



CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA



INBAL

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



 CENIDID

www.inbadigital.bellasartes.gob.mx

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Cómo citar este documento: Varios autores. *Homenaje Una vida en la danza. Segunda época 2016.*

México, D.F. : INBA, Cenidi Danza, 2016.

ISBN: 978-607-605-415-4

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

HOMENAJE

SEGUNDA ÉPOCA

UNA VIDA EN LA DANZA 2016



Homenaje
Una vida en la danza
Segunda época 2016

CIENTÍFICA

Varios autores

Homenaje
Una vida en la danza

Segunda época 2016

Primera edición: 2016

Producción:
Secretaría de Cultura
Instituto Nacional de Bellas Artes

© Varios autores

Alejandra Chávez Arroyo / Directora de Arte
Enrique Hernández Nava / Diseño
Daniel García Rivera / Formación
Raúl García Lugo / Dora Torres Ponce / Corrección de estilo
Jesús Nájera / Fotografía de portada

D. R. © *Homenaje Una vida en la danza. Segunda época 2016*
Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura / Cenidi Danza
Reforma y Campo Marte s/n, colonia Chapultepec Polanco,
delegación Miguel Hidalgo, C. P. 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: 978-607-605-415-4

Impreso y hecho en México



Índice

Presentación	9
Danza clásica	
El quehacer comprometido de Beatriz Correa en el ballet	
Patricia Aulestia.....	15
María Eugenia Fuentes, pionera de la profesionalización del ballet	
Margarita Tortajada Quiroz.....	33
María Cristina Mendoza: el rigor, la tenacidad, la generosidad del arte en la persona	
Lourdes Fernández S.....	47
Danza moderna-contemporánea	
Adriana Castaños, la danza más allá del movimiento	
Margarita Tortajada Quiroz.....	59
Lino Perea: el cuerpo nítido	
Rebeca Mundo.....	75
Graciella Torres Polanco: una vida abriendo caminos para la danza en Yucatán	
Bernardo Orellana.....	83
Danza folclórica	
Ángel Ciro Silvestre García: altruismo, vocación y búsqueda	
Carlos Nieves.....	95
Danza española	
Silvia Martín Navarrete... los caminos de la danza son infinitos	
Roxana Guadalupe Ramos Villalobos.....	107

Pilar Medina o <i>la necesidad del espíritu en manifestación</i>	
Patricia Cardona.....	117
Sabás Santos: luz, cámara y ¡olé!	
Ariadna X. Yáñez Díez.....	127
 Reconocimientos	
 Ramiro Luna Martínez: del Velódromo Olímpico a la Compañía Nacional de Danza	
Kena Bastien van der Meer.....	139
 <i>In memóriam</i>	
 Danza clásica	
Frank Walter Fischer Thome	
Sylvia Ramírez Domínguez.....	151
 Danza folclórica	
Carlos Ramiro Rosas y la danza de Tocotines	
Fidel Romero Altamirano.....	159

Presentación

Siete emisiones transcurridas de este Homenaje Una vida en la danza, segunda época.

Se trata de un proyecto que ha significado para el Cenidi Danza y para el gremio dancístico una manera de reconocer a los que con su trabajo cotidiano y destacada trayectoria han construido el mundo de la danza en México.

Es indispensable recordar que, para esta segunda época, retomar el homenaje se presentaba como una aventura necesaria, a la par que se veía como un reto difícil de lograr, pues significaba tomar la estafeta que había dejado su promotor más sobresaliente, el maestro Felipe Segura, quien supo darle continuidad de manera elegante y magistral. Cómo no recordarlo citando de memoria las semblanzas de quienes presentara año con año. En esa primera época hubo trece emisiones, 260 homenajeados, y abarcó de 1985 a 1998, año en que se canceló el proyecto.

Los primeros investigadores del entonces CID-Danza propusieron este homenaje con la idea de realizar un reconocimiento a quienes hacen la danza, y al mismo tiempo reunir información documental (fotografías, carteles, notas periodísticas, etcétera) que hiciera posible efectuar una valiosa reconstrucción de la historia de la danza mexicana.

Ideas, diálogos y tiempo se han invertido en configurar el perfil que debe poseer la publicación de las semblanzas, así como la propia ceremonia de entrega de medallas y reconocimientos, a fin de lograr que todos se sientan representados y reconocidos, sin hacer distingos entre lo tradicional, lo popular o lo contemporáneo, tanto de la danza escénica como de la que se desarrolla en contextos sociales.

Con más de un año de antelación a la fecha señalada tienen lugar prolongados preparativos: reuniones de la comisión para proponer y elegir a los que se pretende reconocer, la elaboración de semblanzas por parte de

los investigadores del Centro, quienes eligen a su homenajeado según sean proclives al género clásico, contemporáneo, español, folclórico, tradicional o popular, sin olvidar a aquellas personalidades que sin ser bailarines dedicaron su vida a favor de la danza, como en el caso de críticos, músicos y fotógrafos, entre otros. Más adelante sigue el largo y complicado proceso editorial que implica la corrección de estilo, la selección del material fotográfico de interiores y de portada, lo mismo que la elaboración del video, siempre a cargo del investigador Fidel Romero, quien con su particular sensibilidad enlaza de manera atractiva fotografías y videos proporcionados por los propios homenajeados, materiales que digitaliza Alejandro Reyes para que se conserven en el área de Documentación del Cenidi. Posteriormente hemos de encargarnos de la fiesta de celebración.

En su primera época, el recinto del homenaje siempre fue el Palacio de Bellas Artes. Al momento del inicio de la segunda época el Palacio se encontraba en remodelación, por lo que se solicitó el apoyo de la Sala Miguel Covarrubias de la UNAM (2010), después del Teatro de la Danza (2011) que, a pesar de ser un foro muy querido, resultó insuficiente para atender las demandas del evento; al año siguiente nos alojó el Teatro de las Artes del Centro Nacional de las Artes (2012). En la cuarta emisión, coincidente con nuestro 30° aniversario (2013), se llevó a cabo un homenaje dedicado a conmemorar a personajes ligados a la obra y vida de Miguel Covarrubias: Guillermo Arriaga, Valentina Castro y Rocío Sagaón, quienes supieron establecer lazos y ecos con el histórico personaje, gran benefactor de la danza. Fue entonces que regresamos al Palacio de Bellas Artes con la presentación de la célebre obra de Guillermo Arriaga, *Zapata*, montaje a cargo de la bailarina Cora Flores, que fue interpretada por jóvenes de la Escuela Nacional de Danza Clásica y Contemporánea, y de la Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello, junto con la versión que presentó la Compañía Nacional de Danza. A causa de la saturada programación del Palacio, en el 2014 regresamos al Centro Nacional de las Artes y en 2015 volvimos a Bellas Artes, nuestra morada oficial.

El texto de presentación de las distintas ediciones ha estado a cargo de diversos investigadores: en la primera edición (2010) fue de la que suscribe; en la de 2011 la autora fue Anadel Lynton; 2012, Margarita Tortajada; en la publicación de 2013 la presentación nuevamente estuvo a mi cargo, un texto que además se transformó en guion del video con imágenes seleccionadas

de la obra de Miguel Covarrubias que formó parte de los festejos del 30° aniversario del Cenidi Danza; para 2014 su realización se le solicitó a Roxana Ramos; en tanto que para 2015 la encargada fue Patricia Camacho. En esta emisión, que cierra el ciclo como directora del Cenidi Danza de la que rubrica, se hace esta presentación.

Recapitulando, la actual época lleva en su haber seis emisiones, y con esta de 2016 llegamos a la séptima, que representa la inclusión de 105 homenajeados quienes, sumados a los anteriores, hacen un total de 365, lo que nos habla de un vigoroso y palpitante campo dancístico siempre dispuesto a cobrar mayor presencia, dentro de un entorno pleno y creativo, como muestra de una ciudadanía entusiasta de un arte cambiante y actual.

A pesar del tiempo transcurrido todavía existen deudas. Hay muchas personalidades de la danza que merecen un reconocimiento y aún están en la lista de espera, pues en nuestro afán por abarcar los diferentes géneros y extender el homenaje a diversos rincones del país, las anteriormente jóvenes –y hoy ya consolidadas– generaciones de bailarines, maestros y coreógrafos, tendrán que ser incluidas.

No se puede concluir sin antes agradecer la asesoría, a lo largo de estos años, de personalidades como la maestra Nellie Happee, quien siempre ha brindado sus opiniones y sugerencias de candidatos, lo mismo que a las maestras Xóchitl Medina, Esperanza Gutiérrez, Anadel Lynton y Cora Flores. El agradecimiento se hace extensivo a los investigadores por su valioso apoyo y su entusiasta colaboración para llevar a cabo este proyecto al elaborar entrevistas y semblanzas, sin ellos este homenaje no sería posible. Hay que agradecer también a los correctores de estilo Dora Torres y Raúl García, a las coordinaciones de Investigación, Documentación y Difusión, así como al área de Administración, que siempre se vuelcan para lograr que el evento sea un punto culminante en la vida de nuestro Cenidi Danza.

En suma, se trata de un trabajo colectivo de los investigadores y el personal del Cenidi Danza para la gente de la danza. Así se trabaja, se investiga y se hace el arte hoy en día.

Elizabeth Cámara
Mayo 20 de 2016

Danza clásica



El quehacer comprometido de Beatriz Correa en el ballet

Patricia Aulestia

Pequeña de estatura y con un enorme espíritu, vive diariamente múltiples actividades dancísticas. Es casi imposible distraerla de sus obligaciones. Siempre diligente y con una amable sonrisa, encontramos la manera de que me relatará su vida a través de correos electrónicos. Son sus palabras y sentimientos los que comparto con los lectores.

Pregunto a la protagonista de esta semblanza si podría contarnos sobre sus padres y sus hermanos:

Mis padres, Alicia y Miguel, son ejemplares. Los dos tuvieron una niñez difícil, y sin embargo fueron y han sido amorosos. Mi padre nació cuando mi abuela tenía dieciséis años, y ya era el segundo hijo. Su padre tomaba mucho. Golpeaba a mi abuela, y él, para defenderla, se abrazaba muy fuerte de sus piernas, para impedir que le siguiera pegando. Aunque a veces también salía volando. Un día uno de mis hermanos se portó mal. En vez de castigarlo, nos mandó llamar a todos y nos contó cómo lo trataba su papá. Nos comentó que siempre había pensado que cuando tuviera hijos jamás les pegaría. Y lo cumplió siempre.

Mi papá sólo estudió hasta sexto grado. Hasta ese día tuvo sus primeros zapatos, que le regaló un tío. Siempre trabajó mucho en diferentes formas: cuando era muy niño, de “jardinero”. Le pagaban con dos galletas Marías. Desde la infancia ayudó a su mamá y hermanos. Estudió y leyó de manera individual para superarse constantemente.

Mi mamá nació en Tonicato, estado de México. Un pueblito pequeño. Sólo tenían una maestra para todos los grados en una escuela improvisada en el patio de una casa. Su maestra fue un ejemplo porque sólo tenía la vista con un solo ojo. Se esforzaba mucho para darles clases y enseñarles a leer. Ella la apoyó mucho para tratar de convencer a mi abuelo para que la dejara venir a México a estudiar canto.

Mi mamá siempre cantaba en los festivales y representaciones. Un día la escuchó un maestro y le dijo que tenía posibilidades para que cantara en óperas.

Mi abuelo era boticario. Tenía una panadería y terrenos para cultivar. Falleció cuando mi mamá tenía catorce años. Al año siguiente mi mamá vino a México, pero a trabajar para ayudar a mi abuela. Ya no tenían la botica. Mi abuela se encargaba de la panadería, pero no había quien se encargara de los terrenos. Mi mamá era la más grande de siete hermanos.

Los dos fueron grandes ejemplos para nosotros.

Somos cuatro hermanos. Yo soy la mayor. Luego siguen Miguel Ángel, Mario y Ulises. Miguel Ángel estudió diseño gráfico y tiene doctorado en museografía. Mario estudió para ingeniero en computación. Ulises es contador. Mi papá nos dijo que escogiéramos la carrera que realmente nos gustara, pero que la hiciéramos con mucha entrega.

Beatriz Alicia Correa Fuentes¹ nació en la capital el 8 de agosto de 1957.² Nos interesó saber cómo fue su niñez:

Tuve una infancia cotidiana tranquila. En casa teníamos muchos animalitos: perro, gato, canarios. Vivía con nosotros mi abuela paterna por temporadas, cuando venía de Panales, un ranchito de Celaya. Ella nos traía también gallinas, jilgueros, calandrias, patos, conejos, chivos, una ardilla, y en una ocasión hasta un coyote y gavilanes, que cuando crecieron más los llevamos al zoológico. Mi papá albergó en casa a un tío (hermano de mi mamá) porque quería estudiar en la universidad. Y después a cuatro primos más por la misma situación. En casa siempre estábamos como una familia más grande y unida.

Sobre su primer acercamiento consciente a la danza, se expresa de manera elocuente:

Mis papás me comentaron que tal vez vi en la televisión un programa de ballet y a partir de ese momento les pedía con insistencia que me llevaran a una escuela para

¹ Beatriz Correa. *Currículum vitae*.

² César Delgado Martínez, coordinador. *Diccionario biográfico de la danza mexicana*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Dirección General de Publicaciones, 2009, 427 págs.

aprender a bailar “de puntitas”. Tendría tres años, porque todavía no entraba al kínder. Pero desde que estaba en la cuna les llamaba mucho la atención porque me mecía sólo cuando ponían música de ballet y ópera: *El lago de los cisnes*, *El cascanueces*, *La bella durmiente*, *Carmen*, *La bohemia* y *La traviata*. Me ponía muy contenta.

Mi papá investigó cuáles eran las mejores escuelas en ese momento y decidió inscribirme en la Academia de Ballet de Coyoacán. Me llevaron a la academia, pero la secretaria de ese momento les dijo que primero viera la clase y si realmente me gustaba entonces me inscribían. Cuando entramos, la clase ya había empezado... Sentí una sensación de felicidad absoluta. Por fin había encontrado un mundo mágico, lo que quería para siempre: bailar... ¡ser bailarina!

Con el mismo entusiasmo narra la anécdota de cómo fue su primera escuela de danza clásica:

Mi papá me inscribió en la Academia de Ballet de Coyoacán porque le recomendaron que probara si realmente me gustaba bailar ballet, y ésa era una escuela que formaba muy bien a los alumnos. Si realmente tenía vocación, después me podrían inscribir a una escuela profesional para bailarines. Sin embargo me quedé hasta terminar el nivel más alto: *Solo Seal*.³

Mis padres hicieron un enorme esfuerzo para pagar la colegiatura porque no contábamos con suficientes recursos económicos. En mi primer examen, mi mamá me vistió y peinó perfectamente. Me sentó y me dijo: “Espera a tu papá; él te va a llevar”. Pasó una eternidad. Yo estaba impaciente porque ya quería ir a bailar. Mi papá llegó corriendo y me dijo: “Vámonos. Ya logré vender lo suficiente para pagar tu examen”. Cuando llegué, mi maestra Carmen Olvera me dijo: “¿Qué te sucedió? Tu examen pasó hace tres horas”. Le comenté que mis papás no tenían dinero para pagar mi examen y que hasta ese momento lograron reunirlo. Mi maestra se conmovió y habló con la examinadora inglesa. Le explicó lo sucedido. ¡Increíble! Hizo una excepción. Presenté el examen de *Primary* y obtuve *Honors*.

La Academia de Ballet de Coyoacán, fundada en 1949 por la visionaria promotora Ana Castillo Negrete, gozaba de excelente prestigio, ya que fue la

³ En el sistema de la Royal Academy of Dancing de Londres y de la Academia de Ballet de Coyoacán los grados son *Pre-Primary*, *Primary*; Primero, Segundo, Tercero, Cuarto; Quinto *Pre-Elementary*, *Elementary*; *Intermediate 1 y 2*; *Advanced 1 y 2*, y *Solo Seal*.

primera en el país incorporada al sistema de la Royal Academy of Dancing de Londres. Platica Beatriz:

Las clases eran excelentes. Con mucha disciplina y puntualidad inglesa para comenzar. Ana del Castillo, la directora, siempre contrataba maestros con experiencia como bailarines profesionales y buenos docentes. Mi primera maestra formadora, Carmen Olvera,⁴ obtuvo el *Solo Seal*. Tenía una gran vocación como maestra. En sus clases transmitía su alegría, paciencia y amor a la danza. Mi segundo maestro, José Villanueva, era también un maestro con gran entrega. Después tuve varios maestros, como Carlos López, Aisha Jassán, Clara Carranco (todos ellos alumnos de la Academia de Coyoacán) y Jaqueline Fuller, entre otros.

Siempre que venían a México personalidades de la danza, Ana Castillo los invitaba a Coyoacán. Recuerdo a Arthur Mitchell, director del Harlem. Nos impartió clases. En ese momento bailaba en esa compañía una alumna egresada de Coyoacán, Elena Carter. También recibí clases de Miss Ana –así se le conocía–. Eran clases de mucha resistencia y mucho salto. Ana del Castillo –no sólo a mí, sino a todos sus alumnos– nos transmitió una mística y respeto al foro. En el salón principal de la academia, que se convertía en foro, mandó poner una frase que decía: “El talento es el trabajo”.

Beatriz Correa inició sus estudios de ballet en 1964, y muy pronto fueron descubiertos su talento y su dedicación cuando la seleccionaron, a los once años, para participar con el Ballet Bolshói en la XIX Olimpiada Cultural, efectuada en México en 1968:⁵

El Ballet Bolshói vino a México a presentarse en el Auditorio Nacional durante la Olimpiada Cultural México '68. Traía diferentes programas: *El lago de los cisnes*, *Sylphides*... En otro presentaba al principio una muestra de su escuela y después una gala de *pas de deux*. Convocaron a una audición para escoger a niñas que participarían en la primera parte. Dicha audición se realizó en la Academia de Coyoacán. Se presentaron muchas niñas de diferentes escuelas. Sólo escogieron a ocho con dos suplentes. Un maestro ruso nos enseñó y ensayó todo. Tuve

⁴ Solista del sistema de la Royal Academy of Dancing de Londres.

⁵ Reportaje en la revista *Siempre!*, 1968. El Bolshói actuó en el Auditorio del 14 al 21 de julio de 1968.

la oportunidad de bailar dos danzas pequeñas, y realizábamos pantomimas de niñas curiosas asomándonos en algunas secuencias de la función.

Todas estábamos encantadas al lado de grandes bailarines rusos. No teníamos que actuar porque realmente estábamos todo el tiempo impactadas. Al terminar las funciones nos regalaron un par de puntas autografiadas.

Siempre es difícil para una estudiante de ballet asumir la pubertad. En el caso de Beatriz, ésta fue muy agitada:

En la adolescencia, regresaba de la secundaria; comía rápido para tomar el camión a las tres en punto y poder llegar a tiempo a mi clase. Mi rutina era: clase de tres y media a cinco de la tarde; después impartía clases de cinco a siete, y, cuando ensayábamos,⁶ de siete y media a nueve y media para funciones de diciembre o finales de año.

Éste fue el mismo horario de preparatoria.⁷ Llegaba a las diez de la noche y me ponía a hacer la tarea. Todos se iban a dormir y me quedaba hasta tarde. Mi mamá se levantaba todas las noches para preguntarme si ya iba a terminar. Al día siguiente salía a las seis de la mañana, porque entraba a las siete.

Me siento afortunada por todos los maestros que me formaron en Coyoacán. Ana del Castillo siempre tuvo una visión de estar en contacto con personas que le ayudaran a formar mejor a sus alumnos. Ella no bailó, pero eso la impulsó a tener un amor a la danza, una entrega y respeto al foro que nos inculcó siempre.

Al terminar sus estudios en la Academia de Balé de Coyoacán,⁸ Beatriz ingresó a la Compañía Nacional de Danza (CND), creada en 1963 y oficialmente parte del Instituto Nacional de Bellas Artes desde 1977. Respecto de su contratación, señala:

En la Academia de Coyoacán ya había concluido todos los grados.⁹ Me había quedado sola. Sin compañeras de mi generación, seguía tomando clases con el grupo que iniciaría *Advanced*. Estaba un tanto triste porque me sentía estancada.

⁶ Perteneció al Ballet para Todos, dirigido por Ana del Castillo y Aisha Jassán.

⁷ Estudió tres semestres letras hispánicas en la UNAM (1976-1977).

⁸ Ana de Castillo castellanizó en 1973 el nombre de su Academia de Balé de Coyoacán.

⁹ "Margot Fonteyn, The Royal Academy of Dancing, Advanced Certificate. Beatriz Correa, a Member of the Academy, has passed the Advanced Examination", junio de 1975.

Seguía en Coyoacán motivada porque estaba impartiendo clases a cuarto y *Elementary*. Lo había hecho desde los quince años con las alumnas más pequeñas. Clarisa Falcón notó mi tristeza y me propuso que audicionara en la Compañía Nacional de Danza. Yo no me sentía segura. Ella insistió mucho y me dio ánimos. Al día siguiente nos presentamos, y para sorpresa mía me aceptaron como suplente. Pedí permiso porque me faltaban dos meses para finalizar la preparatoria. Me dijeron que sí porque tenía diecisiete años, y que si quería me presentara hasta enero. Fui inmediatamente después de mis exámenes finales. En enero de 1976 me dieron contrato de cuerpo de baile “B”.

Gracias al Convenio Cultural México-Cuba firmado en 1975, Beatriz contó con renombrados maestros, ensayadores y coreógrafos, los cuales apoyaron su carrera dentro de la compañía:

Por supuesto, el maestro Fernando Alonso. Es el primero que me viene a la mente. Tuve la dicha de tenerlo como maestro en clases, y de ensayarme *Coppélia* y muchas coreografías más. Cada vez que podía entraba a observar sus ensayos con otros bailarines. Estuve muy atenta a sus correcciones y consejos. Era un maestro de maestros. Fue una persona que nunca olvidaré. Con una gran calidad humana, que sabía transmitir todos sus conocimientos. También recibí gran influencia de Nellie Happee. Me enseñó a moverme con gran amplitud, precisión técnica y a transmitirle al público no sólo pasos, sino una calidad artística.

Jorge Cano, Jaqueline Fuller, Fabienne Lachere fueron ensayadores que me dieron seguridad. Me ayudó Clara Carranco en clases y fue ensayadora hasta mi última función.

Coreógrafos que influyeron en mi carrera: Alberto Méndez, Carlos López y Gustavo Herrera.

Como sus momentos cumbres en la CND, Beatriz considera los siguientes:

En 1988, cuando fue la despedida de Susana Benavides en su estreno de *Carmen*. El programa empezaba con el acto de las sombras de *La bayadera*. Ahí bailé la primera variación. El público tuvo una respuesta inesperada: salí dos veces a saludar. Ese mismo año, en octubre, fui a bailar a Cuba junto con Óscar Leyva representando a México.¹⁰ Cuando terminamos de bailar *Pas de deux a trois*, coreografía de Carlos

¹⁰ Festival Internacional de Ballet de La Habana, Cuba.

López, en la Isla de la Juventud, aplaudieron mucho y después todo el público se puso de pie. Sentí una emoción muy grande. Le comenté a Óscar que después de esa función, aunque ya no pudiera bailar, ya me podía morir.

Regresando de Cuba vino Alberto Méndez a montar varios ballets, entre ellos *Muñecos*. Esta coreografía la vi por primera vez en Bellas Artes en 1975. Cuando terminó estaba llorando, y cuando supe que yo la estrenaría en México también lloré de emoción.

En 1989 llegó una invitación para bailar en el Teatro SODRE. Gracias al apoyo de Patricia Aulestia¹¹ tuvimos oportunidad de bailar Óscar y yo en Montevideo.¹² Fueron buenos comentarios por parte del embajador.¹³

De esa función fuimos invitados por los solistas Silvia Bazilis y Raúl Candal al Teatro Colón en Buenos Aires. El primer día sólo nos dejaron ver la clase. A partir del segundo tomamos clase con la compañía y al tercer día ya nos hablaban todos los bailarines. Nos llevaron a todas las instalaciones (bodegas de vestuario, tocados, zapatillas, fotografías, escenografías, etcétera).

Beatriz Correa consolidó una destacada carrera durante veinte años en la CND:

Los veinte años en la compañía pasaron como un suspiro. Al principio tuve mucha información, con toda la asesoría cubana. Venía de la Academia de Coyoacán con metodología inglesa. Aprendí de los maestros que vinieron con mucha experiencia como docentes y algunos también como bailarines, algo que me llamó la atención. Ellos eran Loipa Araujo, Josefina Méndez, Ofelia González, Pablo Moré, Aurora Bosch, Lázaro Carreño, sólo por mencionar algunos.

¹¹ Fue el año en el cual fui directora general de la CND y pude ser testigo de la capacidad y dedicación de Beatriz Correa. Gracias al Comité Internacional de Danza del ITI-UNESCO, así como al gobierno y la Embajada de Dinamarca, pudimos invitar a Kirsten Ralov a impartir un curso de técnica Bournonville, y a Dina Born, quien puso en escena *Bournonville 1842*. Beatriz deslumbró por su melodiosa prestancia, ligereza y levedad.

¹² Festival Interamericano de Música y Danza. Montevideo, Uruguay.

¹³ También de Héctor Hugo Barbagelata, presidente del SODRE, a Nellie Happee, directora artística de la CND/INBA. Oficio. "La actuación de Beatriz Correa y Óscar Leyva en la interpretación de *Pas de deux a trois* y *Muñecos* fue de altísimo nivel y recogió un amplio aplauso y merecidos bravos, que se hacen extensivos a su directora." Montevideo, 11 de octubre de 1989.

Montajes nuevos... Todo era una organización completamente nueva para mí. Venía de una academia y ahora en el nivel profesional había cinco grupos de técnica y más de cien bailarines. Estaba impresionada. Aunque era sólo suplente, me aprendía todos los cuerpos de baile. Sobre todo por mi estatura, siempre tenía que estar al frente.

Esos primeros seis años avancé y comprendí lo que significaba estar en una compañía. Con temporadas largas como *Lago de los cisnes*, funciones escolares dobles con *Cri-Crí*, temporadas populares en el Auditorio Nacional con un programa diferente cada domingo y funciones todos los lunes en el Teatro del Bosque, para después presentarnos en Bellas Artes. Y en diciembre se llegaron a dar tres funciones por día en *Cascanueces*. Y giras de hasta tres semanas. Estaba como pez en el agua. Al fin estaba realizando mi sueño. Fui afortunada al conocer a bailarines internacionales compartiendo funciones con nosotros: Marcia Haydée, Richard Cragun, Fernando Bujones, Martin van Hamel, Charles Maple, Burton Taylor, Joe Wyatt y Elena Carter. En fin, tantos...

Estuve en cuerpo de baile trece años (hasta 1978), aunque desde antes interpreté roles de corifeo (en 1979) y después fui subiendo a las siguientes categorías.¹⁴ Conocí a Laura Urdapilleta, leyenda de México. También a Francisco Araiza, Jorge Cano, todos ellos en su etapa de retiro.

Susana Benavides fue gran inspiración para mí. Era una bailarina que había conseguido todo a base de trabajo. Eso me ayudaba a tener esperanzas y fuerzas para seguir de manera personal mi propio desarrollo y superación. Cuando se fueron retirando las primeras figuras, lo vi de manera natural. Pero cuando se retiró Susana me quedó un hondo vacío. Era mi ejemplo, inspiración, amistad. Me sentí desamparada.

La compañía se había quedado sin primeros bailarines. Entré en una etapa en la que tenía que ensayar roles nuevos y no tenía donde apoyarme. A quien acudir para preguntar tantas cosas: el estilo, interpretación, etc. Me sentía con mucha aprehensión de dar lo mejor de mí como artista.

Estrené *Muñecos*, un ballet que la compañía no tenía, como otros tantos ballets que montó Alberto Méndez. Sentía mucho compromiso y gusto al mismo tiempo. Porque conocía la calidad de coreógrafo que tenía enfrente de mí. Me tranquilicé un poco con los ensayos con Alberto, aunque no pudo estar en el estreno.

Con la maestra Nellie tuve apoyo de muchos años para lograr todo lo que me pedía. Ya había montado un ballet en Coyoacán, llamado *Ballet de Action* (1974).

¹⁴ Solista en 1984 y bailarina principal en 1996.

En ese montaje me divertí mucho. En sus ballets, después de muchos ensayos –¡pero muuuchos ensayos!– empecé a sentir libertad al bailar. ¡Al fin –por lo menos lo consideré así– estaba logrando lo que Nellie quería! Sentía gozo, felicidad, y, en *Sinfonía simple* (1977), un poco de suspensión, acaso sensación de poder volar, en sus diagonales de *sissones* y *grand jetés*. En *Carmina Burana* (1988),¹⁵ entraba con una energía de poni salvaje (ella me decía que mi personaje era una chica de discoteca de la Edad Media). La música, con la orquesta y coros en vivo, me entraba por los poros hasta el corazón. Aún terminada la función seguía en un estado de gozo.

A Nellie le debo muchísimo en mi carrera, porque me ayudó y me enseñó lo que debe ser un bailarín, cómo lograrlo; pero también conocí a una mujer con una calidad humana insuperable.¹⁶

Tuve tres lesiones fuertes durante mi carrera. La primera de ellas fue una caída en una cargada de una altura aproximada de dos metros. Se me desplazaron dos vértebras cervicales hacia adelante y otra hacia atrás. Mi ritmo cerebral descendió a menos de la mitad. Pero después de tres meses bailé *Cisne negro* al aire libre en Chapultepec. La segunda ocurrió en un ensayo de *Baile de graduados*: un bailarín chocó conmigo, caí y tuve un desgarre de tobillo muy severo. Pero también salí adelante. La tercera: en una función de *Muñecos* sentí que alguien me había golpeado en el tendón de Aquiles. Seguí bailando, pero cada vez sentía cómo se iba contrayendo más y más el tendón. Terminé la función como pude, con mucho esfuerzo. Al saludar ya no pude caminar. Cuando bajaron el telón

¹⁵ Otros ballets de Nellie Happee interpretados por Beatriz Correa son la *Suite infantil de Cri-Crí* (1978), *Sirenas* (1985) y *¡Esquina bajan!* (1995).

¹⁶ Durante su carrera profesional interpretó otros roles y papeles principales del repertorio tradicional, así como de ballet neoclásico y contemporáneo: *La bella durmiente*, *Giselle*, *Don Quijote*, *La fille mal gardée*, *Llamas de París*, *Napoli*, *Festival de las flores en Genzano*, *Les noces*, *Rara avis*, *En l'air*, *Vals*, *La sílfide* y *el escocés*, *Carmen*, *Las sílfides*, *Divertimento*, *Suite de jazz*, *La consagración de la primavera*, *Juan Calavera*, *Sirenas*, *La noche de los mayas*, *¡Esquina bajan!*, *Dionaea*, *Saerpil*, *Serenade* (de Balanchine), así como los ballets de las óperas *Aída*, *Fausto* y *Los cuentos de Hoffmann*. Participó en las temporadas del Palacio de Bellas Artes, en distintas ediciones de los festivales Internacional Cervantino, de Música y Danza de Monterrey y de Sinaloa (Culiacán y Mazatlán), y se presentó en otros teatros de la Ciudad de México, lo mismo que en giras por Monterrey, Guadalajara, Guanajuato, Mérida, Zacatecas, Aguascalientes, Villahermosa, Toluca, Morelia, Xalapa, La Paz, Hermosillo, Torreón, San Luis Potosí, Querétaro, Tampico, León, Tepic y Acapulco, así como en La Habana, Camagüey y Holguín, Cuba. Actuó también en Houston y San Antonio, Texas, y en Biarritz, Francia.

pensé: “Se terminó mi carrera. Ya no podré bailar nunca”. Afortunadamente estaba equivocada. Tuve una buena recuperación, con un tratamiento adecuado y sin operación.

Al retirarse, Beatriz siguió colaborando en la CND:

Sí. Desde que ingresé en la Escuela Nacional de Danza Clásica y Contemporánea he participado cada diciembre en la Temporada de Invierno con los alumnos de primero a quinto, varones I y II, con la puesta en escena del ballet *El cascanueces*.¹⁷ En esta temporada en el Auditorio Nacional los alumnos participan en los dos actos. Los roles son: invitados, ratones, soldados, angelitos, bombones, heraldos, etc. Durante seis años tuve la coordinación de prácticas escénicas y montaje del primer acto. Y todos los años como ensayadora. También tuve la oportunidad de ensayar con las princesas durante varios años para la temporada de *El lago de los cisnes* en Chapultepec. Otros ballets donde participa la escuela son *Romeo y Julieta*, *La bella durmiente*, *La cenicienta* y *Esmeralda*. Todos estos ballets han estado a mi cargo. Fui invitada a dar clases en 2004 y a llevar ensayos para el estreno de Blanca Ríos en *El cisne negro*.

Cuando terminó de bailar profesionalmente, su prestigio como maestra le permitió colaborar en el Taller Coreográfico de la UNAM, en el Estudio de Ema Pulido,¹⁸ con las dos compañías del Ballet Folklórico de Amalia Hernández, en la Escuela Francesa de Ballet, Studio FL Danse¹⁹ y en la Academia de Ballet del Valle. En esta última montó el segundo acto completo de *Giselle* en junio de 2001. En la Escuela Nacional de Danza Clásica y Contemporánea, establecida desde 1994 en el Centro Nacional de las Artes, Beatriz Correa emprendió con singular decisión sus actividades académicas, las cuales continúa hasta el presente:

¹⁷ Laura Morelos, directora de la CND. Reconocimiento. Agradecimiento por su colaboración y participación en la temporada de *El cascanueces*. México, D. F., 17 de diciembre de 2015.

¹⁸ Ema Pulido hace constar con gran satisfacción que Beatriz Correa trabajó en este Estudio Profesional de Danza durante 1986, 1990 y 1993 impartiendo clases. México, D. F., 17 de febrero de 2006. Oficio.

¹⁹ Centro de Formación Profesional Efel Danse. Diploma. A Beatriz Correa por haber impartido la materia de Clásico durante 2004 y 2012.

Ingresé por invitación de Clarisa Falcón. Era secretaria académica de la escuela. Anteriormente ya había preguntado si había la posibilidad para dar clases de técnica clásica, pero me dijeron que no había plazas. Me contrataron para prácticas escénicas en agosto de 2005. El maestro Francisco Martínez pidió permiso por un año. Tres meses después de haber iniciado el curso me ofrecieron dar clase de técnica clásica a octavo. Era un buen grupo; tenía alumnas con muchas condiciones. En el primer año me sentí con mucha responsabilidad: tenían atraso de tres meses en contenidos programáticos; faltaba trabajo de puntas y tenía que sacar lo mejor de cada una de ellas. Era una maestra nueva en la escuela, pero poco a poco me tomaron confianza y empezaron a trabajar con entusiasmo.

En el examen final estuvo presente Marta Pimentel, directora del Ballet de Morelos. Las contrató a todas. Estuvieron un año. Después hicieron audición en la CND, y actualmente están cuatro de un grupo de siete.

He tenido técnica clásica con varones II, varones III; cuarto, quinto y sexto. Como es de esperar, cada grupo es diferente. Debes dar las correcciones de manera puntual, de manera especial para cada uno de ellos, para que puedan obtener los mejores resultados.

Cada nuevo ciclo escolar estoy emocionada, como si yo fuera la alumna que conocerá a sus nuevos maestros. Y así es: ellos nos ponen retos, nos forman como maestros. En prácticas escénicas, los alumnos de primero a quinto, y varones I y varones II, el primer semestre colaboran con la CND en el ballet *El cascanueces*. Les encanta esta temporada en diciembre. Tienen contacto directo con bailarines profesionales. Y cada año van aprendiendo roles nuevos. Para finalizar el año tienen montajes nuevos cada ciclo. Invitan a coreógrafos cada año.

Es importante para los alumnos conocer diferentes maneras de abordar el movimiento de cada ballet. He tenido oportunidad, como coordinadora, de conocer directamente todo el proceso de montaje. Me he enriquecido de todos los coreógrafos. Pero de la maestra Nellie Happee he aprendido mucho: su dedicación, entrega, profesionalismo; cómo pide y marca con exactitud lo que quiere; la paciencia que les tiene a los niños. Incansable. Es un ejemplo a seguir.

Las clases de repertorio también les gustan. Porque aprenden fragmentos de ballets tradicionales. Les explico brevemente la sinopsis del ballet y qué personajes interpretan. Esto me facilita en las clases para introducirlos en el estilo de cada ballet. Al igual que los alumnos, me gusta dar clases en esta materia. Cuando enseño una variación en clases o para prepararlos para un concurso, me siento feliz de poder transmitirles mi experiencia en el foro. Deberán apro-

piarse del personaje, no sólo de las secuencias coreográficas; enseñarles cuándo pueden respirar, diseño coreográfico; que el público entienda lo que quieren expresar; proyección artística, entre tantas otras cosas, para que cuando salgan al escenario disfruten al máximo. Como maestra, te sientes plena cuando van logrando todos los aspectos.

Entre tanta labor, Beatriz nos señala cuáles son sus satisfacciones y logros como educadora:

Cuando los alumnos egresan y logran insertarse a la CND, el Ballet de Monterrey, el Ballet de Jalisco, el Taller Coreográfico de la UNAM, el de Chetumal u otro ámbito de danza. Este año dos ex alumnos: Lorena Kepler y Daniel Castillo, se incorporaron al Víctor Ullate Ballet. Me dio mucho gusto. Audicionaron sesenta bailarines y ellos fueron los elegidos. La experiencia de la CND les ayudó mucho. Y tendrán oportunidad de seguir creciendo como bailarines.

Considero logros que los alumnos amen su carrera, entiendan la disciplina, sepan cómo es la vida de un bailarín: su compromiso de cada día, trabajar siempre. Porque las condiciones se acaban con el tiempo, pero el trabajo constante siempre da frutos. Es fácil decirles con palabras; lo difícil radica en convencerlos. Porque los alumnos tendrán que aprender también a ser fuertes, independientes; porque en el foro uno se presenta solo y debe demostrar de lo que es capaz.

Algunos exalumnos han regresado a la escuela. Me dan las gracias por haberles enseñado la disciplina y muchas cosas más, porque cuando se enfrentan con el ámbito profesional se dan cuenta de que era verdad. Entonces aprovecho la oportunidad; les pido que hablen con mis alumnos y les platicuen cómo se trabaja en una compañía. Ha sido interesante, porque también preguntan y se hace un diálogo interesante y los hace reflexionar. Entre ellos invité a Pablo Von.

Respecto de su extenuante trabajo como maestra, Beatriz asegura:

Me cuesta trabajo levantarme temprano, pero cuando pienso en los alumnos que tienen que salir de sus casas con mucha anticipación me da energía suficiente. Los horarios de la escuela son una vorágine: de una clase a otra, algunos días sin parar. Pero se va creando resistencia para llegar hasta la última clase con energía. Considero que la primera clase a las siete y media no es lo óptimo para la técnica clásica. Llegan con estrés por el tráfico y recién levantados. El clima, cuando hace

frío, no es favorable; ni cuando llueve. Algunas ocasiones trabajamos sábados y domingos por ensayos y funciones. Estoy acostumbrada a trabajar en los fines de semana por la compañía. No me molesta ir con los alumnos. A veces es agotador, pero me gusta mi trabajo y no lo considero “tener que” cubrir horarios.

Han sido sus discípulos más destacados Nayely Quiroz, ganadora de la Medalla de Plata en el Concurso Attitude, finalista del Concurso Nacional y ganadora del tercer lugar de Ópera Prima en 2011; Alejandro Mendoza, quien en 2014 ganó una beca para estudiar en Washington, y Moisés Carrada, ganador de una beca para la Orlando Ballet School en 2014. Todos ellos fueron alumnos que preparó para concursos y todos ingresaron a la CND.

Entre sus alumnos sobresalientes de la actualidad se encuentran Isabel Jiménez –estudiante de séptimo grado–, quien en 2014 obtuvo la Medalla de Plata en el Concurso Attitude, así como una beca para estudiar en Francia, y Luisa Barragán –de quinto año–, ganadora de la Medalla de Plata en la edición 2016 del Concurso Attitude.

Aquí aprovechamos para que Beatriz Correa nos platicara sobre los métodos pedagógicos que emplea en el proceso de enseñanza-aprendizaje y acerca de sus sugerencias para lograr la excelencia en tantos talentos jóvenes del país:

El maestro Alonso decía que, en cada clase, por lo menos tenía que tener una corrección cada alumno. En la escuela se puede cumplir porque no son grupos numerosos y están en formación. Lo interesante es saber cómo corregirlos e incentivarlos durante todas las clases, todas las semanas, todos los meses, todo el año. Algo que me enseñó es decirles cómo deben hacer los pasos y no recalcar lo que no les está saliendo. Este proceso al principio cuesta mucho, pero con el tiempo se logra. Claro, en ocasiones debemos tener mucha paciencia, porque no todo es perfecto, y ahí radica el crecimiento para lograr ser un buen maestro. Debemos dejar problemas personales y entrar a impartir la clase con toda nuestra entrega. Y cada día deben irse con un conocimiento nuevo por mínimo que sea.

Aspiro a que los alumnos cada día vayan progresando y sientan cómo van logrando su dominio en la técnica. Que se sientan atendidos todos, y, por qué no, felices. A veces queremos que todo sea perfecto y nos olvidamos de que estamos con alumnos sensibles, pequeños artistas. De nosotros depende que sigan amando esta hermosa carrera de bailarín, nada fácil, efímera, pero llena de satisfacciones.

Los buenos procesos de enseñanza-aprendizaje no llegan a todas las capas sociales, pero cada día es más indispensable. La complejidad del mundo actual y del próximo futuro exige habilidades muy variadas: conocimientos de computación, idiomas, lectura y discernimiento; criterio eficaz, resolución de problemas; criterio político y habilidades sociales, aparte de conocimientos profesionales elegidos. Se debe estimular la curiosidad en los jóvenes y el placer por conocer. El gusto por trabajar con un enfoque responsable y creativo. La enseñanza debe acentuar en los alumnos el sentido humanístico que debe tener la vida y buscar con mucho ahínco el sentido que debe darle a su existencia. Dormir menos y soñar más... En donde la lectura tenga una práctica cotidiana y fructífera. En el ballet, que es una habilidad artística, debe complementarse con una formación que desarrolle su cultura, su sensibilidad artística y solidaridad humana. Sin estos elementos el bailarín sería frío y egoísta. Los jóvenes de hoy deben ver cine de arte; ir a museos, al teatro; escuchar conferencias, conciertos; estar al tanto del ámbito periodístico. No estar ajenos a su realidad.

Beatriz se ha distinguido en múltiples eventos del gremio dancístico. En el año 2000 asistió al Primer Congreso Internacional de Ballet Clásico y Contemporáneo de Monterrey.²⁰ Al año siguiente participó en el Primer Encuentro Nacional de Academias de Danza Clásica, realizado en Zacatecas en abril de 2001. En agosto de 2002 impartió el Curso de Técnica Clásica en el Festival de San Luis Potosí.²¹ Asimismo, fue miembro del jurado en los concursos Attitude 2005, 2006 y 2015,²² y en 2014 y 2016 participó en los cursos ofrecidos por la Sociedad Mexicana de Maestros de Danza.

A lo largo de su carrera, ha recibido importantes distinciones, premios y estímulos artísticos. En 1987 se hizo acreedora a un diploma como la bailarina más destacada en el Seminario de Capacitación y Técnica Bournonville,

²⁰ Primer Congreso Internacional de Ballet Clásico y Contemporáneo. Monterrey, N.L., 2000. Inscripción.

²¹ El XXII Festival Internacional de Danza Contemporánea "Lila López" a Beatriz Correa por su brillante participación como maestra. San Luis Potosí, S.L.P., del 27 de julio al 11 de agosto de 2002. Diploma.

²² eFeL Danse. Escuela Francesa de Ballet. Jurado en la disciplina de clásico del XI Concurso Internacional de Danza Attitude. Ciudad de México, marzo de 2015. Teatro Ferrocarrilero. Reconocimiento.

impartido por la maestra Kirsten Ralov.²³ En 1995, el Fonca le otorgó una beca como bailarina ejecutante de danza clásica. De igual modo, el INBA le otorgó estímulos artísticos²⁴ en ocasión de sus diez, quince y veinte años de labor en la Compañía Nacional de Danza.

Beatriz nos cuenta cómo alterna su trabajo artístico con su vida familiar:

A mi esposo, José Martínez de la O, lo conocí en 1976 en la Facultad de Filosofía y Letras. Este año fue crucial porque ingresé a la compañía y conocí a José, dos factores importantes en mi vida. Importantes porque los veinte años que permanecí en Bellas Artes me llenaron de vida y porque sin el apoyo de mi esposo no hubiera sido posible mi realización como bailarina.

A los pocos meses que conocí a José tuvo un accidente automovilístico. Se recuperó después de seis meses, pero con una diferencia de una pierna más corta que la otra. Le dijo el doctor que tenía que practicar gimnasia o ballet para compensar esa diferencia. Porque con los años se desgastaría su cadera y habría necesidad de operación. Lo convencí para que fuera a Coyoacán. Hablé con Miss Ana y comenzó con un grupo de niños que estaban becados. Llegó hasta quinto grado cubano.

José siempre fue mi mejor crítico. Le gustaba el ballet desde pequeño: su papá los llevaba a conciertos y funciones de todo tipo de danza. Y claro, al practicarlo, sabía muy bien todo cuanto se necesitaba. Cuando llegábamos a casa le pedía toda la reseña para continuar corrigiendo mis errores. Tomó fotos en las funciones durante muchos años y mientras bailé nunca faltó a ninguna. A eso me refería cuando decía que siempre he tenido su apoyo.

La boda fue en Tonalco en 1983. Fue una ceremonia sencilla, sólo con nuestros padres y testigos. Después de diez años de matrimonio nació nuestro hijo Santiago. Fue un hijo muy deseado y querido. Todavía no tengo palabras para describir la sensación al ver a mi hijo recién nacido. Si no hubiera sido bailarina hubiera deseado tener más hijos. La primera vez que me separé de él tenía siete meses. Fuimos a una gira de tres semanas. Me dolió mucho dejarlo.

²³ Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza José Limón, INBA. A Beatriz Correa por su destacada participación en el Seminario de Capacitación y Técnica Bournonville. Ciudad de México, 18 de junio de 1987. Reconocimiento.

²⁴ Conaculta/INBA. A Beatriz Correa por servicio en apoyo a la docencia, la investigación y la difusión del patrimonio artístico de México. Ciudad de México, septiembre de 2015.

Mi esposo siempre me ayudó con Santiago y durante toda la carrera. Disfruté mucho su niñez porque cuando me retiré fuimos a vivir a provincia. Santiago tenía tres años y regresamos a la ciudad cuando tenía seis. Pasábamos toda la tarde juntos. Ha sido un hijo bastante noble. Perteneció a un coro infantil: Schola Cantorum de México. Actualmente estudia en la Facultad de Psicología.

Quién mejor que la propia maestra y creadora emérita del Sistema Nacional de Creadores para finalizar esta semblanza...

Y a quien esto escribe sólo le resta dar fe de que trabajar con Beatriz Correa como intérprete siempre fue un placer debido a su musicalidad, su profesionalismo y su entrega. Como maestra y ensayadora –cabe agregar–, Beatriz sabe transmitir a sus alumnos e intérpretes, además de conocimiento, el amor y el respeto que le tiene a su profesión, los cuales constituyen toda una mística.

¡Felicidades, mi querida Beachi!





María Eugenia Fuentes, pionera de la profesionalización del ballet¹

Margarita Tortajada Quiroz

La maestra Maru Fuentes es una de las más importantes pioneras del ballet en el estado de Nuevo León; fue protagonista principal en la fundación de las instituciones que dieron reconocimiento académico a este arte y lograron su profesionalización en el país entero. De una belleza clásica, sobria y elegante, Maru puede presumir de un hermoso porte, modales refinados, sentido del humor discreto y una larga trayectoria. Siempre mesurada y correcta, cálida y exigente, con apariencia pulcra y peinado impecable: toda una dama. Sin embargo, eligió un camino que implica convicción para luchar a brazo partido y mantener una férrea disciplina, lo que la ha acompañado toda su vida porque es su vocación, y por una serie de eventos fortuitos –y muy afortunados– que se le presentaron y supo aprovechar.

María Eugenia de los Dolores Fuentes Espinoza nació el 15 de noviembre de 1940 en la ciudad de León, Guanajuato, en donde cursó sus primeros estudios, y al llegar a Monterrey, en 1957, ingresó a comercio. No obstante, lo que le interesaba era “realizar mis gustos por la danza y el teatro”.² Todos los días leía el periódico buscando un lugar específico dedicado a ello y encontró a la maestra Clara Delia Peña, con quien estudió brevemente en

¹ Agradezco profundamente a Angélica Kleen y a Hester Martínez el material que me facilitaron, así como la lectura y comentarios que de este texto hicieron. Ambas son conocedoras de la danza de Nuevo León y partícipes de su gran desarrollo.

² Paula Martínez Chapa y Magda Isabel Hernández, “María Eugenia Fuentes Espinoza. Maestra de danza clásica en la UANL”, en *Memoria Universitaria*, Boletín del Centro de Documentación y Archivo Histórico de la UANL. San Nicolás de los Garza, N. L., marzo de 2012, año III, núm. 26, p. 10.

1957 y participó en un festival bailando danza española.³ Sin embargo, fue la naciente televisión regiomontana la que la acercó a sus “gustos”.

A través de la radio se enteró de que en el Canal 6 solicitaban actrices y modelos con el fin de capacitarlos para la televisión. Acudió de inmediato y comenzó a tomar clases de teatro con el maestro Carlos H. García, y de kinestesia con la actriz Minerva Mena Peña. Más tarde vio en el periódico que el profesor de ballet Xavier Garza Galindo estaba en Monterrey impartiendo clases en Arte, A. C., la institución privada de educación artística de la ciudad, que además de tener una galería ofrecía clases, y a partir de febrero de 1960 inició su trabajo con él.

El maestro Garza era oriundo de Monterrey, pero debido a los prejuicios sociales que había contra los bailarines varones se trasladó a otras ciudades de México y de Estados Unidos. En 1960 regresaba de una larga estancia en Chicago, y fue la maestra Minerva quien se encargó de presentárselo a Maru, pues había visto su gran empeño y sabía del enorme deseo que tenía de estudiar ballet. Al conocerlo supo que él sería su maestro, el encargado de introducirla al mundo de la danza clásica, y así fue. No obstante, a los tres meses ella se despidió porque ya no podía pagar las clases, pero el maestro impidió que se fuera al otorgarle una beca.

Esas primeras incursiones en la danza eran clandestinas. A fin de mantenerla ocupada su papá le pidió que se empleara como vendedora de un comerciante de calzado y ella obedeció; efectivamente salía de su casa con varias cajas de zapatos, pero en ellas llevaba su ropa y sus zapatillas de ballet para acudir a sus clases. Su familia era muy religiosa, y cuando su padre le preguntaba en tiempo de Cuaresma: “¿Fuiste a hacer tus ejercicios, Maru?”, yo pensaba: ‘No le estoy mintiendo a mi padre’. ‘Sí papá, fui a hacer los ejercicios’, pero yo por dentro decía: ‘los de ballet’ ”.⁴

En Arte, A. C. Maru conoció a un grupo de artistas de varias disciplinas que se convirtieron en sus amigos y cómplices: el pintor Aquiles Sepúlveda, el director de teatro Rubén González Garza, y el bailarín y coreógrafo Xavier Garza Galindo. Este último se independizó y fundó su propia escuela y una pequeña compañía a la que bautizó Ballet de Monterrey; ahí montó

³ María Eugenia Fuentes en entrevista realizada por Angélica Kleen, Monterrey, N. L., 9 de abril de 2012, inédita.

⁴ P. Martínez Chapa y M. I. Hernández, “María Eugenia Fuentes Espinoza. Maestra de danza clásica...”, *op. cit.*, p. 12.

numerosas obras, generalmente con guiones de su esposa –una escritora norteamericana–, las cuales se presentaron en el Aula Magna de la Universidad Autónoma de Nuevo León.

Maru se convirtió por fin en bailarina de ballet, y su maestro la impulsó para que también impartiera clases, pues vio en ella esa capacidad. Pero Garza Galindo se marchó a la Universidad Veracruzana y ella se quedó sola en un medio en el que no se consideraba al ballet como una danza profesional, sino sólo una práctica de niñas y jóvenes que buscaban ser “graciosas” y “cultas”. Su amigo Aquiles Sepúlveda le hizo notar que ya tenía los conocimientos que necesitaba: “Ahora ponte a trabajar”, y así lo hizo. Siguiendo su consejo montó su primer estudio de danza, donde “mi manera de enseñar evolucionó dadas las circunstancias”; como no contaba con espejos apeló al “razonamiento” de los alumnos: daba indicaciones y ellos debían utilizar las armas de los bailarines, “imaginación, visión y [...] proyección en el escenario”.⁵

Una de sus alumnas de esa época fue Obdulia de la Garza, quien en la década de los sesenta viajaba desde Coahuila para estudiar con Maru. Nunca perdieron el contacto y es un ejemplo de la gran influencia que tuvo en la carrera de muchos bailarines y maestros que aprendieron de ella, razón por la que le brindan su reconocimiento y “la recordamos con verdadera gratitud”.⁶

Maru ya había trabajado en el Canal 6 de televisión con su maestro Garza Galindo, y cuando él se marchó, el productor Rodolfo Castañeda le pidió que continuara con esa labor. Aunque lo dudó, porque le pareció que no estaba preparada para ello, con el impulso de Minerva Mena y el método de “aprendiendo y haciendo a la par” se lanzó a formar un grupo. Así, de manera simultánea con el trabajo en su propio estudio, dirigió el Ballet Cerro de la Silla, con el que creó obras de danza folclórica para el programa de televisión *México y España*. En 1965 tuvo participación en el programa *Mosaico mexicano* y su grupo se transformó en el Ballet de María Eugenia Fuentes, porque el productor consideró que era “un nombre fuerte y de batalla”.⁷ Siguió los programas *Alas del recuerdo* y *Casino de la alegría*.

⁵ *Idem*.

⁶ Obdulia de la Garza, testimonio videograbado, Nueva Rosita, Coah., 30 de mayo de 2016, inédito.

⁷ P. Martínez Chapa y M. I. Hernández, *op. cit.*, p. 13.

Además incursionó en teatro con los directores Rogelio Quiroga, Óscar Cantú Arreola, Rubén González Garza, Roberto Loman y Javier Serna.

En 1968 se dieron cambios en la televisión, por lo que ella decidió “jugársela” y se trasladó a la Ciudad de México. Se presentó ante Amalia Hernández, quien la invitó a integrarse al Ballet Folklórico de México, en el que trabajaban varios amigos regios. En su viaje de “reconocimiento” se acercó al mundo profesional de la danza, y aunque su hermano Bernardo y sus amigos bailarines quisieron convencerla para que se quedara, ella optó por regresar a Monterrey. No se ha arrepentido de esa decisión: “Supe que me subí en un buque donde yo me guiaba sola”.⁸ Cambió radicalmente su vida y se apartó de la danza.

A sugerencia de sus hermanas aceptó un trabajo como ejecutiva de ventas de productos de belleza en septiembre de 1968. “Como siempre, las cosas me estaban llegando rápido y no me daba tiempo de estudiarlas ni de analizarlas”.⁹ Escaló posiciones hasta convertirse en promotora y gerente regional; debido a sus logros le ofrecieron una gerencia nacional, pero ante la exigencia de radicar en México rechazó la oferta.

De nuevo decidió empezar desde cero. Abandonó las ventas en 1975 y otra vez sucedió algo imprevisto: su excompañera de danza Nuria Bages le pidió que le diera clases de gimnasia. “Ya no quiero regresar a las artes; voy a buscar otro medio”; Bages insistió, reunió a otras excompañeras y Maru regresó a su estudio. Poco a poco se reintrodujo en el ballet y reinició su carrera de maestra: “No cuando yo lo disponía, sino cuando los alumnos me lo demandaban”.¹⁰ Además de dar clase al selecto grupo de amigas, retomó las lecciones de ballet para niñas pequeñas y su escuela creció.

En ese mismo 1975 llegó otra invitación. El maestro de danza folclórica Jesús Daniel Andrade la convocó a sumarse al flamante Instituto de Artes de la Universidad Autónoma de Nuevo León (UANL), el cual se aprobó oficialmente en enero de 1976. Otra vez: negativas de Maru e insistencia de Andrade; cita a regañadientes con el director del Instituto de Artes, Miguel Covarrubias, quien le comentó sobre la “investigación profunda” que habían realizado para localizar a los mejores maestros, con trayectoria en artes plás-

⁸ *Idem.*

⁹ P. Martínez Chapa y M. I. Hernández, *op. cit.*, p. 14.

¹⁰ *Idem.*

ticas, teatro y danza (en las especialidades de danza clásica, contemporánea y folclórica), razón por la que la requerían. Accedió a conocer las instalaciones y a los dos únicos maestros de ballet que ahí laboraban y que estaban a punto de dejar la ciudad: Cristina Llamas y Héctor Hernández.

A fin de hacer imposible su contratación propuso dar clases a las 8:00 de la mañana, y aunque el horario resultaba fuera de lo común (sólo se trabajaba por las tardes), lo aceptaron. Otro obstáculo eran los documentos probatorios para ser maestra universitaria; les advirtió que no tenía ninguno, pues nunca había obtenido certificados por su formación y su experiencia, pero con un currículum que redactó ahí mismo y con la foto de una presentación quedó solventado el problema. “Ya no tengo opción”, se dijo Maru, y en septiembre de 1976 entró de lleno al trabajo en el instituto.

Al concluir el primer semestre emprendió una exitosa campaña en televisión para captar estudiantes, y el resultado fue la llegada de veintiocho alumnas. Aplicó medidas para capacitar a maestros y establecer parámetros de selección. La asesoría la obtuvo del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), que envió a Clarisa Falcón para impartir un curso del método cubano de ballet y seleccionar a los candidatos para dos programas de formación (de bailarines y de maestros). La planta docente de ballet quedó constituida por Maru, Cristina Torres Porras y Lili Lozano Duarte, y como pianista acompañante, Eduardo Montemayor.

La propia Maru se hizo cargo de las niñas más pequeñas con el objetivo de formarlas como bailarinas profesionales, y además impartió clases en el programa de maestros. Los criterios de selección causaron conflictos, pero les explicó a los aspirantes la importancia de cumplir con “condiciones morfofuncionales según las exigencias del ballet”, por tratarse de una actividad de alto rendimiento, así como la necesidad de evaluar otros aspectos: “la sensibilidad de la escucha, de la interpretación, la proyección, la creatividad”.¹¹

A partir de entonces inició una larga carrera dentro de la UANL. En un primer momento sus funciones consistían en ser maestra de ballet y coordinadora general de danza (1979), lo que incluía las tres especialidades. En 1981 se integró al consejo universitario de la Escuela de Artes Escénicas

¹¹ María Eugenia Fuentes en entrevista realizada por Rosa María Sánchez Cantú, Monterrey, N. L., 8 de abril de 2016, inédita.

(EAE), actualmente Facultad de Artes Escénicas (FAE). Tal parecía que ahí se concentraría su labor, pero de nuevo la llamaron para fundar otra institución.

En 1977 el INBA se encontraba en el proceso de establecer una escuela profesional de danza en la ciudad de Monterrey, la cual adoptó el nombre de Escuela Superior de Música y Danza (ESMyD). Las autoridades del INBA en México recomendaron ampliamente a Maru –pues ya conocían su trabajo–, razón por la que la buscaron. Como siempre, se negó, pero acabó aceptando. En septiembre de 1977 se inauguró la ESMyD, que era parte del esfuerzo por ampliar el programa de formación de bailarines a nivel nacional. Se eligió Monterrey porque era la ciudad natal de la esposa del presidente, Carmen Romano de López Portillo (nombre que tomó la escuela), quien le dio un fuerte apoyo a la música y a la danza en el sexenio de 1976 a 1982; cabe destacar que la ESMyD es una iniciativa que ha dado muchos frutos para la danza nacional.

La primera planta docente estuvo formada por Chely Taylor, Beatriz Hernández, Nuria Bages y Maru, quien fue maestra y jefa de materia, impartió clases para el programa de formación de ejecutantes y de maestros, y se encargó de mostrar los avances de las alumnas en una visita que efectuó Carmen Romano, quien la felicitó efusivamente. En la ESMyD, al igual que en la UANL, Maru se ocupó de los primeros grados de ejecutantes, lo que ella considera una “distinción”, porque eso le permitía proporcionar las bases y “garantizar una educación sólida”.¹² En lo relativo a la formación de maestras también mostró gran tino para identificar a quienes podían desarrollar una “visión profunda” de su labor y no sólo convertirse en repetidoras de clases aprendidas.¹³ Para Rualdo Rodríguez, actual director de Danza del Conarte, ese deseo de impartir clases a los nuevos estudiantes, y su gran “dedicación a la enseñanza, sólo se explican por su inagotable amor a la danza”.¹⁴

Maru reconoce ser parte de una generación en que “no teníamos títulos ni éramos graduados, pero sí contábamos con los conocimientos pasados de generación en generación, y poníamos en práctica lo que los maestros nos

¹² *Loc. cit.*

¹³ María Eugenia Fuentes en entrevistas vía telefónica realizadas por Margarita Tortajada Quiroz, 20 y 22 de junio de 2016, inéditas.

¹⁴ Rualdo Rodríguez, “Testimonio sobre María Eugenia Fuentes”, Monterrey, N. L., 22 de junio de 2016, inédito.

habían enseñado, reflexionando, investigando y comparando”.¹⁵ En su caso, Maru ha conservado las enseñanzas de su primer maestro: bailar en las clases de técnica, tanto para intérpretes como para maestros, lo que permitía que sus alumnos “dieran más”.¹⁶ Considera que la técnica por sí misma es “fría”, por lo que ha tratado de romper con ella y hacer coreografía en sus clases, alejándose de “la obsesión por la perfección”. Eso es lo que les brinda a sus alumnos, pero al mismo tiempo recibe de ellos: cada uno “te presenta un nuevo aprendizaje, más de lo que se lee en los libros, y te da más sabiduría”.¹⁷

La ESMYD contó con la supervisión de la Escuela Nacional de Danza Clásica (ENDCL) del INBA desde México, a donde Maru acudía regularmente a capacitarse. La directora fundadora Sylvia Ramírez recuerda su gran dinamismo: “[Es] una persona excelente, maestra muy capaz y entusiasta. La apreciábamos mucho y trabajamos muy bien con ella. Tuvo la responsabilidad de ser docente de la primera generación de la ESMYD”.¹⁸ El subdirector fundador de la ENDCL, Tulio de la Rosa, coincide; la reconoce como pionera del ballet en Monterrey y la considera una maestra “muy activa y comprometida con la enseñanza, de un carácter muy lindo”.¹⁹

Además del INBA, la ESMYD recibió asesoría de las grandes maestras de la escuela cubana de ballet: Ramona de Saá, Mirta Hermida, Marta Bosch, Alina Carriegos, María Elena Martínez, María Eugenia Reyes, María Elena Fernández y Mercedes Regueiro. La misma Maru viajó a Cuba para acudir a cursos de capacitación en la Escuela de Cubanacán, en La Habana (1984), a fin de perfeccionarse en la metodología cubana.

El INBA también le asignó otra labor: impulsar la enseñanza del ballet profesional en otras ciudades del norte del país. Con esa encomienda estuvo en la Casa de la Cultura de Torreón, Coahuila (1978), y en la de Gómez Palacio, Durango (1981-1983), donde también asesoró al Taller de Danza Clásica (1985).

¹⁵ María Eugenia Fuentes en entrevista realizada por Rosa María Sánchez Cantú, *op. cit.*

¹⁶ María Eugenia Fuentes en entrevista realizada por Angélica Kleen, *op. cit.*

¹⁷ P. Martínez Chapa y M. I. Hernández, *op. cit.*, p. 17.

¹⁸ Sylvia Ramírez en entrevista vía telefónica realizada por Margarita Tortajada Quiroz, 22 de junio de 2016, inédita.

¹⁹ Tulio de la Rosa en entrevista vía telefónica realizada por Margarita Tortajada Quiroz, 22 de junio de 2016, inédita.

En 1982 la rectoría de la UANL le ofreció a Maru la primera plaza de tiempo completo y le pidió total dedicación; “no la queremos compartir”, le dijeron, y ella lo aceptó como un reconocimiento. Renunció a la ESMYD y recibió el nombramiento de asesora de la dirección general de la EAE. Entre las iniciativas que concretó estuvieron el I y II Seminarios de Danza Clásica de la escuela, auspiciados por el INBA e ISSSTECultura (1985 y 1986), ambos muy exitosos. De nuevo fue designada coordinadora general de danza (1989), etapa en la que fundó y dirigió el Taller de Danza Clásica para hacer presentaciones de los alumnos y establecer un diálogo con los espectadores; en ese espacio se pretendió hacer trabajo interdisciplinario con estudiantes de la UANL pertenecientes a las demás áreas artísticas. Tras evaluar al área de ballet, Maru cambió el método de enseñanza por el de la Royal Academy of Dancing, que introdujo en 1991, pues “se acercaba más a las necesidades físico-anatómicas de los alumnos en ese momento”.²⁰ Sin embargo, regresaron a la escuela cubana una vez que su creador, el maestro Fernando Alonso, llegó a la EAE como asesor y coreógrafo del taller que ella había fundado.

Finalmente Maru decidió jubilarse en 2002, luego de treinta y seis años de trabajar en la UANL, institución que reconoce como su *alma mater*, la cual a su vez le profesa a ella un gran cariño y la ha propuesto para el Premio a las Artes en dos ocasiones. Además, la ha invitado a participar en varias actividades, como el Festival Internacional de Educación Musical (2011) y el Primer Congreso Internacional de Educación Musical Activa (2012).

Es sorprendente, pero Maru nunca dejó de trabajar, a pesar de su dedicación a la UANL. En 1992 tuvo “otro acierto que la vida me ha permitido vivir”²¹ al fundar el Centro Cultural Espacio en Movimiento (CCEM), junto a Hester Martínez Nardea, una de sus alumnas más brillantes que llegó a consolidarse como pilar de la danza contemporánea en el norte del país. Ambas, ahora amigas cercanas y “dos cerebros que podemos trabajar muy bien”, buscaron el reconocimiento de sus estudios por parte de la Secretaría de Educación estatal y lo lograron en 1994. Desde entonces el CCEM imparte el diplomado Alternativas en la Danza (con el nombre oficial de Diplomado

²⁰ P. Martínez Chapa y M. I. Hernández, *op. cit.*, p. 18.

²¹ María Eugenia Fuentes en entrevista realizada por Rosa María Sánchez Cantú, *op. cit.*

en Danza Clásica y Contemporánea), que estudia “la estructura del movimiento” y no sólo da herramientas para bailar.²²

La labor que ha realizado Hester siempre ha contado con el apoyo de Maru, así que cuando en 1985 fundó su grupo independiente, Danza Contemporánea en Concierto, A. C., Maru fue su cómplice fungiendo como directora administrativa, maestra de ballet de la compañía y de psicocontrolología, además de *régisseur*. Respaldó todas las propuestas innovadoras que realizó Hester en aspectos coreográficos y de gestoría, y siempre ha impulsado a la comunidad de danza contemporánea regia.²³

La experiencia y los conocimientos de Maru han sido reconocidos y aprovechados en Nuevo León. En el sexenio de 1985 a 1991 participó en la mesa de consulta que formó el Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León (Conarte); fue cofundadora de la Asociación Civil de Grupos de Danza Contemporánea en Monterrey, y coordinadora operativa del Festival Cervantino en Monterrey (1990). Dentro del Conarte ha sido representante (1995-1998) y consejera (1998-2000) del área de danza clásica, y está “muy agradecida por la responsabilidad que me delegaron los artistas de la danza”, a quienes siempre escuchó sin distinción de género dancístico.²⁴ También ha sido integrante de jurados y de consejos técnicos de diversas instituciones, como el de espacios escénicos del Teatro de la Ciudad y del Centro de las Artes de Monterrey.

Su trabajo le ha proporcionado enormes satisfacciones y reconocimientos. En la celebración del vigésimo aniversario de Danza Contemporánea en Concierto, A. C., esta asociación y Conarte le hicieron entrega de una placa “por su destacada trayectoria dentro de la danza y por su labor incansable como promotora cultural en Nuevo León, siendo uno de los pilares de la danza en nuestro estado”. La FAE de la UANL le rindió un homenaje por su trayectoria como maestra y fundadora de la institución, y una de las aulas de danza lleva su nombre (2012).

Por lo menos dos veces más ha pisado los escenarios recientemente: como bailarina solista en el montaje interdisciplinario de Hester Martínez

²² *Loc. cit.*

²³ Hester Martínez en entrevista vía telefónica realizada por Margarita Tortajada Quiroz, 22 de junio de 2016, inédita.

²⁴ María Eugenia Fuentes en entrevista realizada por Rosa María Sánchez Cantú, *op. cit.*

Así te verás, en el Parque Fundidora de Monterrey (2002), y como actriz en la obra de teatro *El reino*, de Raúl Rangel Frías, en la Gran Sala del Teatro de la Ciudad de Monterrey (2003). Ambos fueron enormes retos para Maru, pero los superó y aún se emociona al recordar la intensidad con la que los vivió.²⁵

La capacitación no ha cesado y se mantiene activa y alerta a nuevas propuestas: cursó el Diplomado en Entrenamiento Internacional del Método Feldenkrais (1999-2006), avalado por la Facultad de Medicina de la Universidad de Colima; las clases que ahora imparte tienen el reconocimiento del Feldenkrais Guild of North America, y es miembro de la Asociación Mexicana del Método Feldenkrais. Tuvo su propio programa en Radio Nuevo León, en el que se abordaban temas culturales; junto con el Conarte, el CCEM impulsó el programa “Cultura para todos, sin costo alguno” (2001-2006), que consistía en impartir numerosas clases y talleres en diversas sedes de la ciudad; obtuvo la certificación de Bones for Life, que le ha aportado más herramientas para conocer el movimiento, el cuerpo y su estructura.

La labor de Maru no tiene fin. Sigue siendo la dama del ballet regio y una maestra dedicada. Dentro del CCEM imparte las clases de ballet, de psicocontrolología y de método Feldenkrais Autoconciencia a través del movimiento, el cual implica “otra forma de mover el cuerpo desde el aspecto neural”, y a los profesionales les permite conocerse plenamente (“hay que ser un bailarín interno desde que naces hasta que mueres”).²⁶

Maru dice que no tiene “historia tangible”, sino “orgullo y satisfacción” de haber trabajado en las dos escuelas oficiales que contribuyeron al desarrollo de la danza en Nuevo León. Ella sigue realizando sus actividades con “la pasión que siempre sentí por la danza”²⁷ y que contagió a otros artistas y maestros, compartiendo sus enseñanzas y haciéndolas crecer. Por esa razón considero que su legado es “tangible”, está presente en los bailarines actuales, aunque no lo sepan. Como afirma Rualdo Rodríguez: “De estilo pulcro, elegante y con objetivos claros”, Maru

²⁵ María Eugenia Fuentes en entrevistas vía telefónica realizadas por Margarita Tortajada Quiroz, *op. cit.*

²⁶ María Eugenia Fuentes en entrevista realizada por Rosa María Sánchez Cantú, *op. cit.*

²⁷ María Eugenia Fuentes en entrevista realizada por Angélica Kleen, *op. cit.*

ha sido “testigo silente de las nuevas generaciones que, sin saber, pisan suelo firme gracias a maestros como ella. Siempre estoica, sin buscar protagonismos dentro o fuera del escenario, y dejando que la danza sea la protagonista”.²⁸ Pero ella lo es.

Fuentes

Bibliografía

Carteles de “Cultura para todos”, CCEM y Conarte, Monterrey, N. L., 4-21 de junio de 2001, 10-20 de julio de 2006 y 7-17 de agosto de 2006.

Curriculum vitae de María Eugenia Fuentes, Monterrey, N. L., 2016.

Martínez Chapa, Paula y Magda Isabel Hernández, “María Eugenia Fuentes Espinoza. Maestra de danza clásica en la UANL”, en *Memoria Universitaria*, Boletín del Centro de Documentación y Archivo Histórico de la UANL. San Nicolás de los Garza, N. L., marzo de 2012, año III, núm. 26.

Testimonios videograbados

Garza, Obdulia de la, Nueva Rosita, Coah., 30 de mayo de 2016, inédito.

Rodríguez, Rualdo, “Testimonio sobre María Eugenia Fuentes”, Monterrey, N. L., 22 de junio de 2016, inédito.

Entrevistas

A María Eugenia Fuentes, realizada por Angélica Kleen, Monterrey, N. L., 9 de abril de 2012, inédita.

A María Eugenia Fuentes, realizada por Rosa María Sánchez Cantú, Monterrey, N. L., 8 de abril de 2016, inédita.

A María Eugenia Fuentes, entrevistas vía telefónica realizadas por Margarita Tortajada Quiroz, 20 y 22 de junio de 2016, inéditas.

²⁸ R. Rodríguez, “Testimonio sobre María Eugenia Fuentes”, *op. cit.*

A Hester Martínez, entrevista vía telefónica realizada por Margarita Tortajada Quiroz, 22 de junio de 2016, inédita.

A Sylvia Ramírez, entrevista vía telefónica realizada por Margarita Tortajada Quiroz, 22 de junio de 2016, inédita.

A Tulio de la Rosa, entrevista vía telefónica realizada por Margarita Tortajada Quiroz, 22 de junio de 2016, inédita.





María Cristina Mendoza: el rigor, la tenacidad, la generosidad del arte en la persona

Lourdes Fernández S.

Acercarse a la vida y la trayectoria de María Cristina Mendoza Bernal es aproximarse a momentos fundamentales de la historia de nuestra danza mexicana poco mencionados. De padre microbiólogo y de madre estudiosa de la literatura, nació en la Ciudad de México un 19 de mayo de 1949.

María Cristina mantiene su pasión por la danza en variadas vertientes: como bailarina, como coreógrafa, como maestra y como investigadora. Desde pequeña recuerda que afloró su gusto por bailar y que fue su madre –más cercana al gusto por el arte– quien las llevó a ella y a una de sus tres hermanas a tomar clases de danza española, donde –rememora– “me tomaban del pelo y con la cabeza inclinada hacia atrás me hacían dar vueltas”.

Esa experiencia duró poco tiempo, y no fue sino hasta que cumplió quince años cuando su tía le informó sobre unas clases de danza clásica en el Seguro Social de la calle de Hidalgo, en la parte trasera del Palacio de Bellas Artes. Así, tuvo la suerte de introducirse a esta disciplina –de manera “seria, ¿si no cómo?”– con Mirna Villanueva, ex bailarina del Ballet Clásico de México. Ella les montaba a sus alumnas algunas coreografías que llegaron a bailar en una preparatoria donde la maestra impartía cursos.

Así se reforzó su gusto por la danza y se decidió a probar suerte en la Academia de la Danza Mexicana (ADM), donde no fue admitida por sobrepasar la edad. Ante la negativa y dispuesta a luchar por profesionalizarse en lo que más quería –bailar–, Cristina acudió con el entonces director del INBAL, Miguel Bueno, quien mediante una carta solicitó la admisión de las dos jóvenes en la academia. Al principio las admitieron en un “grupo especial”, y poco tiempo después las examinaron y las colocaron en el segundo año de la carrera de Bailarín de Concierto, donde llegaron a tomar clase Cecilia Lugo, Esperanza Escamilla, Giselle Colás y Cecilia Bueno, por mencionar a algunas de sus compañeras.

Cristina recuerda que se sentía muy grande entre niñas de entre diez y doce años, y quería acelerar su desarrollo. En la ADM tomó clases con Socorro Bastida, Sonia Castañeda, Madame Dambré y el maestro Resnikoff, entre otros notables profesores de ballet. Por la cercanía que tenía la ADM con el Ballet Clásico de México –el cual ensayaba en el salón 7–, participó en las funciones de *Coppélia*, en las que pudo observar ensayos con la primera bailarina Laura Urdapilleta. “Laura era mi ídolo porque nunca marcaba, ni siquiera su expresión... No sé: todo estaba en su lugar. Entonces yo quería ser como ella”.¹

En ese entonces Cristina tomaba clases y buscaba bailar de manera profesional y ganar dinero para ir a Nueva York a seguir preparándose. Acudió a ensayar con Ema Pulido, pues se enteró –junto con algunas de sus compañeras– de la ADM; de que Pulido estaba formando una compañía de folclor para irse de gira a California, en la Unión Americana. Fue a la gira, y tomó clases en un estudio de San Francisco, pero después de algún tiempo dejaron de tener funciones. Cansada de esperar, decidió partir a Nueva York, donde llegó en el invierno, cuando casi todos los estudios estaban cerrados, y sin tener un lugar donde vivir. Afortunadamente uno de sus compañeros de la gira también tenía planes de visitar a un amigo en esa ciudad. Pudo quedarse en casa de esta persona, pero con la condición de que fuera por un corto tiempo. Dadas las circunstancias, Cristina debió trabajar de *babysitter* para sobrevivir. Sin embargo, aunque fue un periodo muy difícil que la obligó a regresar pronto a México, pudo tomar clases de ballet, de técnica Holm y de jazz en el estudio de Alvin Ailey.

Cabe destacar que ya desde su juventud Cristina se mostraba como una persona esforzada que luchaba por lo que quería.

Estas experiencias se dieron después de que Cristina terminó la licenciatura en Historia del Arte en la Universidad Iberoamericana (UIA), de manera que, como tantos otros jóvenes apasionados por la danza, cumplió las exigencias de su familia de cursar una carrera universitaria a la par de sus estudios dancísticos.

Regresó a México y se integró a bailar en la primera compañía del Ballet Folklórico de Amalia Hernández mientras tomaba clases en el Ballet Nacional de México (BNM), pues, por acuerdo institucional con la ADM, le revalidarían estos estudios para finalmente recibirse.

¹ Cristina Mendoza, en entrevista realizada por Lourdes Fernández. Ciudad de México, 18 de junio de 2016. Todas las citas textuales proceden de dicha entrevista.

Estuvo poco tiempo en la compañía de Amalia Hernández, ya que ésta le dijo: “No puedes servir a dos amos a la vez”, y la condicionó: o acudía a su examen final en la ADM –aunque eso significaba sólo faltar un día– o permanecía en el ballet. Así fue como decidió dejar esta compañía.

En algún momento quiso quedarse a bailar en el BNM, pero no insistió pues no congeniaba con el carácter dominante de la maestra Guillermina Bravo. Fue así como acudió a una audición convocada para conformar la Compañía Nacional de Danza (CND), en 1974. Cristina y otras compañeras de la ADM fueron seleccionadas para formar el cuerpo de baile: “Tuve la inmensa fortuna de trabajar con los cubanos [...], con Alicia Alonso y otros maestros”. Menciona la acertada gestión como director de la CND del ingeniero Salvador Vázquez Araujo y afirma que con los maestros cubanos

...todo estaba muy bien organizado; todo era ir para adelante. Fue por primera vez que yo sentí que se estaba haciendo algo profesional, no porque lo anterior no lo fuera, sino porque el Ballet Clásico de México estaba muy viciado. [...] En ese momento todo mundo jaló parejito y fueron giras por la República, todos haciendo clase, a veces tomados de las columnas de los teatros. Había un ambiente muy bonito, muy solidario; de amor a la danza.

Recuerda Cristina que visitaban la compañía las figuras del Ballet Nacional de Cuba: Loipa Araujo, Mirtha Plá, Pablo Moré, y pronto contrataron bailarines como Zygmunt Szostak y Dariusz Blajer, pues la compañía necesitaba de varones. Sin embargo –dice Cristina–, la compañía estaba esperando a las niñas que habían ido a Cuba a estudiar. Ella tenía otras aspiraciones y, al darse cuenta de que seguiría en el cuerpo de baile, decidió salirse, a pesar de la felicitación que tuvo por parte de Laura Urdapilleta cuando bailó en el papel de una de las hijas de Bernarda Alba en la coreografía de Ana Mérida. Asimismo, Cristina buscaba acercarse a la danza contemporánea, que sentía más cercana a sus aptitudes y temperamento.

Al salir de la CND, después de cinco años de privilegios, acudió a tomar clases para participar en un montaje con Hugo Romero en el recién inaugurado Centro Cultural Universitario. El proyecto no se realizó –“quizá por falta de apoyo”, expresa Cristina–, pero ahí se encontró con sus compañeras Cecilia Lugo y Andrea Gabilondo, así como con el bailarín y coreógrafo ecuatoriano Arturo Garrido, con quienes fundó en 1980 el grupo independiente de danza contemporánea y dirección colectiva Andamio.

Al principio montaron obra Arturo Garrido, Andrea Gabilondo, Cecilia Lugo y ella misma. Consiguieron funciones en varios teatros y se prepararon para participar, en 1981, en el Segundo Premio Nacional de Danza Fonapas/UAM, donde quedaron como finalistas con la obra *Nómina de esclusas*, de Garrido (Rosales y Zamora: 4). Con el tiempo se integraron otras bailarinas, como Jaqueline Farina, Cynthia Couttolenc, Noemí Pérez, Esperanza Escamilla (todas ex integrantes de la CND) e Isabelle Achard, quienes constituyeron el elenco más permanente. Su hermana Laura Mendoza fue parte del equipo de Andamio en el área de iluminación.

Las cabezas del grupo tuvieron la oportunidad de obtener becas para tomar un curso de profesionalización de la danza en la Ollin Yoliztli, donde recibieron cursos de coreografía con varios maestros, entre ellos Federico Castro, lo mismo que de teatro, comedia musical, música y notación Benesh, enseñanzas que apoyaron mucho su desempeño escénico.

Según nos dice Cristina, al grupo le fue muy bien, pues lo contrataron para realizar giras por los estados de la República Mexicana, así como en diversos teatros de la Ciudad de México, en plazas públicas y en reclusorios.

El grupo permaneció hasta 1987, aunque en realidad tiene dos periodos: el primero con los miembros fundadores, y uno posterior con nuevos integrantes, salvo Cristina, quien lo comandó hasta su disolución.

En el primer momento la mayoría de sus integrantes eran bailarines profesionales, por lo que mantuvieron la disciplina acostumbrada y desplegaron sus conocimientos sobre el movimiento y el manejo de grupos en escena. “Diario tomábamos clase, diario ensayábamos, [...] se hizo un grupo que gustó yo creo que por eso, porque teníamos técnica: nosotras mismas nos dábamos clase” (de ballet). Indica que en algún momento llamaron a Xavier Francis para que les diera clase, pero, como ellas ya tenían su propio sistema formativo, el método de Francis les pareció agresivo con el cuerpo. “No calentábamos, y él empezaba con sus movimientos y decíamos: ‘¡Nos vamos a tronar!’ [...] Él fue un maestro muy bueno, muy creativo, pero dentro de la ‘danza libre’ [...] entonces como que no nos funcionó.”

En aquel tiempo Cristina tuvo que regresar a impartir clases de Lectura de Clásicos y Redacción en el CCH Sur, aparte de hacer coreografía y bailar en el grupo. El primer integrante que salió de Andamio fue Arturo Garrido, pues tenía otra visión de la danza y argumentaba que la posición de clase de sus compañeras influía en la estética del grupo, aparte de que le ofrecieron ir a Guerrero a trabajar.

Después de unos años de creación, arduo trabajo y éxitos, Andamio comenzó a tener fracturas por el supuesto protagonismo de Andrea Gabilondo en un grupo con dirección colectiva. Andrea era quien “jalaba la carreta porque era quien tenía tiempo, y el don de manejar las relaciones públicas”. Aunque Gabilondo dejó el grupo, Andamio continuó hasta que Cecilia Lugo también salió y una de las compañeras se embarazó.

A fin de cuentas Cristina quedó sola al frente del grupo y decidió convocar a nuevos integrantes. En ese periodo acudieron Diego Piñón, Verónica Cruz, Martha Macías, Rocío Tame y Nina Heredia, entre los miembros más estables. Finalmente, Andamio dio por terminado este segundo ciclo cuando Cristina se embarazó.

Cabe resaltar el gusto por la coreografía que se mantiene durante toda la trayectoria de Cristina Mendoza, hasta el día de hoy, en su trabajo investigativo. Con Andamio creó varias obras, como *Lazos*, *Pasos sobre el paso*, *Serrallo*, *Territorio*, *Soñé que...*, *Chalma* y *Delirio acompasado*.

De manera paralela a este periodo, Esther Cimet la invitó a integrarse al Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de las Artes Plásticas –el Cenidiap– del INBA. Inició colaborando con un grupo de investigación conformado por quien fue su primer director, Francisco Reyes Palmas; el antropólogo Néstor García Canclini; Esther Cimet, y Julio Gullco, entre otros, para elaborar un proyecto sobre la recepción de los públicos de cuatro exposiciones distintas realizadas en la Ciudad de México durante el periodo 1982-1983. Este proyecto de investigación fue propuesto y realizado por un equipo del Centro de Investigación para la Educación y la Difusión Artística (CIEDA) del INBA, que trabajaba en el Cenidiap (Cimet). Cristina menciona al respecto:

Con ellos aprendí mucho. Ahí sí realmente había un trabajo colectivo; se discutían los proyectos [...] yo empecé con el Archivo Vertical, a organizarlo, en Documentación; pero igual me incorporaron a lo de estudio de públicos, y entonces fue cuando trabajé lo de Frida Kahlo. En las mañanas tomaba clases con Federico Castro y de ahí me iba al museo, que estaba en Altavista. Trabajaba y ya regresaba a cuidar a mi bebé.

Después de este tiempo en el Cenidiap, decide cambiarse al Cenidi-Danza José Limón, con el afán de realizar investigaciones más cercanas a la danza y alternar el trabajo práctico con el teórico.

Su hijo Esteban nació en 1987, y poco tiempo después Cristina entró a bailar al Ballet Independiente (BI). Con éste participó en el montaje de las últimas obras de Raúl Flores *Canelo (El bailarín y Poeta)*. Sin embargo, cuando ella acababa de montar su primera coreografía en el BI, titulada *Danza*, se tuvo que ir a vivir a Veracruz y luego a Cozumel, Quintana Roo, por asuntos de trabajo de su compañero. En ese momento Cristina estaba finalizando una investigación sobre Carlos Mérida y la danza para el Cenidiap.

Con el deseo de contribuir al desarrollo de la danza en Cozumel, comenzó a dar clases de técnica clásica en el Instituto Quintanarroense de Cultura y fundó el Taller Experimental de Danza del Centro Cultural Ixchel con ex bailarines del Ballet Folklórico de Amalia Hernández, quienes bailaban en distintos hoteles y tenían deseos de experimentar. Entre los participantes estaban Carlos López, Cristino Olvera, Roberto Nava, Rocío Albarrán, Dulce Medina, Leticia Miranda, Rosaura Álvarez y Silvia Aguilar. Cristina se refiere a ese equipo de trabajo con mucho agrado y cariño, pues –diceran “una gente increíble” con la que hacía clase y montaba coreografías.

Entonces formaron un grupo con tendencia contemporánea, conocido como Andamio. (Cabe mencionar que Cristina Mendoza fue directora del Centro Cultural Ixchel, el cual se inauguró en marzo de 1993. En su calidad de tal, en Cozumel logró llevar a los niños de las escuelas a funciones de danza de manera oficial.)

Posteriormente, Cristina hubo de mudarse a Cancún, lugar donde buscó hacer grupo y comunidad en pos de trabajar para la danza. Escribía en el diario *La Crónica de Cancún* sobre temas dancísticos varios. De igual modo, comenzó a dar clases en una academia particular, y, al ganarse la beca del Conaculta estatal, continuó con presentaciones de la obra *En busca de ¿qué?* para escolares, con apoyo institucional.

Con el nuevo grupo que integró con Deyanira Aguilar, Miguel Ángel Arreola, Esther Béjar, Landy Monje, Tania Petriccioli, Gina Saldaña y Georgina Vargas, participó en diversos eventos, entre ellos el Festival de Danza del Caribe, con personas de áreas artísticas diversas, como capoeira, teatro, etcétera:

Me congratulo de esas experiencias porque encontré allá lo que yo ya no veía aquí en México: gente que quisiera colaborar y entregarse a un proyecto con la mente abierta. Allá fue como un resurgir. ¡Unas ganas de la gente de hacer teatro, danza...! [...] y, a veces, gente que no provenía de la escena, ¿no? Fue muy interesante. Había gente muy dedicada y talentosa.

Nuevamente Cristina tuvo que dejar aquel lugar donde había obtenido tantas recompensas a su esfuerzo para regresar a la Ciudad de México. Ya de vuelta en la capital del país, comenzó a dar clases de coreografía en la Escuela Nacional de Danza Clásica y Contemporánea (ENDCC), con la finalidad de continuar en el mundo de la creación y montar obra. Pero se encontró con un grupo especial: muy difícil, dividido. No se sintió apoyada por los alumnos ni por el área de psicología de la institución. Tampoco acudió a sus compañeros maestros para plantear el caso, por lo que decidió abandonar esta tarea.

Asimismo, Cristina encontró que la metodología de montaje había cambiado por completo y que en aquellos años se recurría a la improvisación en la mayoría de los casos. También encontró que cuando te alejas del medio de la danza por un largo tiempo no hay confianza: “Si no te sostiene un nombre, no eres nada”. Cristina nos aclara que el concepto de coreografía que ella realizaba y defendía era de corte contemporáneo. Ella quería hacer una danza expresiva. Utilizó para ello distintas técnicas, como la Graham, el jazz, la Limón y el ballet, a fin de crear obras contemporáneas:

Federico Castro decía que Andamio era neoclásico. Pero pues no era neoclásico, porque la visión de nosotros era muy a flor de piel. Éramos jóvenes que nos queríamos expresar de determinada manera y cada quien encontraba su modo, ¿no? En Andamio sí había esa intencionalidad, sobre todo porque Arturo le daba ese matiz y nosotras coincidíamos con la idea de que la danza tendría que reflejar el momento y el mundo en el que vivías. Por ejemplo, yo hice una coreografía que se llama *Pasos sobre el paso*, que era sobre los migrantes, y abordábamos temáticas feministas, como en *Serrallo*, de mi autoría. Cecilia y todas buscábamos hacer coreografía con un sentido social. Para construir una coreografía me inquietaba un tema. Escogía a los participantes; buscaba la música. Y así se iba conformando la obra. Pero mi visión siempre pretendió ser contemporánea, porque desde que estudié historia del arte ésa fue mi visión: lo contemporáneo.

Cristina menciona que, aunque le habría gustado continuar haciendo y enseñando coreografía, está satisfecha con todos los aplausos que ha ganado como intérprete y como coreógrafa.

Después de esa experiencia, se dedicó casi exclusivamente a la investigación, más que a la práctica dancística, pues no es fácil hacer ambas cosas debido a lo demandante que es la investigación.

Su formación académica es tan sólida como su formación en danza. María Cristina Mendoza Bernal es también maestra en Estudios de Arte por la UIA y doctora en Antropología Social en la línea de Semiótica y Hermenéutica por la Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH). Si bien en su trayectoria como investigadora ha transitado por variadas temáticas, como la recepción y los públicos, la historia de los grupos de danza y sus actores, los vínculos entre el cuerpo, la teoría y la danza, así como la ritualidad en la danza butoh, el tema favorito de la doctora Mendoza es, sin duda, la coreografía.

Algunos de los trabajos realizados por Cristina Mendoza y cuyas aportaciones son capitales para la investigación de la danza –aparte de los ya mencionados– son los productos de investigación que ha publicado: *Escritos de Carlos Mérida sobre el arte: la danza* (Conaculta, 1990); *La coreografía, un caso concreto: Nellie Happee* (Cenidi-Danza, 2000); *La coreografía: el nacionalismo de Raúl Flores Canelo* (Cenidi-Danza, 2006); *La coreografía: Graciela Henríquez, cuerpo/movimiento/pensamiento* (Cenidi-Danza, 2010), y *Las instituciones oficiales de la danza clásica y la producción coreográfica nacional 1963-2003* (INBA, 2014). No podemos tampoco dejar de mencionar los artículos “Danza, cámara... ¡Rizoma!” (2009) y “Proyecto Bará: reflexiones en torno a la abyección y el vínculo cuerpo/danza/teoría” (2008), entre otros.

Generosa y sencilla en su trato, con una ingenuidad confiada en la bondad del ser humano; tenaz y rigurosa investigadora con resultados de excelencia, Cristina es modesta e indica que todavía no llega al punto ideal que le gustaría en la investigación. Desea –expresa– investigar de manera profunda.

...la cuestión artística; qué cualidades conforman a una persona que se dedica al arte: sus motivaciones, qué personalidad desarrollas, qué significado social tiene esa condición. En la investigación, yo misma me puse una línea, que es la coreografía. Me he dedicado a estudiar la coreografía porque creo que eso es lo que en la danza representa el ser artista. Es una de las facetas principales porque es la creativa. Pero más bien me he dedicado a hacer historia de la coreografía, porque hablas con los coreógrafos y te dicen: “La fulanita obra yo la hice”, y no tienes idea de cómo era esa obra, ¿no? Y por más que te expliquen logras conformar una idea muy vaga.

Creo que logré acercarme a mi interés por conocer el significado de lo artístico con la tesis de doctorado sobre Diego Piñón, y es la línea que quisiera profundizar. El arte como una posibilidad utópica de reencontrar el valor de las personas: la bondad, la generosidad... Para mí el arte es eso: cómo el arte va repercutiendo socialmente. Creo que a través del arte logras sacar lo mejor de cualquier persona. Para mí el hacer una obra realmente pensada donde involucras sentimientos, el tiempo que estás viviendo, es encontrar la maravilla de la vida y que te permite decir: “La vida vale por esto”, cosa que no encuentras en otras actividades. O quizá puedes encontrarla; no sé. Pero creo que es más sencillo en actividades creativas.

Tengo muchas preguntas con respecto a lo mismo. Con lo que yo me quedo, y digo que estoy satisfecha de haberme metido al campo del “arte”, es que representa una vía para profundizar en ti y en el ser humano en general. Es un “rollo metafísico” realmente.

Actualmente Cristina continúa trabajando como investigadora en el Cenidi-Danza, y es asesora, tutora y creadora de contenidos del Taller de Investigación de la Maestría en Investigación de la Danza (MID). Siempre tiene deseos de aprender y dialoga e intercambia opiniones con alumnos, investigadores noveles, y con todo el mundo, con una humildad que impresiona.

Tenemos la fortuna de contar con esta magnífica persona e investigadora para rato, pues Cristina se preocupa por la danza viva, y eso es lo que hace que sus investigaciones sean vibrantes y necesarias, analíticas y llenas de contenido nodal, comprometidas con esa danza viva que tanto la apasiona.

Fuentes

Cimet, Esther, *et al. El público como propuesta. Cuatro estudios sociológicos en museos de arte*. México, INBA/Cenidiap, 1987.

Mendoza Bernal, María Cristina. *Currículum vitae* 2013 y diversos materiales proporcionados por la investigadora.

———. *Las instituciones oficiales de la danza clásica y la producción coreográfica nacional 1963-2003*. México, INBA, 2014.

Rosales y Zamora, Patricia. “Regresa el laureado grupo de danza Andamio”. *Excelsior*, 23 de mayo de 1986, pág. 4.



Cristina Mendoza, Sala Manuel M. Ponce, Palacio de Bellas Artes, 2014.
Fotografía: Alejandro Reyes. Acervo Cenidi Danza.

Danza moderna-contemporánea



Adriana Castaños, la danza más allá del movimiento

Margarita Tortajada Quiroz

Adriana Castaños es una de las artistas de la danza más influyentes del país. Sus aportaciones abarcan las áreas de la interpretación, creación, planeación, gestión, producción y educación. Su ronca voz con acento norteño, sus sonoras carcajadas y su mirada inquisitiva son parte de su sello “rudo” y “su personalidad recia”; nunca se queda con una duda u opinión, espeta sus preguntas y juicios de forma directa. Como la describió un crítico canadiense: es pequeña y ágil, con rasgos teatrales y cabello rojo intenso.¹ Se rige por una dura disciplina, es obcecada y no da tregua: quiere traspasar los límites.

Norma Adriana Castaños Celaya nació en la Ciudad de México el 20 de septiembre de 1956, pero sus primeros cinco años de edad los vivió en Mexicali, luego en Chapingo, en Durango, y cuando tenía quince años su familia se estableció en Hermosillo. Su vocación por la danza la descubrió desde muy pequeña y estudió con numerosos maestros en las diversas ciudades en las que residió. En Hermosillo conoció a la pionera de la danza moderna nacionalista, Martha Bracho, quien impartía clases en la Universidad de Sonora (Unison). Como no le convenció su sistema de enseñanza (alternaba semanalmente las clases de danza clásica, moderna y folclórica), se dedicó a la gimnasia olímpica. A ésta, además del ballet, la danza contemporánea y el jazz, debe su formación, autodirigida según sus necesidades, y siempre buscando clases para aprender y maestros con quienes dialogar.

Adriana regresó a la Ciudad de México para cursar la licenciatura en Ciencia Política en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM); supo que se dedicaría de lleno a la danza y se incorporó a las clases de ballet impartidas por Gloria y Margarita Contreras, directora y maestra del Taller Coreográfico universitario, respectivamente. Ahí mismo conoció a

¹ T. S. Warren, “Dance. Evoking the Primal Scream”, *Ottawa Xpress*, 3 de octubre de 2002.

Cora Flores, a quien considera su mentora, pues la condujo por el mundo de la danza mexicana y le enseñó una manera diferente de apreciar la disciplina dancística y el teatro. Trabajó con otros maestros, como Federico Castro y Guillermo Maldonado, pero fue la norteamericana Phyllis Lamhut quien transformó su concepción de la danza.

Desde los años sesenta, la técnica Graham se había convertido en la hegemónica en México, pero en la década siguiente, Amalia Hernández, a través de la escuela del Ballet Folklórico de México (que impartía las especialidades de danza clásica, contemporánea y folclórica, y era un importante centro cultural), trajo a México la técnica Nikolais. A esa corriente pertenecía Lamhut, y fue de gran importancia para que los jóvenes bailarines avistaran nuevos caminos. Adriana tomó con ella un curso de composición y técnica, lo que “cambió mi comprensión de la danza. Luego de venir de una enseñanza en las técnicas del ballet y la danza contemporánea, muy formales, Phyllis me hizo ver que todo se puede hacer, que constantemente el cuerpo se descompone y se vuelve a armar: ella fue mi ‘bomba detonadora’ ”.²

En 1977 se mudó a los Estados Unidos; estudió como alumna externa en la Universidad de Purdue y perteneció a su grupo de danza contemporánea, y cursó un semestre en la Universidad de Indiana. En ambas instituciones tomó clases de técnica, composición y análisis de movimiento. Antes de regresar al país, en 1980, recibió un importante reconocimiento al ser nominada como becaria del American Dance Festival, en la Universidad de Duke, donde asistió a clases de jazz, técnicas somáticas de movimiento, danza contemporánea con una discípula de Twyla Tharp, composición con Ruth Currier, entre otras asignaturas. Incluso tuvo la oportunidad de conocer a una alumna de Ruth St. Denis, último remanente de la danza premoderna.

A finales de 1981, ya en la Ciudad de México, Adriana se integró al recién formado grupo Danza Libre Universitaria (DLU) de la UNAM, dirigido por Cristina Gallegos. Aunque ya había hecho coreografía anteriormente, en esta agrupación los estrenos fueron en verdad de carácter profesional: *Uno* (m. Vivaldi, 1981), *Postdata* (m. Los Beatles, 1982), *Sólo mientras tanto* (sin música, 1982), *Maceua* (m. anónima mexicana, 1982) y *Hominal* (m. Holvanes, 1984). Como parte de DLU Adriana participó en algunas de

² Adriana Castaños en entrevista vía telefónica realizada por Margarita Tortajada Quiroz, México, 10 de junio de 2016, inédita.

las reposiciones que grabó y difundió la Unidad de Televisión Educativa a través de la serie *Época de oro de la danza mexicana*, por lo que bailó obras cumbre del repertorio nacionalista, como *La manda*, de Rosa Reyna, que aún pueden apreciarse.

En ese momento Adriana veía en la capital del país dos alternativas para la danza contemporánea: por un lado la técnica Graham, con la que ella nunca se ha identificado; y por otro el Ballet Teatro del Espacio, dirigido por Michel Descombey y Gladiola Orozco, al cual consideraba como una agrupación con mayor libertad de movimiento. Salido de sus filas, y gran conocedor de la técnica Horton, Bernardo Benítez impartía clases, y hacia allá se dirigió Adriana; más tarde se incorporó a su grupo, Ballet Danza Estudio (BDE), entrando de lleno al movimiento de danza contemporánea independiente, que vino a sacudir el monolítico campo dancístico mexicano y que modificó la correlación de fuerzas de sus agentes e instituciones. En BDE creó *Sueños de tortuga* (m. Meredith Monk, 1985), pero al poco tiempo sobrevino la ruptura por desacuerdos con Benítez y su esposa, la bailarina Marie-Joelle Clemente.

La obra de Adriana ya era reconocida en el campo dancístico, de tal manera que fue una de las coreógrafas invitadas a participar en la efímera Compañía Mexicana de Danza, que con motivo de los setenta y cinco años del inicio de la Revolución Mexicana había conformado sorprendentemente la Secretaría de Agricultura. Ahí estrenó *La muerte de un burócrata* (m. Marcela Rodríguez, 1985), que, junto con otras de José Antonio Rodea, Jorge Gale, Marco Antonio Silva y sólidos bailarines, se llevaron a varios foros del país.

Adriana no se había desvinculado de Hermosillo, en donde vivía su familia, y conocía el trabajo de Truzka, el primer grupo de danza contemporánea independiente del noroeste de México. Su directora, Beatriz Juvera, una de las discípulas más brillantes de Martha Bracho, había roto con la concepción de la danza moderna para hacer sus propios planteamientos hacia la danza contemporánea. Adriana encontró coincidencias con ella y al establecerse en Hermosillo se incorporó de lleno a Truzka. Ahí creó un clásico de la danza mexicana de los años ochenta: *Testigos* (m. Steve Reich, 1986), que fue presentada en el VII Premio Nacional de Danza, organizado por el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) y la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM).

Este premio era el escaparate obligado para ser reconocido como parte de ese movimiento emergente de la danza independiente, y Adriana lo logró con creces. En esa obsesiva obra la coreógrafa transita entre “el *thriller* y el horror gótico”, con una propuesta escénica similar a “la depurada pulcritud que impera en un quirófano”, funcionando “como un cerebral ejercicio de estilo donde el trazo geométrico es una geografía del acoso”.³ Los bailarines de la obra fueron David Barrón, Miguel Mancillas, Isabel Romero y la misma Adriana, quienes en 1987 decidieron romper con Truzka y establecer otra forma de trabajo en Hermosillo, que se transformó en una propuesta posmoderna y cosmopolita con impacto nacional e internacional. Su primer nombre, a sugerencia de Adriana, fue Neuma (del griego “espíritu, soplo, aliento”), pero más tarde Darío Galaviz Quezada les propuso llamarse Antares, como la estrella más brillante de la constelación de Escorpión.

Aunque se planteó como un grupo autogestivo y de dirección colectiva, Adriana fue designada coordinadora debido a su experiencia. Era un equipo perfectamente ensamblado, y Antares se convirtió en el espacio de creación de obras memorables de Adriana, cuyos rasgos distintivos fueron el humor y la ironía, el brillo formal y la precisión, que conjuntaban “una plasticidad que alía, sin contradicción alguna, elementos surrealistas con una sensibilidad *naïve*”.⁴ Adriana creó en 1987: *De las cinco que quedaban...* (en coautoría con Mancillas, m. Vivaldi), obra de danza pura de gran precisión en el movimiento, aunque “liberaba lo dionisiaco”;⁵ *Réquiem por un paisaje* (m. Gean Gilles), y *Odfa, la que sabe* (m. tradicional de El Cairo). En 1988: *Nueva España de mar océano* (m. *collage*), que usaba el “golpeteo sobre el cuerpo”, los diálogos, la escenificación irreal, “reminiscencias surrealistas” que mostraban un “proceso incesante”, como el de la marea,⁶ obra que fue presentada en el Museo de Sonora, la antigua penitenciaría del estado, con la finalidad de asaltar un espacio alternativo más y tratar de darle “otro sentido”.⁷

³ Carlos Ocampo, *Cuerpos en vilo*. México, Conaculta, 2001, p. 38.

⁴ *Ibid.*, p. 42.

⁵ *Ibid.*, p. 52.

⁶ *Ibid.*, pp. 49-50.

⁷ Aldo Siles, *Héroes en el desierto*. Hermosillo, Son., Universidad de Sonora, 2001, p. 103.

Una más: *Yo hubiera o hubiese amado* (pretérito pluscuamperfecto del verbo *amar*) (m. K. Shulte y A. Grossman, 1989), la cual ganó el IX Premio Nacional de Danza INBA-UAM. Era un reconocimiento que Adriana merecía desde hacía tiempo “por sacar a la provincia de su anonimato”;⁸ la obra se percibía “como una fuerza orgánica compacta. Es la inteligencia del cuerpo por encima de la lógica racional”, guiada por la “intuición estética”. Como otras de sus coreografías era “danza-teatro, danza de los contenidos, danza de las emociones que son acciones precisas, danza que se aleja de la abstracción pura, del ritmo puro, para investigar la psicología y la intención humanas del movimiento”.⁹

También en 1989 Antares estrenó *La hermana bizca* (m. J. López Chas), de creación colectiva, sobre la muerte y el lamento de una niña, alcanzando “un nivel poético desconocido hasta hoy en la danza mexicana”.¹⁰ Siguiéron *Las cantatas* (m. Bach, 1990), de Adriana, cuyo tema era “la estructura dancística misma”, resultando “una sofisticación donde la posmodernidad (en tanto puesta en duda de las convenciones) se instala”;¹¹ y *A invierno por Heliópolis* (m. Drescher, Rovirosa y Chas), que ganó el Primer Concurso de Proyectos Coreográficos del INBA, “obra clave para la danza contemporánea mexicana que, eludiendo con mano diestra la ilustración, incide en el mundo, en la estética y la forma de trabajo de la pintora Remedios Varo”;¹² esta obra, junto con *Testigos*, están consideradas entre las diez más significativas del siglo XX en el país, y se menciona a Adriana como una de las coreógrafas mexicanas más relevantes.¹³

Más tarde creó *Llanuras líquidas* (m. Arvo Part, 1991), y *Azul cobalto* (en colaboración con David Barrón y Claudia Desimone, m. Thomas Thallis, 1993), que mostraba “un ceremonial marino donde se bucea en las aguas

⁸ Patricia Cardona, *La nueva cara del bailarín mexicano*. México, INBA, 1990, p. 115.

⁹ *Ibid.*, p. 116.

¹⁰ C. Ocampo, *op. cit.*, p. 60.

¹¹ *Ibid.*, p. 58.

¹² *Ibid.*, p. 55.

¹³ Armando Ponce (coord.), *México, su apuesta por la cultura. El siglo XX. Testimonios desde el presente*. México, Grijalbo/Proceso/UNAM, 2003, pp. 459-460. En este libro aparece una encuesta efectuada por Rosario Manzanos, quien preguntó sobre los diez coreógrafos y las diez obras más significativos del siglo XX.

opalinas del inconsciente”,¹⁴ y gracias a la cual recibió una invitación a participar en el X Festival Internacional de Coreógrafos, en San José, Costa Rica.

En 1994 otro estreno de Adriana: *Lágrimas de coyote* (m. Chas) –sobre la historia amorosa de Lola Casanova y el indio seri Coyote-Iguana–, que realizó gracias a la beca como creadora intelectual del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (Fonca), obra que hizo evidente “el proceso en el que la depuración de un lenguaje particular alcanza niveles expresivos óptimos”.¹⁵ Este fue su último montaje con Antares; luego de separarse por un tiempo decidió abandonar el grupo, pues ya no compartía intereses ni objetivos con el resto de los integrantes.

Adriana siguió su camino en solitario y trabajó ocasionalmente con otros grupos. Eso lo había hecho con anterioridad, creando o reponiendo sus obras. Así sucedió en Costa Rica, cuando con la Compañía Nacional de Danza de ese país, dirigida por Cora Flores, bailó y remontó sus obras *Hominal* y *Sueños de tortuga* (1986); realizó el remontaje de *Testigos* con Utopía (1988); y también en Costa Rica elaboró *Duelo* (m. Wim Mertens, 1991) con el grupo Diquis Tiquis, dirigido por Alejandro Tossati. Más tarde, con la agrupación Paralelo 32, de Mexicali, creó *Falta de calcio* (m. Mertens, 1993), *Ritual IX* (m. Mozart, 1994) y *Situs inversus* (en coautoría con Lydia Romero, m. Chas) con el grupo Viraje; *Entre céfiros y trinos* (c. colectiva, m. Thallis) para el Homenaje Nacional a Guillermina Bravo (1995); *Agua que no has de beber* (m. Bach, 1996) para el grupo Pléyades, con producción de VITARS-UNAM; y *Campo de cebollas* (m. collage, 1996) para la Escuela Nacional de Danza Clásica y Contemporánea del INBA.

En 1997 Adriana compuso *Sed de mar* (m. Schubert), como becaria del Centro Nacional de Formación y Producción Coreográfica establecido en Cuernavaca. En esa ocasión contó con la asesoría de Guillermina Bravo y Alejandro Luna, entre otros, así como con los bailarines Claudia Landavazo, David Barrón y otros procedentes de Hermosillo. Además obtuvo una beca de Fomento y Coinversiones Culturales del Fonca para difundir su obra en municipios sonorenses.

Sin embargo, lo más relevante de esta coreografía fue que marcó el arranque de una nueva organización dirigida por Adriana, Producciones La

¹⁴ C. Ocampo, *op. cit.*, p. 59.

¹⁵ *Ibid.*, p. 62.

Lágrima (PLL), con sede en las instalaciones de la Unison. El objetivo de dicha organización consistía en llevar a cabo actividades de promoción cultural, creación y educación, impulsando proyectos coreográficos, de formación y de actualización de las artes escénicas. El nombre de la misma no tiene relación con el llanto ni con el dolor, sino con la tierra y la emoción. “Se llama La Lágrima por el ejido del mismo nombre que está camino a Ciudad Obregón. Ahí hay ojos de agua. Esas son las lágrimas a las que me refiero, que conectan con la tierra y el agua y, en todo caso, con el hecho de conmover”.¹⁶

PLL (que Adriana escribe con letras minúsculas) obtuvo la beca para grupos artísticos del Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de Sonora (FECAS), a fin de desarrollar un programa piloto de residencias artísticas durante 1998 y 1999, y ha sido desde entonces el lugar de nacimiento de numerosas obras de Adriana. Entre las más significativas destaca *Testimonios o los ojos del laberinto* (m. Govea y Chas, 1999), a través de la cual el grupo encontró su identidad, especialmente por el proceso de trabajo que se basó en acuciosas investigaciones; de hecho fue elegida como la mejor obra dancística del año por la revista de arte y cultura *Viceversa* de la Ciudad de México.

En 2002 Adriana estrenó en Ottawa –con PLL (becada por el Fonca) y Le Groupe Dance Lab, de Canadá, dirigido por Peter Boneham– *Los motivos del páncreas* (m. Eduardo Soto y David Sylvian). Su objetivo era establecer “conexiones con la sensualidad” y con “el sentimiento primario de estar vivo”. A los intérpretes (siete de Le Groupe y los tres “excelentes bailarines mexicanos” Manuel Ballesteros, María Luisa Solares y Hugo Carrera) Adriana “los estimuló para desarrollar una relación consciente con sus órganos internos, un proceso que requiere de visualización, increíble concentración”. La bailarina canadiense Karen Guttman declaró que la fase de creación (que consideró “un acto de fe”) transformó completamente su danza, mientras que Manuel Ballesteros aseveró que la exigencia era “tan interna”, que de manera obligada se establecía un “vínculo con los órganos”. Para el espectador la obra era hipnótica y también se conectaba “con algo desconocido, algo primitivo”.¹⁷

¹⁶ Adriana Castaños en entrevista citada.

¹⁷ T. S. Warren, *op. cit.*

De 2004 a 2008 montó su versión de *El cascanueces*, con la colaboración de David Barrón, Luisa Castro, Silvia Salazar, Unison y el Instituto Sonorense de Cultura (obra que fue elegida como uno de los mejores eventos del año por el periódico *El Imparcial*). Se trataba de una parodia de la original, a la que subvertía y tornaba “carnavalesca”, con personajes que “habitan en el absurdo”. En “el segundo acto –durante el cual se justifica la presencia internacional porque se sitúa en un aeropuerto donde se da un juego de espías, y se traslada luego a una asamblea de naciones– hay una danza árabe interpretada por terroristas, la [danza] rusa por una *dominatrix* con látigo, controlando a dos varones, y una quebradita que reúne a toda la compañía”.¹⁸

Otra más fue *Fisuras* (de la serie *Diagramas de flujo*, m. Mignone, Handel y Chabrier, 2005), basada en las matemáticas, pero también en la poesía de David Huerta y la escultura y poemas de Gunther Gerzso. En esa coreografía, los “destellos de la individualidad –esas ranuras por las que se asoma el deseo– se imponen a la cerebralidad matemática en la planeación del discurso”.¹⁹ Había precisión en el movimiento, la luz, los cuerpos, el espacio, el tiempo, la conexión de todos sus elementos: una obra “contundente”, emocional, que “transforma el movimiento en signo”, y con la que Adriana demostró ser una de las más importantes creadoras mexicanas “con un alto grado de madurez artística”.²⁰

En 2007 creó *Mi libro favorito (o ¡cómo leer sin ser descubierto!)* (m. Mozart, Mothersbaugh y Zap Mama), que fue seleccionada como la mejor propuesta de animación callejera para presentarse en la VIII Feria del Libro de Hermosillo.

Un año después *Las sonámbulas* (en coautoría con Margarita Barrera, m. Mozart e Isaac Peña, 2008), inspirada en el cuento *Las zapatillas desgastadas*, de los hermanos Grimm, y la ópera *La flauta mágica*, de Mozart; además obtuvo una beca del Fonca. La creadora se valió de la danza formal y la ilustrativa, la palabra, la proyección de video, la pulcritud técnica e interpretativa;

¹⁸ Manuel Stephens, “Corporal. *El Castañueces*”, en “La Jornada Semanal”, suplemento de *La Jornada*. México, 27 de enero de 2008, núm. 673.

¹⁹ M. Stephens, “Danza. *Fisuras*”, en “La Jornada Semanal”, suplemento de *La Jornada*. México, 30 de abril de 2006, núm. 582.

²⁰ Hayde Lachino, “*Fisuras*”, en *Tiempo Libre*. México, 19 de enero de 2010.

en su inesperado final se alejó del cuento para hablar de la mujer cosificada, con la “singular ironía” que caracteriza a Adriana.²¹

Con *Lengua ignota* (sin música, 2009) ganó el VII Concurso Internacional de Coreografía en Monterrey, Nuevo León; y en *Proyecto Kosmos o todos somos Dhoris* (m. Gluck, Dylan, Moondog, Mancini, Burnell, Part, Monk y Simone, 2010) Adriana se mostraba como una “coreógrafa poderosa y de gran visión, por lo que hay mucho que esperar de ella y su grupo”.²² Retomaba al ídolo popular Kalimán, y según el sello de su autora, un “minucioso estudio del gesto que se apoya en muchos años de dominio del oficio”, “un gran sentido del humor inteligente, a veces sutil, a veces irónico, a veces despiadado”, y la disciplina que busca “la teatralidad exacta”.²³

El escote de Pietra Pitea (m. Charles Avison, 2012), obra “fluida, verídica”, que pertenece a “la universalidad femenina”.²⁴ *Zapping* (sin música, 2014), la cual incluso se presentaba en lugares abiertos, aunque reducidos, explora “la confusa línea que separa lo privado y lo público”, al hablar de “los distintos hábitos culposos que normalmente se realizan en un ambiente íntimo”.²⁵

La coreografía comisionada por el INBA para los festejos del 80° aniversario del Palacio de Bellas Artes (PBA) fue *Yonke, viaje a No Land* (diseño sonoro Peña, 2014), “obra polisémica” y festiva que abrevó en la cultura popular y sus bailes (“un deshuesadero cultural”), que reelaboró “un discurso artístico que igual habla, baila, actúa, aprovecha imágenes de una realidad social inmediata”, y que mostró total entrega de sus intérpretes.²⁶ Adriana hizo evidente que “la danza es eso: bailar” rompiendo “las normas” y

²¹ Carlos F. Márquez, “El desplome del alba”, en *Fanzine Un desierto para la danza*. Hermosillo, Son., 25 de marzo de 2009.

²² Colombia Moya, “Andanzas. La danza en Sonora”, en *La Jornada*. México, 18 de agosto de 2010.

²³ Juan Manuel Ruelas, “Magia y entusiasmo. Un desierto para la danza”, en *Expreso*. Hermosillo, Son., 24 de abril de 2010, p. 6-D.

²⁴ Alejandra Monroy, revista digital *Streamingdance*, 2 de mayo de 2012. www.streaming-dance.net

²⁵ Sin autor, “Culmina con éxito Un Desierto para la Danza”, en *El Imparcial* [en línea]. México, 14 de abril de 2014. <http://www.elimparcial.com/EdicionEnLinea/Notas/Noticias/>

²⁶ Héctor Garay, “Yonke, de Producciones La Lágrima en la Muestra Nacional de Danza”, en revista digital *Fluir*, 18 de mayo de 2015. <http://revistafluir.com.mx/cafe-muller/yonke-de-producciones-la-lagrima>

derrumbando “prejuicios” de la danza contemporánea que “no está limitada a lo que se supone vanguardia”.²⁷

Aparte de las que hasta aquí se han mencionado, hay muchas obras más, incluso de teatro musical, escolar y de títeres, instalaciones, videodanzas, programas didácticos, intervenciones urbanas, prácticas escénicas, animaciones callejeras, obras de gran formato. Para crear varias de ellas obtuvo el apoyo del Fonca, el FECAS, el Instituto Municipal de Arte y Cultura (*Alma hermosillense*, 2005); trabajó en la coproducción con el Instituto Sonorense de Cultura y el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta) (*El Bi-100, armando la historia*, 2010), con EPRO-Danza (INBA, Conaculta y SEP para hacer *la lágrima 15*, 2012), y también ha laborado con apoyos internacionales, como el Latino Cultural Festival Queens Theater en Nueva York (*Canciones para el camino*, 2004).

Es frecuente que Adriana no utilice música en sus obras, pues afirma que aunque es muy musical, “puedo engolosinarme y perder en términos corporales. Al despojar a los intérpretes de la música no hay dónde esconderse y se conectan de manera más íntima. Además, el silencio escénico me gusta en términos de atmósfera”.²⁸

Diferentes grupos le han solicitado obra a Adriana; junto con los ya mencionados están San Diego Dance Theater (*Umbral*, 1998; y *Las sirenas también esperan*, 1999); Andanzas, de Morelia (*Buenas noches Bombay*, 2003), Danza Joven de Sinaloa (*Territorios*, 2008), y el Centro de Producción Coreográfica del INBA, en la Ciudad de México (*El escote*, 2011). Esos trabajos representan un importante estímulo, pues le han permitido “conocer nuevos cuerpos y personas, pero desde que inició PLL mi interés está más en el proceso de investigación y en el descubrimiento conjunto, y eso toma tiempo, además de [exigir] una disposición total de los participantes”.²⁹ Esta aseveración la ratifica el gran artista Manuel Ballesteros, quien afirma que Adriana “tiene la particularidad de explorar con los vínculos personales de sus bailarines, llevando a éstos a territorios en ocasiones muy profundos y diversos”. Ella “sabe perfectamente cómo provocar e ir tejiendo” la cons-

²⁷ Carlos Sánchez, “*Yonke, viaje a No Land*”, en revista digital *Nitro/Press*, 6 de octubre de 2014. <http://mamborock.mx/yonke-viaje-a-noland/>

²⁸ Adriana Castaños en entrevista citada.

²⁹ *Loc. cit.*

trucción de “historias en movimiento”; sus intérpretes-cómplices “se le entregan incondicionalmente, sabiendo que el material ofrecido por ellos está siendo observado por la creatividad de unos ojos, una piel, un espíritu, una arquitecta del gesto y el lenguaje”.³⁰

Su trabajo como docente comenzó en 1976; ha impartido clases y talleres para gimnastas, estudiantes desde preescolar hasta universitarios, bailarines, maestros, coreógrafos y maestros normalistas en México, Estados Unidos, Canadá y Australia. Sin embargo, su labor más importante en la educación ha tenido lugar dentro de la Unison; en 1996 coordinó la elaboración de planes de estudio de danza en la licenciatura en Artes (ahora Artes Escénicas, con especialidad en ejecutante en danza contemporánea y actuación), y contribuyó así en la profesionalización de la danza y su reconocimiento académico. A partir de 1997 se integró al cuerpo docente de la Unison, donde ha impartido diversas asignaturas y talleres, ha creado obras para prácticas escénicas, ha promovido residencias, así como innovadores trabajos de estudiantes y maestros.

Además de sus actividades coreográficas y pedagógicas, en la Unison Adriana ha promovido el estudio teórico de la danza, lo que la ha llevado a participar en numerosos eventos dedicados a la reflexión sobre el quehacer dancístico en ciudades de México, Cuba, Venezuela, India, Estados Unidos y China. Asimismo estudió la licenciatura en Educación Artística con Perfiles Diferenciados en la Universidad Veracruzana, y la maestría en Arte Moderno y Contemporáneo en el Centro de Cultura Casa Lamm, lo cual le dio la oportunidad de actualizarse y conocer autores y corrientes que le han aportado un conocimiento más pleno de este fenómeno sociocultural.

Adriana también es autora de diversos textos, que incluyen propuestas y argumentaciones para la formación de bailarines, para el fomento de la danza en apoyo a la educación, y el análisis de aspectos teórico-prácticos de la danza. Estas colaboraciones se han publicado en revistas como *Escénicas* –de la UNAM–, *La Revista* –del Instituto Sonorense de Cultura– y *Tierra Adentro* –de Conaculta–, al igual que en varios periódicos sonorenses.

³⁰ Manuel Ballesteros, “Adriana Castaños”. México, 8 de junio de 2016, inédito.

Su labor como gestora y productora ha traído beneficios a la danza del noroeste, entre ellos la organización de residencias de grupos y creadores, y programas de difusión de la danza. Una de sus iniciativas más fructíferas, junto con los otros colectivos dancísticos sonorenses, son los festivales que comenzaron a la par del Primer Encuentro de Danza en el Noroeste (1986), que más adelante se convirtió en la influyente Muestra Internacional “Un desierto para la danza”, cuyos anfitriones han sido en diversos momentos Adriana y sus grupos (Antares en 1994, PLL en 2000, 2003, 2006, 2009 y 2011).

PLL ha producido varias obras, como la instalación coreográfica *Hymen Vorgos*, de Benito González (2010-2011); y *Hello*, proyecto comisionado por la Australia Latin America Foundation, de la coreógrafa australiana Becky Hilton, que se estrenó en México (2014).

Todo ese trabajo ha obtenido recompensa, y Adriana ha recibido numerosos premios y reconocimientos. Junto a los ya mencionados está su inclusión en el Sistema Nacional de Creadores de Arte (1993-1999 y 2004-2007). Por su trayectoria ha recibido el Premio Guillermina Bravo dentro de las actividades del Festival Internacional de Danza Contemporánea “Lila López” en San Luis Potosí (2002); la beca del FECAS como Creadora con Trayectoria (2003); el reconocimiento de “Un desierto para la danza” (2005) y el del XIV Festival de Danza Contemporánea de Coahuila (2015); la Medalla de Bellas Artes (2015), que ella aceptó en el PBA a nombre de la gente de la danza, pues la reconoce como un arte colectivo.³¹ El más reciente fue el Premio Nacional de Danza “José Limón” (2016), que recibió de manos del gobernador de Sinaloa.

Adriana se mantiene joven gracias al trabajo. Sigue impartiendo clases en la Unison, y con PLL y el Colectivo Qualquer, de España, desarrolla el proyecto *Si todo empieza de nuevo, que empiece desde otro lugar* (con la beca de producción del Programa Iberescena), que se sumará a las más de sesenta obras de ella que se han presentado en países como México, Estados Unidos, Canadá, Ecuador, Venezuela, Costa Rica, España, Italia, Serbia, Suiza, India, Australia y Alemania. Su juventud radica en que es “indudablemente, una figura indispensable”, pero “siempre renovada”, cuya obra

³¹ Ismael Vargas, “Yonke... viaje a No Land”, en *La Revista* [en línea]. México, 15 de agosto de 2015. <http://chulavista.mx/layout-yonke-viaje-a-no-land-19665>

dancística “nos permite entender el desarrollo histórico de esta disciplina a través de su visión y reflexión sobre el mundo”.³²

Es una coreógrafa madura, una “maestra sabia”³³ que busca que su danza vaya “más profundo, más allá del movimiento”,³⁴ lo que ha impactado a espectadores e intérpretes. El “sello Castaños” ha influido a varias generaciones, a quienes les ha enseñado a “percibir la verdadera densidad del movimiento, el compromiso del cuerpo con lo imaginario, la dialéctica constante del cuerpo y su forma expresiva”.³⁵ Y eso, deja huella.

Fuentes

Bibliografía y hemerografía

Ballesteros, Manuel, “Adriana Castaños”. México, 8 de junio de 2016, inédito.

Cardona, Patricia, *La nueva cara del bailarín mexicano*. México, INBA, 1990.

Corral, Carlos, “Testimonio sobre Adriana Castaños”, comunicación escrita vía Facebook, 1 de junio de 2016.

Garay, Héctor, “Yonke, de Producciones La Lágrima en la Muestra Nacional de Danza”, en revista digital *Fluir*, 18 de mayo de 2015. <http://revistafluir.com.mx/cafe-muller/yonke-de-producciones-la-lagrima>

Lachino, Hayde, “Fisuras”, en *Tiempo Libre*. México, 19 de enero de 2010.

Márquez, Carlos F., “El desplome del alba”, en *Fanzine Un desierto para la danza*. Hermosillo, Son., 25 de marzo de 2009.

Moncada Ochoa, Carlos, “Noticiero cultural. Brilla en plenitud Un desierto para la danza, edición 17”, en *Crítica*, Hermosillo, Son., 27 de abril de 2009.

Monroy, Alejandra, revista digital *Streamingdance*, 2 de mayo de 2012. www.streamingdance.net

³² M. Stephens, “Corporal. Un desierto para la danza I”, en “La Jornada Semanal”, suplemento de *La Jornada*. México, 29 de mayo de 2011, núm. 847.

³³ Carlos Moncada Ochoa, “Noticiero cultural. Brilla en plenitud Un desierto para la danza, edición 17”, en *Crítica*, Hermosillo, Son., 27 de abril de 2009, p. 9.

³⁴ T. S. Warren, *op. cit.*

³⁵ Carlos Corral, “Testimonio sobre Adriana Castaños”, comunicación escrita vía Facebook, 1 de junio de 2016.

Moya, Colombia, “Andanzas. La danza en Sonora”, en *La Jornada*. México, 18 de agosto de 2010.

Ocampo, Carlos, *Cuerpos en vilo*. México, Conaculta, 2001.

Ponce, Armando (coord.), *México, su apuesta por la cultura. El siglo XX. Testimonios desde el presente*. México, Grijalbo/Proceso/UNAM, 2003.

Ruelas, Juan Manuel, “Magia y entusiasmo. Un desierto para la danza”, en *Expreso*. Hermosillo, Son., 24 de abril de 2010.

Sánchez, Carlos, “Yonke, viaje a No Land”, en revista digital *Nitro/Press*, 6 de octubre de 2014. <http://mamborock.mx/yonke-viaje-a-noland/>

Siles, Aldo, *Héroes en el desierto*. Hermosillo, Son., Universidad de Sonora, 2001.

Sin autor, “Culmina con éxito Un Desierto para la Danza”, en *El Imparcial* [en línea]. México, 14 de abril de 2014. <http://www.elimparcial.com/EdicionEnLinea/Notas/Noticias/>

Stephens, Manuel, “Danza. Fisuras”, en “La Jornada Semanal”, suplemento de *La Jornada*. México, 30 de abril de 2006, núm. 582.

_____, “Corporal. *El Castañueces*”, en “La Jornada Semanal”, suplemento de *La Jornada*. México, 27 de enero de 2008, núm. 673.

_____, “Corporal. Un desierto para la danza I”, en “La Jornada Semanal”, suplemento de *La Jornada*. México, 29 de mayo de 2011, núm. 847.

Vargas, Ismael, “Yonke... viaje a No Land”, en *La Revista* [en línea]. México, 15 de agosto de 2015. <http://chulavista.mx/layout-yonke-viaje-a-no-land-19665>

Warren, T. S., “Dance. Evoking the Primal Scream”, *Ottawa Xpress*, 3 de octubre de 2002.

Entrevista

A Adriana Castaños, entrevista telefónica realizada por Margarita Tortajada Quiroz, México, 10 de junio de 2016, inédita.





Lino Perea: el cuerpo nítido

Rebeca Mundo

...la danza es y será siempre una sola,
pues la expresión misma es una sola.
El matiz, el estilo... siempre es propio.
Lo humano nunca nos será ajeno.

Lino Perea

Lino observa. Lino sonríe. Y, entonces, Lino habla. “El arte está rebasado”, dice.

Intérprete potente, maestro generoso, investigador curioso y disciplinado del movimiento. Poseedor de un cuerpo privilegiado: noble, entregado y sabio. Sobre todo un cuerpo profundamente sensual, capaz de transmitir al espectador el enorme placer que el movimiento le produce al trazar laberintos y enigmas en el espacio.

Hijo de campesinos –su padre, proveniente de los límites entre Michoacán y Guanajuato; su madre, de Chalco, estado de México–, Lino Perea nació el 15 de marzo de 1956 en una familia de ocho hermanos. Marcado por la sensibilidad curiosa del artista complejo que es, en el perfil de Lino encontramos rasgos de actor, músico, bailarín... E incluso confiesa que en algún momento pensó seriamente en abandonar la danza por la arquitectura.

Comenzó estudiando música y después llegó a clases de teatro. Como una cosa lleva a la otra, muy pronto estaba también tomando clases de danza, y fue así como en 1980 ingresó al Ballet Teatro del Espacio.

En 1982 colaboró con Lydia Romero para la obra *Golpe de gracia*. Su empeño, dedicación y talento lo llevaron a recibir, en 1986, la mención honorífica como mejor bailarín en el Ciclo de Danza Miguel Covarrubias.

Entre 1989 y 1990 fue primer bailarín de Ballet Teatro del Espacio, la compañía dirigida por Michel Descombey y Gladiola Orozco. “Michel me deja mucha huella –recuerda Lino–. Me brindó muchos días de su vida, muchos años. Igual Gladiola. Y es que los recuerdo y pienso: ‘¡Estamos hechos de tantas facetas, de tantas personas!’ ” Y es que Descombey reconocía en Perea a un artista comprometido, expresivo y entregado, difícil de encontrar; un primer bailarín capaz de ofrendar la piel en escena. Preciso y expresivo,

“artista del temperamento y la concentración, con intensidad y dominio pleno de formas”, llegó a decir de él Alberto Dallal.¹

Acostumbrado a los designios de su insaciable curiosidad, pero también a la transparencia y el trabajo, a perderse sin cuestionar en los laberintos que comunican las búsquedas y los hallazgos, Lino decidió ensanchar los límites del territorio conocido al aventurarse a audicionar en Europa. “Les dije a Michelle y a Gladiola. Fui a audicionar en las vacaciones, así que les avisé que en seis o siete meses quería darme de baja y esperaba que comprendieran. Ellos se encelaron.”

En ese viaje, entre 1990 y 1991, fue invitado como bailarín profesional por el Centro Coreográfico de Montpellier, Francia, dirigido por Dominique Bagouet. En 1991 participó con la compañía Bill T. Jones, de Nueva York, en el Festival de Danza de Montpellier. Lino comparte la experiencia de la escena dancística de primer mundo como un recuerdo lúcido y retador: “Agradezco que en lugar de decir: ‘Estamos atrasados’, si uno va a Europa les mueves el piso. A mí me decían: ‘Wow, ¡cómo trabajan! ¡Qué superbailarines!’ Me reconocían como parte de un equipo. Aprendí muchísimo allá”.

En las palabras de Lino guiña siempre el latido vivo de lo humano:

Estuve un año y medio fuera y regresé como una forma de pedirles perdón a mis padres, pues por la danza me fui de la casa. Yo ya no quería bailar; ya no iba a bailar. Dije: “¿O sea que voy a ser el ‘chambitas’ de un coreógrafo afortunado y yo me voy a sentir afortunado?” Regresé y quería terminar arquitectura, pero me llamaron de la Universidad de Guadalajara para dar clases y montar coreografía. Fue recién al volver cuando me habló Cecilia Lugo y me dijo: “Se me lesionó un bailarín, y ya que andas por acá...”.

Con risa de niño travieso, Lino cuenta: “Ahí te voy al Teatro de la Danza. En dos horas me aprendí todo. Llegué como invitado a Contempodanza en 1993 y me quedé ahí diecisiete años, hasta que me retiré”.

Fue como parte de esa agrupación que en 2008 recibió la mención honorífica por su trayectoria como intérprete en el XXVIII Festival Internacional

¹ Alberto Dallal. *La danza contra la muerte*. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1993.

de Danza Contemporánea Lila López, efectuado en la ciudad de San Luis Potosí.

A pesar de su amplia trayectoria, Lino Perea se muestra renuente a hablar de sí mismo o a participar en hacer mercadotecnia de su arte, de su imagen o de sí mismo: “En México, si no haces bulla nadie te ve. Y yo no sirvo para esos concursos de mediatización que ensalzan los egos. Yo soy pésimo, como *mujer bonita* [el personaje de la película], para ese tipo de relaciones”, dice carcajeándose.

No obstante, es imposible pensar en la danza mexicana sin pensar en la generación a la que Lino pertenece: bailarines sólidos y entregados. Es imposible también pensar en la danza mexicana sin pensar en Lino mismo. Entre sus interpretaciones más memorables encontramos *La muerte del cisne* (1982); *Noche transfigurada* (1983), de Michel Descombey, con el Ballet Teatro del Espacio; *Pedro y el capitán* (1983), de Marco Antonio Silva; *Marea de arenas* (1996); *Trazos de nostalgia* (2005), o *La silla del olvido* (2006), de Cecilia Lugo, con la compañía Contempodanza.

Su reflexión sobre las dinámicas imperantes en la escena dancística mexicana versa alrededor de las prácticas competitivas vigentes en este territorio:

Llegas aquí y nadie te reconoce. Te dicen: “Bailas bien”, y ya. Pero tenemos una memoria pésima y estamos concursando continuamente por el reconocimiento. Te cuelgas de eso. Pero así no se hace un verdadero equipo. Se solucionan cosas, pero arrastrando agujerotes. Y es que como bailarines no trabajamos en equipo.

Lino se muestra sumamente crítico, sin dejar de lado la apuesta por lo genuino:

Pareciera que nos ganan las modas; nos gana la inclinación a las “machincuepas”, en lugar de una danza, de un arte profundo que de vele lo auténticos, lo transparentes que podemos ser como artistas. ¿Debemos ser contorsionistas, acróbatas? ¿Y las emociones?

Cuestiona de manera incisiva mientras afirma: “El mundo es selectivo. Creo en el arte, pues me da la posibilidad de estar vivo. Y a la vez me da miedo, pues te vuelves tan sensible... Y soy frágil. Así que me parto. Soy un ser solitario”.

Desde 1989, Perea es maestro en el CCH Azcapotzalco de la UNAM, donde, como resultado de su trabajo continuo de laboratorio e investigación del cuerpo y el movimiento, fundó el grupo Crotón de Gradiente, al que desde entonces dirige. También desde 1993 hasta la fecha imparte clases en la Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello del INBA, a la que –dice– también llegó sin querer: “Cuando regresé me ofrecieron dar clases aquí; me ofrecieron una licenciatura. Ahora yo sigo dando clase a nivel licenciatura, sin tener yo una”.

Como maestro, se ha negado rotundamente a dar clases de ballet o Pilates para mantenerse económicamente. Se ha negado a hacer de la enseñanza de la danza un negocio. Al contrario, en su práctica docente se muestra generoso y amable; respetuoso de la integridad de la arquitectura corporal y de la historia de sus alumnos, con quienes comparte sus principios y herramientas como un obsequio luminoso que se esconde en forma de un cuerpo que disfruta inmensamente el movimiento.

“Yo doy lo mío –sonríe al decir–. Vengo a disfrutar, pues tengo mi propio estilo. Ni invento ni estoy luciéndome.” La técnica *Linón* –como la conocemos los que hemos tenido la maravillosa experiencia de ser sus alumnos– parte de su propia investigación y entrenamiento corporal, y de su revisión aguda sobre distintas técnicas. Más allá de definir, separar y jerarquizar entre distintas corrientes, técnicas o estilos dancísticos, Lino concibe a la danza como un todo integral, misterioso y complejo como la vida.

El maestro cree en la posibilidad de construir una danza alternativa en la que se articulen la danza contemporánea, la española, la árabe, el butoh, el jazz, la danza hindú, el cabaret, el hip hop, el teatro, la literatura, la música, entre otros elementos. Apuesta a concebir a la danza como una sola, profunda y diversa como lo humano. De su experiencia docente nos cuenta: “Disfruto todo el tiempo. No los regaño. Ya no estoy para saber si desean o no desean: el deseo es mío antes que de ellos. Si les cae el veinte –este regalo miserable o amigable–, me doy por bien servido”.

Sus clases parten del respeto por el cuerpo y la respiración; de la integración del movimiento orgánico a partir de la búsqueda de la sencillez, de la forma más natural de ejecutar el movimiento. Decidirse a lanzar esa moneda al aire promete conducir al cuerpo de quien lo experimente hacia la transparencia del movimiento expresivo: “Un buen maestro tiene que tener

claridad en el uso de los contenidos para llegar a la forma más natural en el uso de este instrumento-cuerpo”. Pareciera que la promesa es desnudar el cuerpo a través de complejizarlo, de interpelarlo, de conocerlo: “Cada alumno debería ser el investigador de sí mismo”.

Lino gira y cae; Lino salta; Lino ríe. Observa con ojos entregados los cuerpos de sus alumnos. Transita entre los espacios que dejan los cuerpos en el salón de duela. Toca el tambor marcando el ritmo del ejercicio –curiosa imagen ésa del maestro que acompaña al acompañante de la clase– mientras dicta o hace correcciones cortas: “Aguas con las articulaciones”; “cuida tu alineación”; “aguas, chavos”.

Su gesto se vuelve serio al decir: “Les interesa más lo técnico. A veces los veo volverse egoístas, apartar la barra y no ver a los otros, y pienso: ‘Así está de viciado el país. Lo que estoy mirando en el salón es lo que pasa afuera’ ”. Y abre la posibilidad de pensar a la danza como reflejo indisoluble de las dinámicas de vida dependientes de las esferas socioeconómica y política de nuestro país: “Pienso en Tamaulipas, Guerrero, Veracruz o Sinaloa. En la problemática nacional y la terrible violencia; en los desaparecidos [...] mientras los políticos asesinan, se avientan la bolita [...] llevamos año y medio y se siguen aventando la bolita por los 43 y no aparecen”, dice al recordar a los normalistas de Ayotzinapa.

Sin embargo, y por fortuna, en la lógica de Lino el arte, la danza, salvan:

Por supuesto que creo en el arte. Cuando alguien encuentra la poesía, la danza, la pintura, está encontrando posibilidad, caminos. Te vuelves resistente al transitar entre lo cruento y lo sutil; entre todas esas agresiones ritualizadas de las que se alimenta la cotidianidad. Y aunque siempre va a haber pendientes, sigo creyendo que el arte ayuda en el mundo.

Retirado de la danza desde hace tres años, Lino reconoce que su pendiente ahora es su propia apuesta por la vida: su hijo. Las apuestas por la vida son bálsamos para disolver el horror: “A mi hijo le ha beneficiado esta poética. La vida tiene que encontrar ese trayecto para pasar de lo truculento a lo poético. Trato de compartir mi alma. Creo en la danza; creo en el arte. Me han dado la posibilidad de estar vivo. Si no fuera por la danza, o me suicido o me alejo”.

Fuentes

Dallal, Alberto. *La danza contra la muerte*. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1993.

Perea, Lino. Entrevista realizada por Rebeca Mundo, Ciudad de México, 16 de mayo de 2016.



Lino Perea en *El principio del fin*, de Cecilia Lugo, Gómez Palacio, Durango, 2006.
Acervo de Contempodanza.



Graciella Torres Polanco: una vida abriendo caminos para la danza en Yucatán

Bernardo Orellana

*We kab'in ja' chupam
xa are e nima'.
Are we maj,
xa are e b'e.*

Humberto Ak'abal¹

María Graciella Torres Polanco es originaria de Mérida, Yucatán. Nació en 1961, orgullosa hija de maestros. Su padre es oriundo del municipio de Tekax y su madre de la capital, Mérida. Se conocieron cuando la madre de Graciella encontró su primer trabajo en el pueblo de quien sería su esposo, donde ambos se enamoraron y formaron una bella familia.

Graciella es la segunda de cinco hermanos, a los que sus padres decidieron educar desde el amor y la entrega, acercándolos al arte. Ello determinó la vida que éstos elegirían, ya que hoy tres de los hijos de la familia Torres Polanco se dedican a la danza.

Durante la entrevista con la maestra Graciella para construir este texto se sintieron su calidad humana y el valor que le da a la familia en toda su historia de vida. En cada momento en el que relata su trayectoria, no deja de enaltecer el apoyo de sus padres, de sus hermanos, lo mismo que el de sus propios hijos y su esposo. En la mencionada conversación la maestra se sincera y recuerda sucesos de su vida que nos permitirán leer la presente semblanza y conocer a esta mujer fundamental, pionera de la danza contemporánea en Yucatán.

Al escuchar sus recuerdos, Graciella Torres nos hace imaginarla montando bicicleta, jugando fútbol, recorriendo parcelas, y nos permite pensarla como una niña llena de vida, llena de alegría. Cuenta que escalar árboles era parte de sus juegos; que prefería estudiar arriba de los árboles que en un

¹ Humberto Ak'abal, poeta guatemalteco de la etnia maya, es autor –entre muchos otros– del breve poema que leemos en el inicio de este texto, intitulado “A veces ríos”. Traducido al español dice: “Si llevan agua son ríos. Si no, son caminos”.

escritorio. Todo esto le da sentido a una vida que define como hecha para *abrir caminos, para ella y los otros*.

Desde muy temprana edad, sus padres decidieron que las hijas de la familia Torres Polanco tuvieran una educación artística paralela a la enseñanza académica formal. Así, las llevaron a clases de danza a un municipio ubicado a ciento veinte kilómetros de su pueblo. Hacían dos horas de camino. Graciella apenas tenía cuatro años y viajaba con su hermana Silvia, dos años menor que ella, ambas siempre en compañía de su madre.

Este primer momento de su vida fue determinante, pues le dio oportunidad de conocer la cultura y acercarse al arte. Las clases de danza las cursaban en una academia particular, primero dos veces a la semana, luego tres, y así hasta llegar a completar los cinco días de la semana. Diariamente hacían el mismo viaje para tomar su curso de danza.

Sobre esa época, la maestra Graciella cuenta que muchas veces las tareas de la primaria las debió hacer entre los cortes de clases o en los autobuses. Y agradece no sólo a sus padres, ya que a esos viajes se sumaron sus tías y sus primas, quienes también las llevaban para ayudar a su madre, de modo que tenían el apoyo de toda la familia para poder avanzar en sus estudios de danza.

A los diez años y medio, Graciella llegó a la capital de Yucatán, a casa de sus abuelos, y en 1970, a los once años, empezó a estudiar en el Instituto de Bellas Artes de Mérida, donde cursó la carrera de Danza Clásica y Española, de la que se graduó en 1976.

De esos años recuerda el gran apoyo que le dieron sus maestros. Relata que en su proceso de formación muchas veces le permitieron hacer clases paralelas al grado que le correspondía y participar en las prácticas de grupos más avanzados. Esto le permitió –acota– desarrollar su nivel técnico y profesional muy prolijamente, de tal manera que, hasta el día de hoy, es no sólo una excelente intérprete, sino también una buena ensayadora y maestra de nuevas generaciones de bailarines.

Graciella aprovechó al máximo su estadía en el Instituto Nacional de Bellas Artes de Mérida, donde también estudió música. Ahí cursó el ciclo completo de estudios de solfeo, armonía y piano entre 1971 y 1975. Sus maestros le daban la oportunidad de transformarse en concertista. Sin embargo ella decidió seguir en la danza, pues la amaba, y complementó sus estudios de música con su pasión, lo cual le permitió tener muchas más posibilidades para desarrollarse de manera profesional.

Otro complemento importante en la formación de esta esforzada bailarina fue que se graduó como profesora de educación preescolar en la Normal de Educadoras de su ciudad natal. Pero no se quedó quieta en este proceso formativo: buscó más allá de su propio territorio y logró perfeccionarse también en otras latitudes. En esta búsqueda de ser una mejor profesional, obtuvo la especialización de danza folclórica para maestros en la Escuela Nacional del INBA entre 1982 y 1985, además de llevar a cabo la capacitación completa del método de notación Laban en 1986.

Primer camino, la escena

Graciella Torres Polanco fue integrante de la Compañía Titular de Danza Clásica de Yucatán entre 1973 y 1979. Asimismo, destacó como bailarina solista del Ballet Folklórico de dicho estado, con el que participó en varias giras por la República Mexicana, los Estados Unidos y Canadá entre 1976 y 1982.

Para ella fue hermosa esa época. Recuerda los viajes y el encuentro con los públicos como una bella experiencia, y sobre todo se siente realizada por haber sido representante de la cultura yucateca.

Graciella es fundadora del Grupo Experimental de Danza Contemporánea del Centro Estatal de Bellas Artes (1986), el cual dio paso a la creación de la Compañía de Danza Contemporánea de Yucatán (CDCY), compañía a la que además dirigió durante quince años, desde 1987 hasta 2002. Como coreógrafa del grupo, trabajó en los aspectos de formación de los bailarines, y buscó el intercambio necesario para que la compañía se desarrollara y creciera en los campos artístico y profesional.

Dirigía la agrupación pensándola como una compañía de repertorio. Entrenaba a los bailarines en ballet clásico y danza contemporánea, al tiempo que invitaba a muchos maestros a que llevaran nuevos estilos. Dice Graciella que el eslogan de la compañía era: “El dominio de los diferentes estilos de los coreógrafos invitados”, pues ella siempre estaba pensando como docente y profesional de la danza. En ese entonces, estos invitados daban talleres enfocados en sus respectivos lenguajes técnicos, así como en la construcción de coreografías inéditas para la CDCY. La maestra asume que el apoyo económico que recibía la compañía en ese momento le permitió poder financiar esta forma de trabajo.

Uno de los invitados que más recuerda la maestra Graciella es el bailarín Timothy Wengerd,² quien le dejó muchos aprendizajes. Sobre todo recuerda que él le decía: “No mires la colectividad, sino que observa a cada bailarín en su individualidad”. Ese simple consejo la marcó como coreógrafa y directora del grupo, lo cual le permitió hacer crecer como intérpretes a cada uno de los integrantes de la compañía.

Nuestra homenajeadada cuenta con una lista de catorce obras coreográficas que se incorporaron en el repertorio de la CDCY. Las que más recuerda son *Luz en sombra*, *La X'tabay* (leyenda yucateca),³ *Verbo amar* e *Incidentes melódicos del mundo irracional*, esta última creada a partir de un texto del escritor Juan de la Cabada y seleccionada en el Segundo Concurso de Proyectos de Obras Coreográficas, organizado por el INBA en 1990.

Con proyectos como la Beca Fullbrighth y el Fideicomiso para la Cultura México-Estados Unidos, invitó a trabajar con la CDCY a Timothy Wengerd, Dennis O'Connor y Christine Dakin, maestros de danza estadounidenses, lista a la que se sumaron reconocidos coreógrafos nacionales como Javier Romero, Javier Torres, Rossana Filomarino y Pilar Medina, entre otros.

La maestra Graciella Torres Polanco entendía que debía posicionar a su agrupación en los ámbitos nacional e internacional. Por ello, organizó diversas giras para participar en eventos como el Festival Internacional de Cultura del Caribe, efectuado en Cancún, Quintana Roo, en 1989; el Encuentro Internacional sobre la Investigación de la Danza y la Reunión de las Américas, realizados en Morelia, Michoacán, en 1990; el Festival de Danza de la Frontera Sur, que tuvo lugar en Villahermosa, Tabasco, en 1991; el Encuentro Binacional de Danza Contemporánea, verificado en Mexicali, Baja California, en 1993; el XII Festival Internacional de Coreógrafos, que tuvo como sede la ciudad de San José de Costa Rica, y un concierto organizado en 1995 en el estudio de Isaac McCaleb & Dancers en San Diego, California.

Algo que Graciella cuenta con orgullo es su amistad y colaboración con la maestra Lila López, lo que se suma a múltiples participaciones con la CDCY en el Festival Internacional de Danza Contemporánea de San Luis Potosí que lleva el nombre de la prestigiada coreógrafa y mentora.

² Coreógrafo estadounidense y ex bailarín de la compañía de Martha Graham.

³ Nombre mitológico de una mujer maya, perteneciente a una leyenda del mismo origen.

Desde 1990 y hasta 2002, Graciella Torres recibió en este insigne festival cursos de los estilos Limón, Falcón, cubano y Cunningham, así como de Técnica Graham, Técnica Clásica, Anatomía Aplicada a la Danza, Coreografía, Interacción Música y Danza, Investigación de la Danza, Dramaturgia en la Danza y Percepción del Espectador, lo mismo que los talleres de Periodismo, Promoción Cultural y Luminotecnia.

La apuesta de Graciella para la CDCY era la versatilidad con que ella misma se formó como bailarina. Usaba el clásico y el folclor como herramientas de su propio discurso y siempre pensaba en avanzar.

También hizo programas turísticos y obras con contexto social que representaban la realidad del estado. Para ella los temas turísticos ayudaban a acercar al público a su cultura. Con respecto a esto, recuerda la obra *Luz en sombra*, montaje que habla de los dos polos sociales en México, planteado como un discurso de crítica social.

La maestra Graciella vibra contando cómo trabajó sus obras; cómo fusionó las leyendas y la cultura de su estado, en una mezcla de emoción y pensamiento social. Además se siente orgullosa del legado que ha construido en la danza contemporánea del estado, ya que en ese proceso fue formadora de gente que siguió sus propios caminos, que creció y se abrió espacio para impulsar más proyectos de danza en Yucatán o fuera de él.

Segundo camino, la enseñanza

Sin duda, la gran formación y experiencia que Graciella adquirió como intérprete la preparó para ser convocada en 1986 por el Centro Estatal de Bellas Artes (CEBA), ya que llegaba de la Ciudad de México entrenada para coordinar el Área de Danza Mexicana de la institución. Sin embargo en esa época se realizaba en Mérida la reestructuración del Área de Danza Clásica, donde algunas alumnas fueron invitadas a formar parte de una nueva opción dancística en Yucatán: la danza contemporánea.

De este modo, la maestra Graciella Torres fue seleccionada para comenzar con un grupo experimental de dicho género. Un año después se creó la primera carrera de enseñanza formal de danza contemporánea del estado. Dicha carrera fue instaurada en el CEBA.

Orgullosa, Graciella habla del edificio que los acoge, el cual data de principios del siglo pasado y cuenta con diecisiete salones en los que se imparten muchos lenguajes de danza, entre ellos danza clásica, danza contemporánea, danza jazz y danza española, lo mismo que disciplinas artísticas como el teatro.

Una de sus apuestas en torno a la enseñanza de la danza se observa cuando participa en el programa La Danza Contemporánea a los Maestros, promovido por el Conaculta. Yucatán fue el quinto estado participante, y se culminó con un Encuentro Normalista efectuado en 1992 en el Teatro Julio Jiménez Rueda de la Ciudad de México.

En 1979 ingresó como maestra titular del área de educación artística de nivel secundaria a la Secretaría de Educación del Gobierno del Estado de Yucatán, en la que permaneció hasta 2007. En ese lapso recibió cursos de mejoramiento profesional en el área de educación artística, así como seminarios de formación de instructores y de difusión de normas y evaluación del rendimiento escolar.

En el ámbito estatal, fue organizadora de concursos nacionales, culturales y académicos de las escuelas secundarias técnicas. De igual modo, colaboró en los Concursos de Modelo de Apoyo Didáctico y se desempeñó como instructora en la Reunión Estatal de Academias por Áreas de Conocimiento. Asimismo, coordinó el Curso de Danza Popular Mexicana de los Subsistemas de Educación Secundaria General y Técnica.

Todo este trabajo la ha hecho merecedora de reconocimientos en cada área en la que participa. Entre las distinciones recibidas destacan la Medalla y el Diploma al Mérito Maestro Rafael Ramírez, otorgados por la Secretaría de Educación Pública y el Sindicato Nacional de Trabajadores de la Educación, así como, en 2007, medalla y reconocimiento por treinta años de labor educativa en Yucatán, de manos de la gobernadora del estado, Ivonne Ortega.

Desde 1987 es directora del Área de Danza Contemporánea del Centro Estatal de Bellas Artes. Al respecto, en 1996 presentó al gobierno de Víctor Cervera y al secretario de Educación, Milton Rubio Madera, una propuesta educativa para el CEBA, con el objetivo de obtener la profesionalización y la estructura ideal para este centro, único en la geografía nacional de México. A partir de dicho documento, en 1997 se instauró en el CEBA el Primer Plan de Estudios de Enseñanza Formal del Área de Danza Contemporánea. El plan se intitulaba “Estructura curricular de la materia base práctica (técnica Graham) y de las materias complementarias teórico-prácticas”, y fue

entregado a la Unidad de Actualización del Magisterio de la Secretaría estatal de Educación.

En 2005, gracias a esta iniciativa, realizó una mejora de la oferta educativa y una reformulación del plan de estudios a petición de la Dirección de Programas Estratégicos. Así, se establecieron en el centro la educación artística formal y talleres en los niveles iniciales y de adultos. Lo anterior, mediante el desarrollo de contenidos curriculares de carácter conceptual, procedimental y actitudinal. De este modo, se validó el certificado de la carrera de Técnico en Educación Artística con Especialidad en Danza Contemporánea.

Tercer camino, trabajar para la cultura de su estado

La maestra Graciella se ha distinguido por el trabajo que ha dedicado a la cultura de su estado. Sus convicciones y su espíritu le han permitido la realización de numerosos eventos, programas y encuentros en Yucatán, experiencias en las que ha aprendido a producir y coproducir; a entender cómo trabajar y articular espacios en función de las políticas públicas.

Mujer clara en la concepción y el desarrollo de su labor, entre los aciertos que se le pueden reconocer está la fundación –junto con su hija Karla Rodríguez– del Grupo Independiente Gabarradanza, del cual fue directora general de 2003 a 2007, así como, en el mismo año, la constitución como asociación civil de la Compañía de Danza Contemporánea de Yucatán, de la cual es presidenta y con la que creó una de sus obras coreográficas más emblemáticas: *Aún con alas*.

Como parte de su trabajo, lleno de convicciones y de compromiso social, logró conformar la Alianza por el Arte y la Cultura de Yucatán. Más de ochocientos artistas se sumaron a esta iniciativa, lo que les permitió a muchos de ellos –en momentos en los que el estado vivía un nuevo contexto político– incorporarse a plazas administrativas para realizar labores de dirección y hacer valiosas aportaciones a sus respectivas áreas de desarrollo profesional. La propia Graciella echó a andar un proyecto especial para hacer realidad una Dirección de Danza –después Departamento de Danza–, de la que fue su titular durante más de ocho años.

Al hablar de esto, la maestra Graciella reflexiona sobre el hecho de que le ha tocado hacer y abrir caminos.

En 1994 crea el Festival Nacional e Internacional de Danza Contemporánea Oc'-Ohtic (“lo bailamos, lo danzamos”). Se trata de una gran plata-

forma para la danza contemporánea reconocida en todo el gremio dancístico mexicano, que además pertenece a la red de festivales de danza del país y que este 2016 cumple veintidós años de vida.

Durante su trayectoria, Graciella ha sido fundadora de muchos eventos importantes. Pero es necesario reconocer en su visionario trabajo el apoyo que da a todas las áreas de la danza por igual. Uno que se puede resaltar es el que otorga a la comunidad de danza urbana, a la que ayudó a organizar y fundar el Concurso Internacional de Breakdance Real Batalla, iniciativa que demuestra su compromiso con la danza y con su estado sin prejuicios y luchando por la igualdad de oportunidades.

En 2007 elaboró y propuso al gobierno del estado el proyecto “La danza: trascendencia en Yucatán y en el mundo”, a partir del cual se emprendieron nuevos programas, entre ellos el Encuentro de Academias de Danza, la Temporada de Grupos Independientes de Danza, la Muestra de Danza de Municipios en Mérida y la Temporada de Grupos Profesionales de Danza Clásica, lo mismo que programas permanentes como Miércoles del Peón, Una Cita con la Danza y Tributo a la Danza, entre otros.

Durante su diligente mandato se fortaleció a los grupos oficiales a través de proyectos de producción de obra artística en los géneros de folclor, danza contemporánea y danza clásica. De igual modo, incorporó proyectos de artistas de reconocido prestigio en el arte a fin de garantizar la continuidad del apoyo oficial a los mismos. Instituyó también homenajes por trayectoria artística y aniversarios, así como reconocimientos, para las más destacadas personalidades de la danza de Yucatán y del país en su conjunto.

El vasto currículo de la maestra Graciella Torres Polanco no cabría en este homenaje, ya que han sido gran cantidad de iniciativas y programas de gobierno en los que ha participado. Lo que sí podemos hacer es dar constancia de que su entrega y su trabajo son reconocidos en su estado y en el país entero, por lo que este homenaje a ella se hace en agradecimiento a lo mucho que ha aportado a la danza mexicana.

Un camino que seguirá recorriendo

Este año, Graciella ha dejado la jefatura del Departamento de Danza del estado. Se despidió con una bella carta en la que se enorgullece de su trabajo

y deja claro que seguirá trabajando para la danza de Yucatán, quizá no desde el espacio de gobierno, pero sí desde su amor y compromiso hacia esta bella carrera que la ha visto crecer y crear.

Al preguntarle qué planes tiene para el futuro, responde que no ha parado. Nos recuerda que sigue dirigiendo el Área de Danza Contemporánea en el CEBA, el cual cumple en este año 2016 tres décadas de enseñanza formal y que tiene ciento veinte alumnos. Esa respuesta es una lección de vida. Al escucharla hablar de sus alumnos con tanto amor y entrega nos hace percibir que se siente orgullosa de ellos, sentimiento que sólo un maestro entregado a su oficio tiene.

Cuenta además que en la escuela existe un grupo de jóvenes talentos en danza contemporánea que tienen la oportunidad de educarse con coreógrafos reconocidos en los ámbitos estatal y nacional, como su hermana Érika Torres y Reyna Cruz. Ello hace ver que su vida sigue abriendo un bello camino para otros.

Esta mujer fuerte y decidida incluso ha pensado qué hará cuando deba retirarse. Dice que le gustaría volver a vocalizar, a tocar el piano, a practicar bailes de salón. Y ahí se comprueba que esa chica que subía a los árboles sigue como siempre: llena de ideas y con ganas de hacer cosas. No quiere dejar de moverse. Incluso sueña con hacer una gran residencia, una especie de casa de ancianos, pero enfocada en el arte. Sin duda, la maestra tiene muchos planes –siempre desde lo social– y está muy motivada para ayudar a la comunidad.

Para concluir esta semblanza, podemos decir que Graciella Torres Polanco es una mujer joven –apenas tiene cincuenta y cinco años– que ha dado una vida completa para que la danza de su estado crezca y avance. Tal como se enuncia desde el principio, ha pasado una vida abriendo caminos para la danza en Yucatán. Nos dice muy alto y claro: “La danza me ha dejado vida”. Y ello es así porque ha disfrutado todas sus facetas, desde ser alumna, desde las graduaciones en sus cursos en la Ciudad de México o en Mérida, y cada aplauso que retiene en su memoria.

Definitivamente, Graciella es feliz y siente que su vida es un regalo.



Graciella Torres de novia mestiza en *Una ventana al pasado de Yucatán*, 2016.
Fotografía: Karla Rodríguez. Archivo personal de Graciella Torres.

Danza folclórica



Ángel Ciro Silvestre García: altruismo, vocación y búsqueda

Carlos Nieves

Escribir sobre el maestro Ángel Ciro Silvestre García—Ciro para las personas más cercanas—¹ ha resultado una tarea más que satisfactoria y memorable. Visitarlo una vez más después de muchos años para entrevistarle y así enriquecer esta semblanza de su historia de vida ha sido una experiencia conmovedora. Su casa, vestida de eterna Navidad—de la cual ya han escrito personas como Patricia Camacho—,² sirve de escenario para la charla e invita a dar un vistazo a parte de su vida íntima y su vida en la danza a través de las múltiples fotografías que tapizan los muros de las habitaciones del lugar en el que vive, ubicado en el centro de la capital xalapeña.

Familia y enseñanzas, hogares y otros rumbos...

Xalapa ha resultado determinante en su vida. Primero, porque allí nació. Su padre, originario de Huatusco, Veracruz, y su madre, xalapeña, fueron quienes le transmitieron el espíritu de ayuda altruista que pocos conocen. Todo esto lo vio y lo aprendió desde pequeño cuando se mudaron a la Ciudad de México, ya que, como él comenta: “En la casa siempre hubo alguien viviendo [...] algún primo, algún alumno de mi papá, alguna persona del pueblo de mi papá, de Huatusco. Siempre hubo alguien a quien mis padres le echaban la mano, para que estudiara o para que buscara trabajo en el Distrito [Federal]”.³

¹ Aunque le gusta que lo nombren Ángel, el destino se ha encargado de que lo llamen Ciro, nombre al que le ha tomado aprecio.

² Patricia Camacho Quintos. Columna Equidanza: “En marzo es Navidad y hay tormenta”. Website del periódico *El Universal*, 30 de marzo de 2002.

³ Ángel Ciro Silvestre García. Entrevista realizada por Carlos Nieves. Xalapa, Veracruz, 21 de mayo de 2016.

De ahí que en la actualidad reciba en su casa a primos, ahijados, sobrinos y alumnos, a los cuales apoya para que empiecen a establecerse en la ciudad para estudiar, trabajar o dedicarse a la danza, ya que muchos de ellos llegan de diversas poblaciones del estado.

Es a partir de la convivencia con estos jóvenes que en la casa siempre se trata de mantener un espíritu cordial y fraterno, materializado en el perenne árbol navideño que recibe al visitante al entrar en su hogar y que representa esos valores que se hacen más presentes en esa época.

Además de aprender el espíritu altruista a sus padres, también les heredó la vocación de ser maestro. Ambos fueron normalistas y docentes frente a grupo. Ciro los conoció desempeñando su profesión, ya que, al no poder quedarse solo en casa o con alguien que lo cuidara mientras sus padres trabajaban, se tomó la decisión de que asistiera a la misma escuela en la que ellos laboraban. Allí observó la dedicación, cariño y entrega con que sus padres realizaban su trabajo. Cuando llegó el momento de definir el rumbo que tomaría su vida, sus padres fueron los primeros en oponerse a que se incorporara a la Benemérita Escuela Nacional de Maestros (BENM), temiendo que lo hiciera por imitación:

Al ser maestro influyes mucho en la vida de las personas. Puedes contribuir a que haya cambios en sus vidas. Y eso era lo que me gustaba; eso era lo que yo quería. Así que, aunque ellos decían que no, que era imitación, ya se convencieron, después de diez o veinte años, de que en realidad yo había elegido porque me nacía la vocación de ser maestro.⁴

Sus primeros contactos con la danza de los que tiene memoria fueron precisamente en las escuelas en las que estudiaba y donde sus padres trabajaban. En el kínder se vistió de caballito para jalar una carreta. También recuerda que en quinto año de primaria bailó *Alma llanera*, sólo a partir de las ganas y buenas intenciones de su maestro de ese entonces –quien no tenía conocimientos de danza– y del ánimo de sus compañeros de clase.

Un compañero de trabajo de su padre apellidado Salas, jarocho y bailarín, en las reuniones con amigos y familiares a las que asistía le enseñó a bailar sonas jarocho (*El Colás* y *La iguana*, por ejemplo). Ciro tenía alrededor de seis o siete años y bailaba con música de un disco, mientras los asistentes compartían cervezas y botanas. Entre sus recuerdos conserva el de la visita a Xalapa para ver a su abue-

⁴ *Loc. cit.*

la. Era 15 de septiembre y asistieron a la ceremonia del Grito en la Plaza Lerdo, donde se presentó el grupo de danza folclórica de la Escuela Normal Enrique C. Rébsamen de Xalapa, dirigido en ese entonces por el maestro Miguel Vélez Arceo.⁵ Asimismo, conserva un vago recuerdo de que en la Ciudad de México sus padres lo llevaron a ver al Ballet Folklórico de México de Amalia Hernández.

Fue en la secundaria cuando conoció a la maestra Mercedes Betancourt,⁶ a la que considera una influencia positiva para formarse seriamente dentro del ámbito dancístico.

En esa época los alumnos eran quienes organizaban el festival del 10 de mayo, y juntos organizaron por primera vez una Guelagueta.

Ya estando en la BENM tomó la clase de danza folclórica, que formaba parte del plan de estudios de la carrera. Asimismo, se integró al club de danza matutino Tezcatlipoca, dirigido por el maestro Eduardo Ruiz, donde convivió con el recién llegado de Oaxaca Hermilo Rojas Aragón (†).⁷ Al principio Ciro se acercó al club porque había una muchacha que le gustaba, y siempre la iba a ver para esperarla a que terminara sus ensayos y acompañarla a su casa. Uno de esos días faltaba alguien para completar parejas en un baile y una muchacha lo jaló:

⁵ Maestro de danza y fundador del Ballet Folklórico de la Universidad Veracruzana. Originario de Tuxtepec, Oaxaca. Normalista, en 1958 egresó de la Academia de la Danza Mexicana. Gran maestro y coreógrafo, entre otras aportaciones, en 1964 fundó el Departamento de Educación Estética de la Dirección General de Educación Popular del estado de Veracruz, y en 1971 participó en la creación del Instituto de Investigación y Difusión de la Danza Mexicana, que aglutina a un número considerable de profesores de todo el país. “Murió Miguel Vélez Arceo, maestro, bailarín y coreógrafo”. *La Jornada*, 22 de junio de 2010.

⁶ Maestra de educación física y también egresada de la ADM.

⁷ “El profesor Hermilo Rojas Aragón, mejor conocido como *Milo*, originario de Zaachila, Oaxaca, ingresó en 1976 a la Benemérita Escuela Nacional de Maestros, y desde ahí continuó con su inquietud por la danza y por la apreciación y difusión de las manifestaciones culturales del país. Integrante del taller de danza Tezcatlipoca, fundado por Eduardo Ruiz y Federico Hernández Rincón [posteriormente estudió en el INBA], fue fundador de los cursos de danza mexicana ‘La danza como integradora del arte’ dentro de la Escuela Normal. Milo elaboró y compiló textos referentes a tradiciones y costumbres de Zaachila para el disco *Lani Zaachila*. Murió, con el reconocimiento de profesores y alumnos, el 18 de junio de 2002, y meses más tarde, por iniciativa de amigos y destacados músicos, se organizó un homenaje *post mórtem* que convocó a diversos representantes de la música tradicional. Un año después se organizó el segundo fandango, ya con la denominación de *Son para Milo*, y desde ese momento se realiza año con año.” Gloria Muñoz Ramírez. Columna Los de Abajo: “Son para Milo”. *La Jornada*, 28 de mayo de 2011.

“Me dijo: ‘Yo no tengo pareja; métete’. Me metió y empecé a bailar. Vieron que tenía facilidad para agarrar los bailes y ya no dejaron que me saliera. Ya todos los días, en vez de estar esperando a esa compañera, empecé a ensayar”.⁸

Después de un tiempo se separó del club y junto con otros compañeros, entre ellos Hermilo, formó un grupo estudiantil de danza al que nombraron Ixtlilton, que se desintegró en el momento en que terminaron sus estudios en la escuela los alumnos con mayor experiencia en danza.

Me gustaba la danza pero no pensaba dedicarme a ella...

A pesar del interés y el gusto que mostraba por la danza, Ciro no tenía en mente dedicarse a ella. Sus padres, en algún momento, le propusieron que realizara una especialidad en la Academia de la Danza Mexicana al terminar la BENM, pero no le interesó.

Paradójicamente, siempre estaba a la expectativa de tomar clases o cursos cuando su tiempo se lo permitía. Siempre que se enteraba de alguna presentación de danza gratuita se trasladaba a verla, sin importar si era en el Palacio de Bellas Artes o hasta los rumbos de Santa Martha Acatitla. Buscaba en las delegaciones la programación de eventos culturales para ver a cuanto ballet folclórico se presentara. Además de danza folclórica disfrutaba ver compañías como la de Alwin Nikolais o el Alvin Ailey Dance Theater en el Palacio de Bellas Artes. Si en la calle o el metro veía a una chica peinada de chongo le preguntaba si era bailarina y le hacía plática para conocer y aprender más. Así se hizo amigo de bailarines del Ballet Folklórico de México, del Ballet Nacional de México de Silvia Lozano, etc., lo que le permitió asistir a los ensayos de diferentes compañías.

Unos jitomates...

En unas vacaciones en casa de la abuela en Xalapa, un evento fortuito contribuyó a que el joven Ángel Ciro cambiara el rumbo de vida que hasta ese momento había planeado.

⁸ Ángel Ciro Silvestre en entrevista citada.

Un típico día lluvioso en la Xalapa de 1976, caminando por la calle de Madero, llegaron rodando hasta los pies de Ciro unos jitomates. Al verlos se apresuró a levantarlos en busca del dueño. Entonces se acercó un joven moreno y delgado correteando las verduras. Ese muchacho era Tonio Torres,⁹ quien en ese momento formaba parte de la Compañía de Danza Contemporánea de la Universidad Veracruzana. Al ayudar a Tonio con los jitomates, entró a la casa del bailarín. Ahí vio fotografías de danza en las paredes, lo cual provocó que el joven que no quería dedicarse a la danza empezara con sus acostumbradas preguntas e inquietudes sobre el tema.

Durante el resto de su estancia asistió a ver los ensayos de la compañía. Uno de esos días, durante uno de los ensayos, escuchó a lo lejos el percutir de zapateados, por lo que salió en busca de la fuente del sonido: era el Ballet Folklórico de la Universidad Veracruzana (BFUV) ensayando. En adelante las visitas de Ciro serían para esta compañía.

Ya estoy aquí...

Las escapadas como observador del BFUV se hicieron regulares y, de la misma manera en que sucedió con el club de danza Tezcatlipoca, a Ciro se le dio la ocasión de integrarse de manera improvisada a este ballet:

Yo me metía a los ensayos, y ahí estaba detrás de la barra. Yo bailaba y ensayaba, y según yo ya me daban permiso, así como si fuera oyente. Un día necesitaban uno para completar *Danza de huahuas* para una presentación en el estadio, y uno dijo: “Pues ahí está ése que está todos los días aquí viniendo”. Entonces me metieron, y pues la bailé.

Todo esto pasó un día antes de que regresara a la Ciudad de México para iniciar las clases. Bailó al mediodía y en la tarde ya estaba tomando el autobús de vuelta a casa para a la mañana siguiente estar en los salones de la BENM. Al regresar, motivado por estas experiencias, Ciro habló con sus padres

⁹ Tonio Torres es originario de San Luis Potosí. Ha sido bailarín, intérprete, maestro y coreógrafo. Ha trabajado en San Luis Potosí, Xalapa, Monterrey, la Ciudad de México y Aguascalientes. En 1982 el coreógrafo Michel Descombey compuso para él *La muerte del cisne*. En 2010 recibió el premio Una Vida en la Danza. Segunda época del Cenidi-Danza José Limón.

para mudarse a Xalapa. Su plan era terminar la Escuela Normal en esa ciudad e integrarse al BFUV. Sin embargo en esta ocasión sus papás determinaron que ingresaría una vez que hubiera entregado su título de maestro de la BENM. Esto no lo desanimó y continuó asistiendo a los ensayos de la compañía en las vacaciones o manteniendo contacto cuando los miembros del ballet visitaban la Ciudad de México.

En 1977 Ángel se graduó, no sin antes haber pasado por diferentes experiencias que reforzaron su vocación docente a pesar de ahora inclinarse por la danza, como cuando hizo sus prácticas profesionales en una escuela secundaria vespertina por los rumbos de Vallejo. Allí tenía que enseñarles a tocar *Corre, trenecito, corre* en la flauta dulce a alumnos más altos que él y de mayor edad.

Graduado y con la fortuna de que le habían asignado una plaza docente a unas cuadras de su casa, empezó su labor profesional con alumnos de tercer año de primaria. En ese tiempo organizaron un grupo para participar en un concurso de danza realizado en la Ciudad de México, y obtuvieron el segundo lugar.

Seis meses después de empezar a trabajar, le notificaron que una licencia sin goce de sueldo que había solicitado era procedente, por lo que se lanzó a la aventura de probar suerte con la compañía del BFUV: “Les dije a mis papás: ‘Ya está mi permiso; yo me voy a Xalapa’ ”. Les dio el ataque cardíaco, por supuesto. Dejé todo. El 3 de abril me presenté frente al maestro Vélez para decirle: ‘Ya estoy aquí’ ”.¹⁰

Dejó su casa, a sus padres, el trabajo afortunado, un proyecto de ingresar a la UNAM, el compromiso de casarse, entre otras cosas: “Sin abundar más, sólo acotaré que después de escucharme el maestro Vélez se dio la media vuelta para seguir atendiendo el ensayo”. Al narrar este momento, al ahora director del BFUV se le hace un nudo en la garganta.

Ciro se estableció en Xalapa. Primero probó un año; después fueron cinco. Y los años se hicieron una vida. Una de las condiciones para pertenecer al BFUV es, hasta la actualidad, seguir estudiando, por lo cual se inscribió a la carrera de pedagogía en la misma universidad. Sin embargo, después de dos intentos de cursarla decidió que no era lo que buscaba. Probó entonces con los idiomas, pero la efervescente actividad que desplegaba el BFUV en ese momento no le permitió tomar tal rumbo debido a las constantes presentaciones y giras del grupo por el mundo.

¹⁰ Ángel Ciro Silvestre en entrevista citada.

Durante un tiempo sobrevivió con una beca alojado en casa de su abuela; pero, contando con la fortuna nuevamente de su lado, no pasó mucho tiempo para que fuera beneficiado con una plaza que pudo basificar en propiedad al terminar el lapso de un año dentro de ese grupo artístico de la universidad.

No puedo dejar de lado mi vocación de ser maestro...

Paralelo a su actividad en el BFUV y procurando saciar el espíritu curioso que lo caracteriza, estudió arte, danza, teatro, escenografía, investigación, entre otras materias, de manera autodidacta.

En esa época se dieron las circunstancias que terminaron de afianzar su camino como maestro y director de danza, posibilidades de las que siempre renegó, de la misma manera en que lo había hecho antes al referirse a dedicarse a la danza.

En 1985, el maestro Alberto García lo invitó a colaborar en la dirección del Grupo de Danza Folklórica del Sindicato Único de Trabajadores Electricistas de la República Mexicana (SUTERM), Sección 33. Al siguiente año ingresó como maestro de danza en la Escuela Secundaria Técnica Núm. 3, situación que también resultó afortunada, ya que era muy difícil ingresar a esa escuela, por su prestigio y ubicación en la ciudad. Inició dando clases a un número aproximado de novecientos alumnos, ya que todos se inscribían al taller de danza pensando que no harían en él absolutamente nada.

Al dejar el trabajo con el Grupo de Danza del SUTERM, Ciro fue invitado a impartir el Taller de Danza en la Escuela Industrial Concepción Quiroz Pérez, taller desde el cual inició una revolución dentro de la escuela, tradicionalmente conocida como “escuela de artes y oficios para señoritas”. Cuando él llegó no había ni siquiera sanitarios para hombres y el taller no estaba formalmente establecido, por lo que rompió con las dinámicas de la escuela al integrar al mismo a muchos varones. Por otro lado, el taller se oficializó como de capacitación para el trabajo, y el grupo de prácticas escénicas, con el paso del tiempo, se consolidó como un conjunto representativo de la escuela que hasta la fecha ha viajado tanto por Veracruz como por el extranjero, en países como Francia, España, Singapur, Italia, Cuba, Venezuela, Turquía, Canadá y los Estados Unidos, donde se ha hecho acreedor a diversos galar-

dones. En Veracruz ha recibido múltiples premios y reconocimientos, entre ellos –en dos ocasiones– el Premio Estatal al Mérito en Danza, otorgado por el gobierno del estado, el Instituto del Deporte y la Secretaría de Educación y Cultura. En la actualidad –después de varios cambios de nombre en función de las necesidades de cada una de sus etapas de conformación–, el grupo se denomina Ballet Folklórico de Veracruz.

Ciro dirigió la agrupación durante veinte años, de 1990 a 2010.

Al recordar toda esta historia durante la entrevista, me vienen a la cabeza múltiples imágenes, pues formé parte de algunos de esos momentos. Nunca se me olvidará, por ejemplo, la cara de orgullo y satisfacción de Ciro al ganar La Coupe du Syndicat d’Initiative en Les Folkloriades de Dijón, Francia, o cuando impartió una clase de danza de Matlachines a mil quinientas personas en el Parque Central de la Ciudad de Jaca, en el marco del Festival Internacional de los Pirineos, efectuado en España en 2001.

Reflexiono también sobre el alcance de su labor, ya que ha impactado incluso en el ámbito personal de quienes aprendimos de él esos valores que le inculcaron sus padres; ese espíritu curioso e inquieto que lo caracteriza, y ese amor que le tiene al oficio, reflejado en la dedicación, disciplina y conciencia de lo que implica dedicarse a la danza.

Recuerdo a compañeros que ahora se dedican profesionalmente a la danza en diferentes ámbitos, compañeros que transformaron su condición de vida gracias al impulso que Ciro les brindó al llegar a la ciudad de Xalapa. De la misma manera recuerdo al grupo: compañeros que formaron familias a partir del amor y lazos de sangre; pero también familias fraternales a partir de lazos de amistad que no han mermado a pesar de los años.

Esos lazos fraternales y de compañerismo también los forjó Ciro con sus compañeros del BFUV. Algunos lo recuerdan con cariño y gratitud, independientemente de los roces o diferencias que surgen de manera natural en la convivencia diaria de un grupo: “No tenía plaza; vivía con una beca y compartía un cuarto con una compañera del ballet en una pensión. Había veces que no teníamos para comer y él [Ciro] llegaba con bolsas con comida, jabón, etc. Así lo recuerdo en ese entonces”.¹¹

Esas experiencias y aprendizajes han sido la base del nuevo equipo de trabajo que Ciro ha conformado para dirigir en la actualidad el BFUV. Dicha

¹¹ Comunicación personal con la maestra María de los Ángeles Luna Ramírez. Xalapa, Veracruz, 22 de mayo de 2016.

designación se dio en diciembre de 2010, meses después del fallecimiento del maestro Miguel Vélez Arceo:¹²

Yo considero que hemos hecho un bonito equipo, empezando por la parte de la amistad. Honestamente, entre Ciro y yo no había una relación de amistad; era meramente de trabajo [...] pero se ha ido haciendo. Pasamos muchas horas juntos. Es más, yo creo que nos volvemos como familia...¹³

La transición ha sido difícil, ya que han existido diferencias y resistencias de diversas facciones dentro de la agrupación y del mismo ámbito cultural veracruzano. Sin embargo, el trabajo habla por sí solo: una compañía rejuvenecida y organizada que ha elevado de manera continua su calidad artística y académica regularizando criterios de permanencia y asignación de becas y plazas; nominaciones a las Lunas del Auditorio como mejor espectáculo folclórico; haber sido la única compañía de danza folclórica invitada a presentarse dentro de los festejos por el Octogésimo Aniversario del Palacio de Bellas Artes; una gira por Brasil; la creación del Festival Folklórico Miguel Vélez Arceo, que aglutinó a treinta y siete compañías de danza en su última edición de abril de 2016, y que ha tenido un gran impacto al llevar a la danza a más espacios públicos y ponerla al alcance de la sociedad mediante muestras comunitarias denominadas Danza Fraternal, y la concentración de seiscientos noventa y seis personas para bailar *La bamba* dentro de los festejos por el Cuadragésimo Aniversario del BFUV, que más allá de la celebración brindó un remanso de felicidad y tranquilidad a una población que ha vivido en la angustia y la zozobra de un clima de inseguridad y violencia en los últimos años.

“Nada de esto sería posible sin el equipo de trabajo.¹⁴ Ellos son mis brazos y mis piernas. Juntos hacemos todo esto realidad.”

Esta última y controversial faceta como director artístico le valió a Ciro señalamientos y críticas acérrimas. Sin embargo no ha dejado de trabajar y

¹² Marcelo Sánchez Cruz. “Ballet Folklórico inició reestructuración integral. Ángel Ciro Silvestre es el nuevo titular y será apoyado por cinco asesores”. *Universo: El Periódico de los Universitarios*, núm. 423, 6 de diciembre de 2010. [Publicación semanal de la Dirección de Comunicación Universitaria, Departamento de Prensa de la Universidad Veracruzana.]

¹³ José Honorio Castro Salazar. Entrevista realizada por Carlos Nieves. Xalapa, Veracruz, 22 de mayo de 2016.

¹⁴ El equipo de trabajo está integrado en la actualidad por los maestros María de los Ángeles Luna Ramírez, Clara Elena Cortés Díaz y José Honorio Castro Salazar en la parte artística y de producción.

seguir proyectando metas para la agrupación, todo ello también como un homenaje para el trabajo de su predecesor y en agradecimiento a la institución que lo ha cobijado durante esta vida en la danza.

Muchas anécdotas quedan en los registros de entrevistas y apuntes de conversaciones personales.

En los planes de Ciro queda el deseo de trasladarse en un futuro a algunas comunidades en las que ha detectado un interés genuino por hacer danza de parte de los jóvenes, así como seguir fomentando y estableciendo relaciones con diferentes personas generando aprecio y amistad.

El joven que siempre dijo: “No me voy a dedicar a la danza; no voy a ser un maestro de danza; no voy a tener un ballet folclórico”, continuará construyendo su destino, creando lazos e impactando la vida de personas que se acercan también a la danza queriéndolo o sin quererlo.



Ángel Ciro Silvestre (el segundo, de izquierda a derecha), danza de Huahuas, Ballet Folklórico de la Universidad Veracruzana, Estadio Xalapeño, Veracruz, 1976. Archivo personal de Ángel Ciro Silvestre.

Danza española



Silvia Martín Navarrete... los caminos de la danza son infinitos

Roxana Guadalupe Ramos Villalobos

Su niñez en la Escuela Nacional de Danza

Silvia y yo nos conocimos en la década de los sesenta, cuando estudiábamos danza en la Escuela Nacional y la directora era Nellie Campobello; el plantel estaba ubicado en Presidente Masaryk 554, en la colonia Polanco, en el predio que años atrás había albergado al Club Hípico Alemán; un espacio rodeado de abundante vegetación, con alberca, un salón inmenso con terraza (conocido como “el grande”), y otros salones más que fueron acondicionados para la práctica de la danza con pisos de madera, espejos y ventanales a través de los cuales era posible ver el atardecer, ya que la escuela tenía actividad de cuatro de la tarde a nueve de la noche.

Casi cincuenta años después, y con motivo de que Silvia Martín Navarrete recibe en el 2016 el Homenaje Una vida en la danza, ella y yo nos encontramos en la misma escuela –que ahora lleva el nombre de Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello, y se localiza en Campos Elíseos 480, colonia Polanco– para platicar acerca de su trayectoria dancística.

A fin de conversar con tranquilidad nos permitieron instalarnos en la dirección, espacio que nos remonta al pasado porque guarda un sinfín de recuerdos y secretos, desde los tiempos en que Nellie Campobello visitaba los salones para dar instrucciones; y también porque allí se encuentran objetos de antaño, como el escritorio gris que Nellie ocupó por casi cinco décadas mientras fue directora de la escuela, y dos fotografías: una de Nellie y otra de Gloria Campobello.

Con el transcurrir de los años Silvia se convirtió en una profesional de la danza española, bailarina, docente, coreógrafa, lo cual no era difícil predecir, porque desde la infancia su amor y su gusto por la danza, así como su lealtad y su cariño por la escuela eran evidentes; sentimientos que quizá se deban, en primer término, a su talento como bailarina, mismo que descubrió el maestro

Hurtado desde que ella era niña, cuando un día la pasó al centro del salón y le dijo: “Repita el zapateado”, y una vez que ella lo ejecutó, el profesor observó a los demás estudiantes y les pidió: “Ahora repítanlo igual”. Ese momento fue una revelación –dice Silvia Martín–, porque “me di cuenta de que tenía aptitudes para la danza española y que además me gustaba”.

Silvia siempre ha sido una bailarina fuerte, vital, entregada; quién no la recuerda interpretando la *Danza del fuego* con un vestido rojo, con mascaradas de diferentes tonalidades prendidas a su falda, haciendo las veces de flamas; esa coreografía fue montada especialmente para ella gracias a la petición de la señorita Nellie¹ al maestro Enrique Vela Quintero, situación extraordinaria, porque no se estilaba que se le montara un “solo” a una estudiante de danza.

Otro detalle que quizá ligó emocionalmente a Silvia con la escuela fue que Nellie Campobello descubrió que ambas compartían la misma fecha de nacimiento, el 7 de noviembre, sólo que Nellie Campobello de 1900 y Silvia Martín de 1955; esto para la directora fue muy grato, e incluso en un cumpleaños le regaló a Silvia unas estatuillas de porcelana y le habló acerca de las características y el poder que tienen todos los que nacen en noviembre, bajo el signo zodiacal de Escorpión.

Silvia Martín Navarrete es una artista, creativa, talentosa, que ha desarrollado estas facultades a base de trabajo, esfuerzo, estudio, pero que también lo trae en sus genes; su mamá, Yolanda Alicia Navarrete Romero, estudió *bel canto*, y Ada Navarrete de Carrasco, su tía abuela, fue una soprano reconocida.

En 1975 Silvia recibió el título de Profesora de Danza por la Escuela Nacional de Danza, firmado de puño y letra por Nellie Campobello, el cual certifica que obtuvo diez (sobresaliente) en la materia Escuela de Baile Español; aunque su formación también abarcó danza clásica, moderna y regional mexicana, ella decidió ser bailarina de español.

“Se abre el telón, percibo la energía del público y bailo”

Silvia nunca ha dejado de bailar; cuando egresó de la Escuela Nacional de Danza, los maestros que le permitieron consolidar sus conocimientos y seguir avanzando fueron Leonor Amaya, con quien estudió flamenco; María

¹ Nellie Campobello fue directora de la Escuela Nacional de Danza de 1937 a 1984.

Elena Anaya, cuya imagen se le quedó grabada en la memoria desde que la vio bailar, por eso cuando un día la encontró por casualidad, la abordó y le dijo: “Me gustaría tomar clases contigo”, y María Elena Anaya accedió; de ella, Silvia opina: “Es una bailarina maravillosa y toca las castañuelas de manera extraordinaria, se formó principalmente con Manolo Vargas [...] así fue como conocí más de cerca el trabajo de ambos [...] cuidadosos de la técnica, de la coordinación y de la conciencia corporal”.²

Silvia también estudió varios años con Manolo Vargas, experiencia que fue central para su práctica docente, porque desde su punto de vista Manolo era:

Un maestro del detalle, del cuidado técnico, que llevaba al bailarín a una sensibilización profunda del cuerpo, a través de ejercicios específicos para las necesidades de coordinación de la especialidad, pero sobre todo, un maestro de la vida [...] el día en que me notificaron que sería la directora de la Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello estaba tomando clases con él, y cuando le compartí la noticia le dio mucho gusto; siempre mostró interés porque su técnica llegara a esta escuela, porque sabía la importancia de la institución,³ la cual también fue su *alma mater*.⁴

En la actualidad Silvia toma clases con Cristina Aguirre los martes y los jueves; para mí, expone Silvia, “Cristina Aguirre es una inspiración, porque uno de los ejes de su enseñanza es la creatividad [y] bailar es: salud, vida y alimento para el espíritu”.

En escena Silvia es un imán, atrae la atención del espectador no sólo por sus habilidades interpretativas, sino porque físicamente es muy guapa, tiene un rostro muy bello y un porte distinguido, seguramente por eso también contrajo nupcias muy joven. Su vida matrimonial y el hecho de que tuvo tres hijos –Rolando, Andrea y José Miguel– no le impidieron seguir con su carrera profesional, gracias a que contó con el apoyo familiar. Al respecto Silvia señala: “Los momentos más luminosos de mi vida han sido cuando

² Silvia Martín Navarrete en entrevista realizada por Roxana Ramos, Ciudad de México, 11 de mayo de 2016, inédita.

³ La Escuela Nacional de Danza, ahora Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello, se fundó en 1932 y fue la primera escuela pública de danza perteneciente a la SEP y al INBA.

⁴ Silvia Martín en entrevista citada.

nacieron mis tres hijos, y cuando estoy en el escenario, se abre el telón, percibo la energía del público y bailo”.⁵

En 1980 formó parte del grupo Triana, de Leonor Amaya, el cual en 1987 cambió de nombre por Ecos de Andalucía; desde el inicio estuvo integrado por Mónica Balsa, Paloma Fuentes, Regina Marrón y Silvia Martín, quienes bailaban flamenco al compás de la guitarra de Roberto Amaya y de los cantaores Enrique Iglesias, Carlos Gómez el Tano y Chiquito de Triana.

El conjunto tuvo un sinfín de presentaciones: bailaron en la Universidad Anáhuac, XV Festival Internacional Cervantino, Centro Asturiano de México, Parque Asturias, Asilo Mundet, y en eventos taurinos, como el Cortijo La Morena, en Texcoco, Estado de México; en julio de 1995 se le rindió un homenaje a Leonor Amaya en el Centro Asturiano y Silvia bailó *Caña por soleá, Guajira, Coplas de García Lorca y Sevillanas*.⁶

“Después de diecisiete años de trabajo el grupo se deshizo porque cada una de las bailarinas siguió su camino”, comenta Silvia Martín; las últimas temporadas fueron *Neodanza*, que organizó el Teatro de la Danza, y *Del puerto a la caleta*, en la Sala Miguel Covarrubias.

Silvia Martín continuó bailando y se integró a los espectáculos creados por María Elena Anaya. En marzo de 1997 participó en *Celebración*, en la Sala Miguel Covarrubias; y en el 2000 en *Llamaradas al viento*, que se escenificó en el Teatro de la Danza, Sala Miguel Covarrubias, Centro Nacional de las Artes y Teatro Universitario de Tlaxcala.

Esta última obra estuvo integrada por *En el mar, Triana, Misterio, Tientos, Soleá por bulería, Aires del sur, Taranto y Bulería*; y las bailarinas invitadas fueron Mariana Landa, Silvia Martín y Malú Pizá.⁷ Con motivo de la presentación la prensa escribió: “En la parte más popular del flamenco –*Tientos*, una *Soleá por bulería* y apoteosis final por *Taranto*– las bailaoras revelaron su personalidad: Silvia Martín, pastueña, discreta, precisa”.⁸

⁵ *Loc. cit.*

⁶ Programa de mano *Homenaje a Leonor Amaya*, Centro Asturiano de México, A. C., 1 y 2 de julio de 1995.

⁷ Programa de mano Teatro de la Danza, 18, 20 y 21 de mayo de 2000.

⁸ Roberto Aguilar, *Diario Milenio*, 28 de febrero de 2000.

El siguiente montaje fue *Profundo dolor amargo*, de Sara García León (con adaptación de Sara García León y María Elena Anaya),⁹ que se presentó en el Centro Nacional de las Artes. De este trabajo Silvia comenta: “Todas las funciones con María Elena Anaya son muy finas, las coreografías muy elaboradas y bien pensadas, la danza estilizada es preciosa; esta función fue especial porque nos presentamos en la Plaza de las Artes, que es un escenario abierto, lo cual implica un mayor reto porque el contacto con el público es más directo”.¹⁰

Silvia además ha bailado en el grupo de Cristina Aguirre, un ejemplo fue el *Concierto 2001* en el que interpretó *Preludio* (la nana), *Alegrías de Cádiz* y *Sevillanas*.¹¹

“La docencia me cambió la vida”

Durante treinta y dos años¹² Silvia Martín ha dado clases de danza española en la Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello; es una maestra excelente, precisa en sus enseñanzas, dedicada, respetuosa, apasionada, que se ha especializado en primer y segundo semestres de danza estilizada. Aunque podría impartir cualquier otro nivel, ella recibe a los jóvenes sin bases técnicas, pero al término del año son otros, los transforma, les proporciona los cimientos y les enseña la disciplina y el respeto necesarios para continuar y ejercer esta profesión.

De su experiencia como docente ella expresa: “Nunca me imaginé que la docencia fuera tan importante para mí, me cambió la vida, yo daría clases en esta escuela aunque no me pagaran; dar clases me ha brindado grandes satisfacciones porque ayudo a los jóvenes, los encamino. Orientar a los jóvenes es una gran satisfacción”.

⁹ Programa de mano *Castañuelas y lunares*, del 2 al 25 de febrero de 2001, Plaza de la Danza, Conaculta/Cenart.

¹⁰ Silvia Martín en entrevista citada.

¹¹ Programa de mano *Baile flamenco de Cristina Aguirre*, sin fecha, en el cual aparece el texto “Agradezco a las maestras Silvia Martín y Regina Blandón por su participación”.

¹² Inició su labor docente en 1984 por invitación de Nieves Gurría, directora de la Escuela Nacional de Danza de 1984 a 1992.

Cuando le pregunté por qué le gusta impartir clases en esta escuela en especial, ella respondió sin titubeos:

Porque es la mejor escuela del país, en ninguna se enseña como aquí, es pionera en dar la danza española por especialidades, es decir, se imparten por separado danza folclórica, estilizada y flamenco; en esta institución se ha desarrollado una metodología única que ahora se empieza a conocer en otros ámbitos, debido a que tanto las academias particulares como las compañías profesionales están esperando a que nuestros alumnos concluyan sus estudios para ofrecerles trabajo como bailarines o docentes.¹³

En 2002 Silvia Martín ganó el premio al desempeño docente que otorga el Instituto Nacional de Bellas Artes, por la metodología para la enseñanza de la danza española que ha perfeccionado paulatinamente.

A la par de las clases de danza española estilizada, Silvia imparte prácticas escénicas, actividad que le ha permitido pulir el oficio de coreógrafa; sobre el particular ella manifiesta: “Realizo por lo menos dos montajes al año, imagínate cuántos he puesto en todos estos años, nunca he repetido”. De sus trabajos, dos merecen especial atención: *Añoranzas*, que montó para la Onceava Muestra de Escuelas Superiores de Danza del INBA y que resultó ser un parteaguas porque “fue una coreografía vanguardista, mezclé danza estilizada y flamenco, no fue una danza clásica ni flamenca, eso fue lo importante”; y *Danzas sin tiempo*, “el montaje lo inicié con danzas antiguas que se fueron transformando hasta llegar a una coreografía con elementos muy modernos”.

Para ella, el proceso creativo varía de acuerdo con la coreografía, pero siempre “le doy mucha importancia a la música, la desmenuzo compás por compás mientras voy creando los trazos coreográficos y las secuencias”; sus trabajos coreográficos se distinguen por la limpieza en la ejecución y por la belleza en el vestuario, al que, cabe señalar, le dedica especial atención.

Silvia es incansable, además de las clases de danza española que toma regularmente, se preocupa por actualizarse: ha asistido a talleres con Marcela del Real, Raúl Salcedo, Elba Zárate de Cena, Sara de Luis, la Tati, María Juncal, Cristóbal Reyes, Manuel Reyes, Antonio Canales y Jackie Benrey,

¹³ Silvia Martín en entrevista citada.

entre otros, y en 2003 fue a España para visitar el Conservatorio Profesional de Danza de Madrid. En 2012 viajó a Sevilla para estudiar colocación con Ángel Atienza, y en 2016 tiene planeado regresar para estudiar con Pastora Galván.

11 de mayo de 2016

Por un momento Silvia y yo nos quedamos en silencio mirando hacia los ventanales; desde la oficina de la Dirección se pueden ver los árboles que le dan vida a la escuela, y los edificios que se construyeron recientemente.

En 1976, año en que la escuela abandonó el ex-Club Hípico Alemán para instalarse en Campos Elíseos 480, el lugar estaba integrado por una casa muy bella estilo californiano y por cuatro salones de danza con sus baños, que Nellie Campobello logró que construyeran; así permaneció por casi veinte años.

Iniciada la década de los noventa, y con el cambio de planes de estudio y el crecimiento de la matrícula estudiantil, la escuela se fue adaptando a dicha expansión y se requirió ampliar el horario de trabajo y adecuar los espacios e improvisar dos foros al aire libre; sin embargo, era evidente la necesidad de contar con más salones de danza que tuvieran las características idóneas.

En 2007 Silvia Martín se postuló para ocupar el puesto de directora de la Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello y lo ganó. Desafortunadamente su gestión duró muy poco tiempo, alrededor dos años, en virtud de que ella decidió retirarse por motivos familiares; no obstante, logró consolidar varios proyectos, entre ellos la construcción de los tan ansiados salones. Al respecto ella relata:

Le pedí al arquitecto Juan Luis Llano que diseñara unos planos para la construcción de salones de danza y un foro, y cuando terminó los donó a la escuela; presenté el proyecto a las autoridades del INBA y lo autorizaron. Empezaron a construir cuando ya no estaba como directora, pero estuve al pendiente de la obra, porque tengo facilidad y me gusta la arquitectura, y porque la constructora que hizo el trabajo no tenía experiencia en salones de danza, entonces estuve atenta a los materiales, dimensiones, ventilación, etcétera.¹⁴

¹⁴ Silvia Martín en entrevista citada.

Finalmente el sueño se hizo realidad y la escuela cuenta con salones idóneos para la práctica dancística. Con certeza Nellie Campobello, desde donde se encuentre, estará satisfecha de ver que la institución por la que batalló durante tanto tiempo se ha consolidado.

Silvia sigue bailando, recorriendo una y otra vez los jardines y salones de esta escuela que, desde mi punto de vista, son su segunda casa, dando clases, estudiando, perfeccionándose, acudiendo religiosamente a sus clases martes y jueves, marcando con garbo los zapateados frente al espejo a los alumnos, gozando de la danza, del movimiento, del ritmo y del color que caracterizan a esta disciplina, tocando las castañuelas, utilizando el mantón, el abanico o la pañoleta, eligiendo la música y diseñando el vestuario para sus montajes coreográficos, trabajando arduamente por los planes de estudio de esta escuela, preocupada por darles lo mejor a los jóvenes que, tarde o temprano, se convertirán en profesionales de la danza española.

Maestra Silvia Martín Navarrete, ¡enhorabuena! por este merecido homenaje.

Entrevista

A Silvia Martín Navarrete, realizada por Roxana Ramos, Ciudad de México, 11 de mayo de 2016, inédita.





Pilar Medina o *la necesidad del espíritu en manifestación*

Patricia Cardona

Hubo una vez un Taller de Experimentación Gestual. Me acerqué a él como periodista. Ya se sentía la detonación emocional en la danza de los años ochenta. El taller provocaba en una bailarina, dos actrices y músicos esplendores de locura y lucidez. Tenía curiosidad de saber qué buscaban. Lo que vi fue la desarticulación de todo lo conocido y familiar. Me atrapó. Su desenfado era magnético.

La bailarina de aquel grupo, Pilar Medina, lo recuerda así: “Era 1981. Junto con algunas actrices y músicos iniciamos una investigación que, hasta la fecha, me tiene ocupada y asombrada. Se abrieron todos los reflejos sobre las inmensas posibilidades del cuerpo en cada etapa de la vida y para cada creación coreográfica”.

Desde entonces, Pilar Medina es bailarina solista. Se asume como tal “para saberse, conocerse, inventarse y exponerse”.

Cuando vi su espectáculo *Bodas del quebranto* me quedó claro que estábamos presenciando un hecho insólito. Era el gesto singular entramado en el cuerpo de una bailarina/actriz anunciando una victoria: “¡¡Me he liberado de lo predecible de la danza clásica española, de la escuela bolera, del ballet clásico, del flamenco y de la técnica Graham!!” Tal cual.

En la calle de Río Tigris de la Colonia Cuauhtémoc un edificio discreto de cuatro pisos esconde su verdadera vocación. Es refugio para la música y la danza en medio del bullicio de coches y comercios. Alberto Cruzpriet y Joaquín López *Chas* ocupan los primeros dos pisos. En la planta baja, escondido tras la cochera, un pasillo nos conduce a un pequeño estudio que funciona como caja de resonancia. Es decir, ahí Pilar Medina ha vibrado, sentido y disentido, resonado y disonado, construido y deconstruido el mundo para las obras de su vida: *Bodas del quebranto*, *Golpes de tierra*, *Himno*, *Entrega inmediata*, *Misa en ti*, *Brevedanzaparaunlargoadiós*, *El águila dorada*, *Amor de peregrina*, *La semilla*, *Con tinta de hojas*, *Concier-*

to, *Umbrales* y *Bá-si-co*. Hoy se gesta en ese espacio una nueva aventura coreográfica: *Hipotermia*.

En aquel estudio un espejo enorme agranda la perspectiva donde cabe todo su espacio simbólico. Puede convertirse en foro, también, para doce espectadores. En la trayectoria de Pilar están en receso, por ahora, los grandes foros, las giras nacionales e internacionales. En los ochenta y noventa la Secretaría de Relaciones Exteriores apoyó la presencia artística mexicana en el exterior. Pilar se presentó en la India, Kenia, Egipto, Francia, Alemania, Colombia y Costa Rica, España, Estados Unidos y Canadá.

Ahora prefiere refugiarse de la vorágine del mundo en ese pequeño estudio/cuna de lenguajes. Y desde ahí se anuncia una nueva manera de hacer las cosas. Una manera más humana. Más cálida. Más profunda... y auténtica. La obra *Bá-si-co* dio en 2012 el banderazo para “regresar a lo fundamental, a la complejidad de lo sencillo; a la habitación de los principales lugares y espacios que conforman las ideas, las leyes, el desarrollo de la vida. Entonces sentí el sol, la casa, el jardín y el mar como los lugares básicos del alma”.

Un alma así se da el tiempo para sentir y crear. Se da el tiempo para habitar su cuerpo. Un alma así necesita “vivir en paz tanto el montaje de la obra como las presentaciones, sin perder energía con las instituciones culturales burocratizadas”.

El escenógrafo Jorge Ballina reconoce esta cualidad en Pilar. Admite que antes de la obra *Umbrales* estaba un poco “desencantado” de trabajar para obras dancísticas. Estaba cansado, dice, de los coreógrafos que tienen dificultad para trabajar en equipo. Ser invitado, junto con el diseñador de la luz y del vestuario, cuando la coreografía ya está montada no tiene ningún sentido. Jorge Ballina acabó por sentirse un decorador del espacio, más que un creador. Un proceso así no permite la integración en un todo.

Trabajar con Pilar fue otra cosa. “Provocaba a sus creativos proponiendo ideas muy específicas pero suficientemente ambiguas para darnos toda la libertad de inventar lo que se nos ocurriera. Yo trabajé simplemente sobre el concepto de una sucesión de umbrales: una mujer cruzando puertas y ventanas; pasando de un espacio a otro, de una etapa a otra. Y creo que logré uno de los mejores diseños que he hecho: sencillo y sintético a la vez que bello, claro y contundente. Como Pilar.”

Lo mismo ocurrió con el vestuario *transformer* que crearon las hermanas Figueroa, así como con la bella iluminación de Víctor Zapatero. Pilar les

sacó el jugo a sus colaboradores con sus provocaciones. “Lo más divertido y satisfactorio era cuando aparecían el espacio escenográfico, el vestuario y las luces. Pilar se emocionaba como niña con juguete nuevo y los exploraba al máximo para poder usarlos aprovechando cada detalle.” Así se logró una integración de la variedad ecléctica de estilos, recuerda Ballina. De ahí que los universos que logra crear sean fascinantes. En *Umbrales*, por ejemplo, era “camaleónica”. Pasaba del sentido del humor al gran dolor. Podía ser niña juguetona y luego una vieja cansada, para transformarse en joven coqueta.

“Y las tres eran auténticamente ella. Así que Pilar es una combinación de mujer madura y sabia y niña traviesa que no pierde la capacidad de asombro. Siempre bella, siempre fuerte. Siempre luchadora incansable que no se rinde ante nada. Si las instituciones no la programan, crea una hermosísima pieza en su pequeño estudio, provocando un contacto mucho más íntimo con su público, en vez de rendirse y perderlo.”

Después de treinta años de ensayar casi a diario en ese espacio íntimo que es su estudio, Pilar admite no conocerlo como creía. En sus bitácoras sobre *Bá-si-co* ha escrito: “Quería enterarme de lo grande en lo pequeño; de lo minúsculo, de lo íntimo en la inmensidad. [...] Confirmar en mi mente que ahora estaba allí para mí. Y para este montaje me resultaba reconfortante e ilusionaba aún más mi creatividad y disponibilidad. Comencé a saber que todo lo que mi cuerpo expresara iba a poder verse. Que la escala de gestualidad iba a ser percibida en su totalidad por la cercanía con el público y que, por lo mismo, tendría que formularla desde muy adentro y hacerla visible con gran claridad y calidad...”.

Esta capacidad de minucia ya venía perfilándose cuando Pilar montó *Concierto* con Alberto Cruzprieto. Sólo había una bailarina y un pianista rodeados de la arquitectura del Alcázar del Castillo de Chapultepec con la luz natural del mediodía. La obra y la atmósfera emanaban de la muy ecléctica selección musical: de Jordà a Rachmáninov, pasando por Ligeti. ¿El reto? Cruzprieto dice: “Dar cuerpo y dimensión a tales vibraciones sonoras sin pretender traducirlas de manera literal. La enorme y singular creatividad de Pilar Medina tamizó cada elemento sonoro, tejiendo una compleja y colorida trama hecha de movimientos, vuelos e inesperados arpeggios, que tuvieron en ella a su creadora e intérprete ideal”.

Cruzprieto, que convive a diario con ella, la define como una “vecina entrañable y creadora formidable de microcosmos en movimiento”.

Microcosmos de movimiento... ¿Cómo le hace? “Uno de los síntomas relevantes en mis procesos creativos es la búsqueda de lo exterior y de lo interior; es decir, de la observación de un hecho exterior (¿cómo es una casa edificada con ladrillos?) y de la referencia interior (el lugar donde se escuchan pasos que se combinan con acciones). [...] Podría darse el fenómeno a la inversa; es decir, observar una imagen interior (mi cuerpo germinando) y encontrar los movimientos, iluminación, manejo de vestuario, utilería o escenografía que lo visibilicen en una imagen concreta permitiendo varias lecturas a la vez.”

La capacidad de generar metáforas en vivo hace de Pilar Medina un potente estímulo y provocación para otros poetas. En 2004 David Huerta no se contuvo y escribió: *La numerosa y fiel arquitectura/ del cuerpo que se yergue peregrino,/ sobre la escena incierta del camino/se concentra y sublima: forma pura. /Es el aire desnudo su destino/y vislumbre es de vida en la espesura;/ suena el compás y asume la figura/ del milagro un destello cristalino. /Vuelve y reposa, multiplica el duende/por el ámbito. El ojo que lo mira/celebra en luces lo que el sueño entiende. /El silencio en la música respira/y paso a paso en cada nervio asciende/el inmóvil temblor que brilla y gira.*

Por si fuera poco, en una noche de celebración en la que Pilar brindó por las cincuenta representaciones de *Con tinta de hojas* en el teatro de La Casa de la Paz, otro poeta, Antonio Deltoro, junto con David Huerta, develó la placa. Deltoro calificó a Pilar –muy a la española– como la *Bien-plantada*, “la artista capaz de llenar la escena con su sola presencia, inmóvil o danzante”, recuerda David Huerta en su crónica de *El Universal* (2007). Y se explaya escribiendo: “Es ella, sin duda, una de las figuras capitales de las artes escénicas en nuestro país y, me atrevería a decirlo así, en el mundo entero. Es, sencillamente, admirable. [...] Con todo eso quiero decir, indicar, las dimensiones múltiples en la obra de esta artista: Pilar Medina parece no rechazar nada, y todo lo que mueve su imaginación queda integrado –integrado dinámicamente, puesto en movimiento, sabiamente estilizado– en sus piezas. También tiene la sabiduría de la inmovilidad: a veces se detiene sobre el proscenio o al fondo del escenario, y esos momentos de quietud –tensa, fluida, precisa– son como el silencio sin el cual la música no tiene sentido ni estructura”.

En las redes de ese mismo trance han caído músicos, críticos, fotógrafos. Christa Cowrie la retrató en todas sus coreografías, “con no pocas lágrimas

en los ojos”, confiesa. “Era el año de 1983 cuando la vi en *Golpes de tierra*. Inolvidable la escena donde, subida en una escalera, bailando desde las alturas, agarrada con una mano, vestía una falda enorme y un pañuelo rojo deteniendo la larga cabellera. Parecía una cirquera desde su trapezio. Son más de treinta y cinco años que nos une esta profunda amistad de fotógrafa y bailarina.”

Christa le agradece que haya sido la única coreógrafa que la ha hecho partícipe de sus procesos creativos, de sus ensayos, “para retratarla desde el ángulo que yo quisiera”. Con Pilar, Christa aprendió la poesía de la danza. Le permitió profundizar en su lenguaje corporal –dice–; en sus expresiones más íntimas, efímeras y sofisticadas. “Ella me ha transmitido el respeto que debe sentir un fotógrafo por la bailarina. Es un asunto muy delicado. No es acrobacia. He tenido el privilegio de registrar en mi carrera como fotógrafa de la danza el arte de Pilar Medina.”

Andrea López, fotógrafa también y alguna vez asistente de Pilar, coincide. Y lo desentraña estupendamente: “Pilar es insaciable para sacudir el alma como por hechizo, y ha establecido un sello inconfundible, siempre reverenciado. Sus creaciones son un diálogo permanente con el ser a través de una narrativa que habla de lo heredado, de los recuerdos y la fragilidad. Son piezas coreográficas que permiten detenerte a encontrar respuestas sobre quiénes somos, cómo es nuestra propia existencia”.

Esto sólo se alcanza con la disciplina de un artista verdadero. Andrea reconoce: “Por eso Pilar es la gran creadora que es. Ciertamente, quien no lleve tatuada la disciplina en el corazón simplemente que no se le acerque. Estar cerca de Pilar es un constante crecer. Un constante despertar el canal de la percepción y de las sensaciones. Busca siempre hacerte aprender. Te fuerza; te reta a reflexionar, a cuestionarte”.

Sus bitácoras de trabajo son un viaje por las reflexiones, los cuestionamientos que Pilar se hace a sí misma. Esas bitácoras son una obra en sí mismas. En ellas retira el velo que esconde los misterios de la alquimia creadora que acaba por cautivar a los espectadores. Puede empezar con una vivencia. La suda, la atraviesa, se sumerge en ella. En ese buceo existencial su curiosidad no la deja descansar hasta que aparecen de pronto imágenes que traducen los quiebres internos, así como la reconciliación con la vida. Escribe: “Cada proceso creativo, fruto de un impulso interior, no necesariamente debe enfermar o desequilibrar al organismo; pero sí puede indicar en

el cuerpo cierta pulsación que relacione el tremendo esfuerzo que tiene el mismo impulso por sanar o equilibrar aquello de lo que hay que deshacerse. El intérprete que se contiene en su cuerpo como instrumento afinado y vuelto a afinar siente estas fuerzas, y es posible que le dé temor permitir que salgan. El cuerpo tiende a limpiarse, cuidarse, alimentarse, guardarse; entrar en el silencio diseñado para regresar al espíritu que contiene la obra en proceso de creación. Podría decir que mi vida en el arte ha sido un proceso de sanación permanente para poder seguir sintiendo la necesidad del espíritu en manifestación”.

Amelia Sierra, cantante de ópera, lo percibió, tal cual, desde siempre... ¡¡¡Y de qué manera!!! Pensar en Pilar Medina –dice Amelia– es viajar a través del tiempo... “Mi tiempo, un tiempo que acarició y abrazó mi juventud, mis primeros años de búsqueda. Sin darnos cuenta coincidimos de la forma más amorosa de relacionarse, de entenderse, de enredarse: el escenario. Ella Artista, yo público. Ella arriba, yo abajo; yo lejos, ella tan cerca, tan grande, magnífica, electrizante, pura, sublime, fuerte, decidida y libre. Yo adolescente, noble, ingenua, tímida, escondida, oculta y anónima, revelándose ante mí el maravilloso mundo del escenario, sin límites y sin aliento.”

Hace tres años Amelia pudo intercambiar y compartir personalmente experiencias con Pilar. “*Bá-si-co* fue regresar, volver. Historias y emociones se encontraban nuevamente y yo quedaba atrapada en la inspiración. Regresé a verla muchas veces con el pretexto de llevar a los alumnos de la Academia de Canto de la Escuela Superior de Música.” Compartir con los jóvenes cantantes esa inspiración se convirtió en una obligación, una necesidad para Amelia Sierra. Era una manera de ilustrar lo que siempre había querido transmitir: “El arte como necesidad humana, social”.

El músico Joaquín López *Chas* es el otro *inquilino* de ese edificio privilegiado de la calle de Río Tigris. Yo misma lo habité durante diez años. Por ello coincidí con *Chas*: “Vivir en el mismo edificio nos ha permitido tener una relación de convivencia que no tengo con nadie más. Me gusta experimentar y luego vivir el proceso de asimilación. Con Pilar hay esa experimentación continua. Ella reacciona a provocaciones mías y yo a las suyas. La gente no se da cuenta de los riesgos que tomamos cuando montamos una obra”. *Chas* recuerda *Con tinta de hojas*, donde hubo una escena con un fondeo de sonido de tormenta. Duraba unos seis minutos. Sobre ese fondo sonoro Pilar tenía que zapatear. “Yo creo que todo sonido puede acompañar danza. Fue un trabajo muy meticuloso con Pilar. Porque el zapateado es como

otro instrumento. En el foro teníamos que seguir sus pasos manualmente. Cuando ella se aproximaba o se alejaba de los micrófonos instalados en el escenario bajábamos o subíamos la intensidad del sonido para lograr el placer de hacer sonar un cepillado, por ejemplo.”

Chas se confiesa incapaz de ser un espectador objetivo ante el trabajo de Pilar. Habla del placer de verla salir como el torero y lanzarse al público... ver cómo domina el escenario. “Sí me ha conmovido verla manejando al público en obras como *Umbrales* y *Con tinta de hojas*.”

La obra *Bá-si-co* fue muy compleja de lograr por la diferencia de espacio y por cómo se percibe el sonido en un estudio pequeño. “Ahí me concentré más bien en lograr una calidad sonora tan profesional como la que se logra en un teatro con equipo profesional.”

Desde 1999 Pilar Medina es investigadora del Cenidi-Danza José Limón. Ahí, la *Bienplantada* proyectó su imparable sed de conocimiento durante los primeros seis años coordinando seminarios para artistas escénicos en torno a la creación en general. Una constelación de brillantes maestros y jóvenes creadores revivieron los tiempos de la antigua y vital academia griega, libre y abierta al conocimiento de lo minúsculo como parte de lo inconmensurable. La visión periférica del arte y de la danza de Pilar va desde lo primigenio hasta lo vanguardista.

Después se involucró con la pedagogía para el entrenamiento de mujeres en cuerpo maduro. Fue cuando la invité a colaborar en el proyecto colectivo *La Poética de la Enseñanza* impartiendo el taller teórico-práctico para maestros que se abren al reconocimiento de su poética personal como poder liberador de su didáctica.

Pilar plantea que tanto la postura corporal como la flexibilidad, la resistencia, el peso y el equilibrio no son sólo físicos sino existenciales, emocionales y filosóficos también. De ese taller fascina la trascendencia de verter el proceso creativo y pedagógico en una bitácora. La escritura permite el asentamiento y reconocimiento de la propia conciencia, exigencia de la pedagogía de todos los tiempos.

Pilar Medina es elocuente cuando se refiere a la bitácora: “En ella se escribe el punto de partida y el lugar de llegada. Se registra el permanecer quieto, en espera de, o el dar vueltas alrededor de un mismo punto, el insomnio y sus imágenes, el cansancio o la abdicación. Escribimos frases de otros artistas, pensadores, filosofías que ayudan a comprender caminos cruzados

o las mismas preguntas reiteradas. En la bitácora vamos mirándonos, reconociéndonos, labrándonos”.

Las investigadoras María Dolores Ponce y Alejandra Medellín han creado una exhaustiva página web titulada *Itinerarios coreográficos: Pilar Medina*, que se encuentra en el portal del Cenidi-Danza José Limón. Este dúo de talentos ha recuperado el archivo documental de la coreógrafa/bailarina. Ha incluido textos y videos, y ha inventado juegos digitales para introducir al espectador en el mundo caleidoscópico de esta creadora. Es sin duda un modelo lúdico e informativo llamado a reproducirse con otros artistas.

Actualmente, Pilar se enfoca en la producción de su nueva obra, *Hipotermia*. “Me veo creando con rigor y libertad. Creo en mi cuerpo de danza y en su manera inteligente de hablar. [...] *Hipotermia* [...] es diferente: pide tener un cuerpo expandido y atento a las temperaturas emocionales vinculadas con paisajes interiores. Esta obra pide viajar con otros códigos de acción: tocar y explorar materiales fríos y calientes: hielo, aluminio, plástico, vidrio, madera y agua. Y voy empujada por este impulso a una ferretería a comprar papel aluminio con varias texturas. Metros y metros de plástico y pedazos de vidrio, placas de aluminio y placas de plástico semitranslúcido. Llego a mi estudio, coloco los materiales sobre el piso de madera, los veo y los vuelvo a ver. Los toco y los vuelvo a tocar. Con las manos, con los pies, con la cara. Allí donde residen las terminaciones nerviosas más finas. [...] estos toques me indican la salida del laberinto que sentí cuando inicié este viaje creativo creando un puente entre mis temperaturas interiores y la materia. [...] quizás esta obra provenga de la imperiosa necesidad por encontrar el centro en el cuerpo; el punto, el significado, el todo, el vacío.”

Así, el laberinto de la vida creadora de Pilar Medina es contemplación... es un sentir lúcido y visionario que se plasma en la materia de su cuerpo. En la escena o fuera de la escena es un mismo ser... exprimiéndole el jugo a su entorno hasta convertirlo en experiencia estética.



Pilar Medina en *Entrega inmediata*, Foro Sor Juana Inés de la Cruz, UNAM, 1993.
Fotografía: Christa Cowrie. Acervo Cenidi Danza.



Sabás Santos: luz, cámara y ¡olé!

Ariadna X. Yáñez Díez

La función está a punto de comenzar. Aquella terraza se ha convertido en un maravilloso cine, un espacio mágico que genera sueños e ilusiones. La emoción de los más pequeños se desborda, la vista de los mayores permanece fija al frente, todos quieren sumergirse en escenas y aventuras, quieren entrar en aquel mundo por unas horas: desean ser “el galán” de la película, manejar aquel Ford, comer el gigantesco helado, comprar un puñado de globos, bailar ese charlestón, quieren cantar como Joselito y acompañar al baile a Lola Flores. Villaldama está lista, la función comienza.

Sabás Enrique Santos Casso siempre estuvo gozoso de sentarse en la terraza que su abuelo había convertido en cine y que su padre, Rogelio Santos Cerda, alcalde de Villaldama, mantenía en activo. Sabás observaba con regocijo cada película, en especial aquellas que tuvieran escenas de baile y danza, sin importar el ritmo que fuera. ¿Favoritas? sí, en las que se bailaba flamenco.

La vida de Sabás como bailarín, maestro y coreógrafo tiene muchos ángulos y tomas que él mismo ha dirigido, escrito y actuado. Vale la pena leer lo que con creces ha construido.

Comienza el rodaje. Toma 1: Villaldama

El 4 de agosto de 1955, Villaldama, Nuevo León, vio nacer a Sabás Santos, hijo de Rogelio Santos Cerda y Consuelo Casso Salinas. Él y sus cinco hermanos crecieron en una familia alegre. Su padre buscó mantener vivo el negocio familiar del cine llevando películas de todo tipo; la función duraba dos horas y en ocasiones se alternaba con algunos artistas que invitaba. Para los niños el costo de la entrada era de \$1.50, un precio módico comparado con las horas de entretenimiento y alegría que disfrutaban. El alcalde de

Villaldama siempre se preocupó por proveer de recursos al pueblo, por lo que organizaba actividades como palenques, bailes y esas funciones en la terraza-cine. En aquella terraza Sabás se empapó de la música española, de Marisol, de Lola Flores, de Rocío, de tantos y tantos bailes que se enamoró de la danza.

Cuando Sabás tenía once años de edad la familia decidió mudarse a la capital, Monterrey, donde él finalizó su sexto grado de primaria y entró a la secundaria. Posteriormente ingresó a la Escuela Normal “Miguel F. Martínez” (1971-1975), institución en la que tomó forma su verdadera vocación: la de maestro.

Toma 2: La danza

Durante sus años en la Normal comenzó su acercamiento a la profesionalización de la danza. Por invitación de una de las maestras asistió a tomar clases con Jesús Daniel Andrade, quien después lo incorporó al grupo de la Sección 50 del SNTE, del cual era director. Con ese grupo efectuaron presentaciones por todo Nuevo León, viajaron por la República Mexicana y participaron en múltiples eventos y concursos, como los Segundos Juegos Deportivos y Culturales del Magisterio de San Luis, donde triunfaron en la categoría de danza. Como integrante de la mencionada agrupación el maestro Santos siguió fogueándose en folclor a lo largo de cinco años (1972-1977).

Sus trayectorias normalista y de danza comenzaron de manera paralela: en 1974 empezó a impartir clases de educación básica, labor que realizó por veinte años; y también se inició en la enseñanza de la danza folclórica formando a jóvenes alumnos en las secundarias del estado.

Para 1977 se incorporó a las clases de folclor de la maestra Beatriz Villanueva de Decanini, del Ballet de la Universidad Regiomontana, donde permaneció cinco años.

En ese ballet realiza giras por la república y EUA. Hasta aquel momento su vida dancística se alimentaba de sus raíces mexicanas, pero en 1976 tiene la oportunidad de asistir en Monterrey a las clases de Rosa María Romero de Navarrete, y es entonces cuando detona un gusto que había estado latente en su cuerpo: el flamenco.

Sabás recuerda con mucho cariño las clases de Rosa María, para él eran cruciales, no importaba que tuviera que desplazarse largas distancias, estaba ávido de aprender. La maestra le enseñó una de las ramas de la danza española que más disfrutaba, el clásico, sin dejar de lado el flamenco. Atesoró experiencias con Rosa María durante diez años, se presentó en reiteradas ocasiones con su ballet, siendo éste muy bien acogido por el público regiomontano. En esa agrupación Sabás compartió escena con Sandra Guerra, Margarita Rodríguez, Patricia G. de Segura, Catalina Ch. de Camps, Diana Salazar, Enriqueta Cantú, Silvia Gil, Rosa María Navarrete, Amparo Maldonado, Carmina V. de Martínez, Javier Miranda, Felipe Palma, Felipe Estrada, Plácido Salas, todos bajo la dirección de Rosa María Romero de Navarrete; se presentaban bailando jotas, clásico español y mucho flamenco.

Apenas comenzaba Sabás a bailar flamenco y su vocación lo perseguía, pues maestras de la Universidad Regiomontana le pidieron que les diera clases, esas fueron sus primeras lecciones de este baile.

Al año de estar en el ballet de Rosa María ella le pide que se convierta en su primer bailarín y lo anima a formarse con uno de los mejores maestros: Manolo Vargas, quien vivía en la Ciudad de México. Sabás viajó a la capital para entrar en unos “andares de ida y vuelta” que durarían varios años. Entabló una estrecha relación con Manolo, quien consideró a Sabás como un hijo, lo procuró y cuidó de él. El maestro Santos recuerda que si hacía frío le prestaba una bufanda, si llovía le daba su gabardina. Lo invitaba a comer y le platicaba acerca de sus historias y experiencias.

Siendo Manolo una figura tan emblemática para la danza española, Sabás siempre reconoció en él una gran humildad, bondad y belleza como ser humano, constantemente preocupado por hacer que el bailarín sintiera su cuerpo para aprender a bailar: “Sus clases eran muy bonitas. Él era muy paciente, te daba mucha técnica de relajación, movimiento de brazos, todo lo necesario para que sintieras tu cuerpo, y además mucha motivación. Todos los que hemos estado con Manolo decimos lo mismo”.¹ El encuentro con Manolo enriqueció a Sabás en muchos aspectos, no sólo para continuar en el ballet de Rosa María, sino que le brindó la posibilidad de conocer a varios artistas que admiraba, entre ellos a Pilar Rioja, Roberto Ximénez,

¹ Sabás Santos en entrevista realizada por Ariadna Yáñez, vía telefónica (desde Monterrey, Nuevo León), 8 de mayo de 2016.

Oscar Tarriba, Sara de Luis, Gisela Sotomayor, Denisse Tarriba, María Elena Anaya, María Antonia la Morris, Antonio de Córdova, por mencionar a algunos. Sin lugar a dudas, Sabás comenzaba a despegar en lo que sería su vida para el flamenco.

Sin dejar de venir en las vacaciones a la Ciudad de México para tomar las clases de Manolo, Sabás siguió desarrollándose como bailarín en Monterrey; participó durante cuatro años en la Revista Musical Fundidora, organizada por la Compañía Fundidora del estado. En 1980 fue el coreógrafo del cuadro español *Jota aragonesa* en la Revista Musical, y un año más tarde se convirtió en director de la Revista. Una de las puestas en escena que más recuerda es *Alegría americana*, un espectáculo que reunía los ritmos de mayor éxito en EUA, por supuesto bajo su dirección.

En la década de los setenta Sabás se dedicó a sembrar en terrenos que en definitiva iban a producir una maravillosa cosecha: fortaleció sus bases dancísticas en el folclor mexicano, tomó clases de *jazz*, de danza contemporánea, y se acercó al ballet. De esta última disciplina Sabás recuerda: “Manolo me sugirió tomar clases de ballet y asistí a las que impartía la Morris, pero sufría mucho, eran muchos estiramientos, aunque sabía que me iban a servir, sobre todo para mi técnica de vueltas”.² Para finalizar esa década de siembra, en 1979 viajó a España por recomendación de Manolo para tomar clases con Roberto Ximénez. Al llegar a España Roberto le hizo una audición, tras lo cual le comentó que estaba muy verde y que debían ponerse a trabajar. Roberto y su esposa lo acogieron en su casa durante cinco meses y lo trataron como a un miembro más de la familia, algo que Sabás recuerda con mucho cariño. Al principio, las clases con Roberto consistían en una hora diaria, pero pronto se convirtieron en cuatro horas: una hora de barra, una de piso, una de técnica y una de coreografía. Roberto era un maestro muy tenaz, disciplinado y exigente, y sobre todo un gran ejemplo para Sabás:

Era muy estricto pero amable, me encantaba su forma de ser. Al inicio de las clases yo lloraba, le decía: “Es mucho trabajo”, y él me contestaba: “Si quieres bailar tienes que aguantarte”; para mí era difícil porque lo hacía por *hobby*, yo

² Sabás Santos en entrevista citada.

era maestro de primaria y no me iba a dedicar a esto, pero al escuchar que me decía: “Ves como sí puedes” se fue perfilando mi verdadera vocación: el flamenco.³

En el transcurso de esa estancia en España también tomó clases con Pedro Azorín, con quien se enfocó a pulir la danza española. Azorín lo invitó a efectuar una gira, pero Sabás rechazó la oferta, y fiel a su objetivo de aprender a bailar prefirió continuar con su formación.

A su regreso a México, en la década de los ochenta, comienza a recoger la cosecha: se convierte en primer bailarín del tablao flamenco El Fuerte, en Acapulco; es maestro de baile flamenco de la Universidad Regiomontana (de 1985 a la fecha); imparte clases de flamenco en diversas academias de Nuevo León; se une al grupo Zambra –con la bailaora Rosario Áncer y con Victor Kolstee en la guitarra–, el cual realiza diversas presentaciones por Nuevo León; para cerrar la década viaja otra vez a España para pulir su técnica en danzas españolas y asiste a clases con la Tati, Pacita Tomás, y de nuevo con Pedro Azorín.

Cada década que avanzamos en la vida de Sabás es más fructífera, y los años noventa no fueron la excepción. En primer término, el maestro Santos recibió una invitación al Flamenco Festival que se celebró en el Vancouver East Cultural Centre, en Vancouver, Canadá, en 1990; a este evento acudió junto con Rosario Áncer.

En 1991 fundó su propia compañía de baile flamenco, Grupo Sevilla, el cual se mantiene en constante evolución y ha visto pasar a varios bailarines comprometidos que, tomando como ejemplo a Sabás, buscan la perfección en su quehacer. El grupo comenzó con alumnos de los talleres de la Universidad Regiomontana que querían continuar en la danza, se prepararon en España y asistieron a cursos con diferentes maestros en México para mantener su nivel. Desde su creación hasta hoy el Grupo Sevilla se ha dedicado a difundir el baile flamenco, y fue especialmente en la década de los noventa cuando promovieron este arte mediante presentaciones en cada rincón de Nuevo León, a fin de llevar su gozo a personas que no conocían el flamenco, situación que exigió mucha preparación por parte de los bailaores. Los lugares donde realizaron largas temporadas fueron el Mesón del Olivo, Las Mañanitas, Bar 1900 (del Gran Hotel Ancira), Xampañería, Mesón del

³ *Loc. cit.*

Gallo, El Campanario, El Torero, El Rincón Andaluz, La Española, y La Cañita, entre muchos otros.

El Grupo Sevilla participó en innumerables espectáculos estatales públicos y privados, asimismo fue invitado a eventos como el Festival Cervantino, Festival Alfonso Reyes, Festival Barrio Antiguo y Festival de Arte Flamenco, por mencionar sólo algunos. La agrupación efectuó diversas giras a Oaxaca, Tamaulipas, Veracruz, Zacatecas, Coahuila, Aguascalientes, Ciudad de México, etcétera. También se ha presentado en reiteradas ocasiones en varias ciudades de EUA, como McAllen, San Antonio, Houston y Texas. Además de su arduo trabajo dentro del Grupo Sevilla, Sabás se mantuvo dando clases, tanto de educación básica como de baile flamenco. En este último caso, desde 1991 impartió varios cursos intensivos en el Centro Flamenco Rosario Áncer, en Vancouver, Canadá.

En 1992 colaboró con la bailaora Patricia Linares⁴ en los conciertos *Destellos de España*, y asistió constantemente a cursos con ella. Para Patricia Linares: “Sabás tiene una estampa de bailaor fino que se preocupa por la estética y por la fuerza expresiva, que atrapa al público en lo más íntimo de sus almas”.⁵ Patricia es una maestra a la que Sabás recuerda gratamente.

Sin lugar a dudas 1994 fue un año destinado a seguir recogiendo la cosecha, pues Sabás recibió una beca del Consejo Estatal para la Cultura y las Artes para realizar cursos de especialización de flamenco en España con los maestros Carmen Cortés, la Tati, Paco Romero y Timo Lozano. Ese año decidió dedicarse de lleno al flamenco e hizo un paréntesis en la enseñanza de la educación básica.

También en 1994, María Elena Anaya lo invita a participar como su pareja en la temporada *Fuego flamenco*, que tuvo lugar en la Sala Miguel Covarrubias de la Universidad Nacional Autónoma de México. De ahí en adelante estuvieron juntos en otros proyectos. María Elena lo invitó en 1995 a una temporada en Nueva York en La MaMa E. T. C., un teatro mundialmente reconocido que acoge a artistas talentosos a nivel internacional. En La MaMa se presentaron María Elena, Raúl Salcedo y Sabás, bajo la dirección artística

⁴ Véase Lourdes Lecona, “Patricia Linares”, en *Homenaje Una vida en la danza. Segunda época*. México, Conaculta/Cenidi Danza/Amateditorial, 2010, pp. 119-129.

⁵ Universidad Autónoma de Nuevo León, *Sabás Santos. 40 años de trayectoria en la danza*. México, Universidad Autónoma de Nuevo León, 2012, p. 56.

de Manolo Vargas. El repertorio incluyó música de Albéniz, Falla y Sarasate. Sabás bailó “unas alegrías a la perfección; cuando terminó, sorprendió ver a Diego Castellón, el guitarrista, hermano del recordado Sabicas, de pie en primera fila gritando: ‘¡Eso sí que es bailar bien!... ¡Así se hace, chiquillo!’ ”.⁶ Literalmente triunfó en Nueva York. María Elena recuerda que compartir el escenario con el maestro Santos era algo mágico: “Cuando bailaba con Sabás sentía que había una comunicación, cosa que es difícil sentir realmente con una pareja al bailar; muchos bailan juntos, pero nunca los ves bailar en pareja. Con Sabás sentía ese ‘duende’ entre dos. Goce, simpatía, te miraba a los ojos; con él debías ‘bailar’, no sólo hacer pasos, él contagiaba su energía”.⁷ Ver bailar a Sabás era un deleite, tenía siempre una gran empatía con el público, “no era efectista para robar el aplauso, era un buen bailarín, muy fino”.⁸ El trabajo al lado de María Elena continuó, ya que lo invitó a impartir varios cursos en la Ciudad de México a los cuales ella también se apuntaba: “Eran unas clases maravillosas, siempre ingenioso, gentil, dadivoso. Él tiene el don de ser buen maestro, explica claro, repite el tiempo que sea necesario para que el paso salga claro, siempre con mucha amabilidad; es un don, porque no todos son buenos maestros, y él nació para eso”.⁹

En ese mismo año (1995) lo invitaron a participar en el homenaje dedicado a Manolo Vargas. El evento estuvo organizado por Sara de Luis y el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta) en la Ciudad de México, y allí volvió a coincidir con María Elena Anaya.

En los siguientes años las actividades no cesan; en 1996 viaja a Toronto, Canadá, para participar en el espectáculo *Duende the passion of flamenco*, por invitación de Esmeralda Enrique. Regresa a Vancouver a presentarse en *Bodas de sangre*, con Rosario Áncer y Oscar Nieto. Asiste constantemente al Flamenco Festival en Vancouver, junto con Rosario Áncer y Sara de Luis. En México sigue tomando cursos intensivos con maestros como Patricia Linares, Antonio de Córdoba, Enrique Iglesias, Denisse Tarriba, Cristóbal Reyes y Gabriel Blanco, entre otros. Además mantiene su taller en la

⁶ Pilar Gómez, “Flamenco en Nueva York”, [s. p. i.], 1995.

⁷ María Elena Anaya en entrevista realizada por Ariadna Yáñez, Ciudad de México, 14 de mayo de 2016.

⁸ *Loc. cit.*

⁹ *Loc. cit.*

Universidad Regiomontana, sus clases en diversas academias, y evidentemente el trabajo con su Grupo Sevilla, que va despuntando.

En pleno inicio del siglo XXI Sabás estaba consolidado como un artista de gran renombre nacional e internacional, su compañía gozaba de reconocimiento, y aun así se resistía a establecer una academia, pues sentía que no iba a poder compaginar todas sus actividades. Por si sus tareas antes mencionadas fueran pocas comenzó a dar clases en el Centro Cultural Tecnológico del Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey (ITESM) (2000-2015). Finalmente en el 2000, a petición de muchos, fundó la Academia Sabás Santos, un espacio que se ha formado con gente que lo respeta, lo admira y lo quiere; un espacio que está enfocado hacia la enseñanza:

Yo no creí conformar la academia, pero la verdad me gusta mucho enseñar, siempre me ha gustado. Lo que más me interesa es dar resultados, que la gente que salga de ahí continúe bailando, como varios de mis alumnos que ya tienen sus academias en Florida, en Los Ángeles; otros se fueron a bailar a los EUA y a España. Me gusta compartir lo que sé y motivar a la gente a que haga una de las cosas que yo disfruto mucho hacer, el bailar.¹⁰

Del año 2000 al día de hoy Sabás ha participado en innumerables montajes como coreógrafo y director artístico; ha ofrecido presentaciones en diversos espacios como solista y con su Grupo Sevilla; continúa impartiendo cursos en Bolivia, en Canadá, y en varios estados de la República Mexicana. Comparte su talento con personalidades del flamenco, entre ellas Lucero Hernández, de Durango, quien de manera constante lo invita a participar en su montaje de *El Cristo andaluz*; está presente en los homenajes a Pilar Rioja (2011, 2015 y 2016), bailarina que lo admira y lo quiere:

Yo quiero mucho a Sabás, siempre me fascina la elegancia con la que se para en el escenario. Desde que estaba con Manolo lo conocí y supe que tenía un gran talento. Es un hombre muy disciplinado, comprometido y atractivo. Sabe manejar al público y sabe dominar todo el escenario [...] me siento muy contenta

¹⁰ Universidad Autónoma de Nuevo León, *Sabás Santos...*, op. cit., p. 56.

porque él participa en mis homenajes, me gusta que tiene un estilo propio y que no le copia a nadie, es muy auténtico arriba y abajo del escenario.¹¹

Al igual que Pilar, todos los artistas que han trabajado a su lado le reconocen esas virtudes, como la maestra Angélica Kleen, que le tiene un gran afecto y cariño, y lo describe de la siguiente manera: “La perfecta combinación de pasión y entrega, de energía y libertad, de firmeza y elegancia, de osadía y gentileza, de dominio y serenidad...”¹²

Sabás ha sido director, productor, guionista y actor de su propio largometraje. No hay toma 3 en este texto, la toma 2, la danza, continúa en rodaje. Sigue viva en lo profundo de un ser sensible, carismático, lleno de arte, humanitario, positivo; un hombre que siente, vive y disfruta la vida. Es un artista que desde que vio la danza la inyectó en sus venas y no la dejó salir. Sus ojos se llenaron de danza a muy temprana edad a través de las películas, las cuales le brindaron muchas emociones y provocaron su deseo de vivir aquellas historias; hoy, él crea sus propias escenas, él protagoniza su película.

Agradecimientos

A Sabás, por su tiempo y su calidez, así como por el material de su archivo que proporcionó para realizar este trabajo.

A Angélica Kleen, por facilitarme su material bibliográfico.

Fuentes

Bibliografía

Gómez, Pilar, “Flamenco en Nueva York”, [s. p. i.], 1995.

Lecona, Lourdes, “Patricia Linares”, en *Homenaje Una vida en la danza. Segunda época*. México, Conaculta/Cenidi Danza/Amateditorial, 2010.

Universidad Autónoma de Nuevo León, *Sabás Santos. 40 años de trayectoria en la danza*. México, Universidad Autónoma de Nuevo León, 2012.

¹¹ Pilar Rioja en entrevista realizada por Ariadna Yáñez, Ciudad de México, 8 de mayo de 2016.

¹² Universidad Autónoma de Nuevo León, *Sabás Santos...*, *op. cit.*, p. 57.

Entrevistas (realizadas por Ariadna Yáñez)

A María Elena Anaya, Ciudad de México, 14 de mayo de 2016.

A Sabás Santos, vía telefónica (desde Monterrey, N. L.), 8 de mayo de 2016.

A Pilar Rioja, Ciudad de México, 8 de mayo de 2016.



Sabás Santos. Archivo personal de Sabás Santos.

Reconocimientos



Ramiro Luna, 1999. Fotografía: Christa Cowrie. Archivo personal de Ramiro Luna.

Ramiro Luna Martínez: del Velódromo Olímpico a la Compañía Nacional de Danza

Kena Bastien van der Meer

Ramiro Luna Martínez no bailó en ningún teatro, porque no es bailarín; no creó ninguna obra dancística, porque no es coreógrafo; ni cuenta con una estirpe de alumnos destacados, porque tampoco es maestro de danza. Ramiro Luna es terapeuta físico y, como tal, se desempeñó entre bastidores durante veintisiete años aliviando y sanando los cuerpos tensos, rotos y lastimados de quienes bailaron en la Compañía Nacional de Danza del INBA entre 1978 y 2005. Fue así que sin ser bailarín ni coreógrafo, Ramiro compartió a su manera los escenarios donde se presentó en aquel lapso la compañía de danza clásica oficial.

Cuando uno ve danza cree que registra la totalidad de la obra: la estética corporal de los bailarines, su ejecución dancística, la complejidad o simpleza de la coreografía, la música, el vestuario, la escenografía y la iluminación... Es todo un espectáculo. Poco, sin embargo, se intuye de lo que hay detrás: la preparación de los bailarines, los ensayos, los desvelos, el cansancio y, sobre todo, las lesiones. Era en este escenario donde se lucía Ramirín, como lo llamaban, amable y bien dispuesto, al igual que cualquier artista frente a su público.

Ramiro Luna Martínez nació en la Ciudad de México el 4 de agosto de 1941. Lo trajo al mundo María Martínez Cordel, esposa de Isaías Luna Hernández, quien era comerciante. Creció en la colonia Álvaro Obregón al lado de cinco hermanos –dos varones y tres mujeres–: Ricardo, Rubén, María Elena, Soledad y Aurora, hasta que llegó el momento de dejar el seno familiar para construir su propia familia. Esta la formó con Natividad Avilés

Cerón, su esposa, con quien tuvo tres hijos, del mayor al menor: Gabriel, quien también es fisioterapeuta, Alejandro y Armando.¹

La formación de Ramiro Luna como terapeuta no se dio en bloque ni de manera académica, fue un proceso paulatino marcado por azares, todos ellos muy afortunados. Se podría decir que empezó alrededor de 1967, cuando un grupo de ciclistas italianos llegó a la Ciudad de México para entrenarse en altura como preparación para los juegos olímpicos de 1968... las trágicamente famosas olimpiadas mexicanas. Ramiro Luna también era ciclista. Se había iniciado diez años antes a instancias de un amigo y contaba con algunos trofeos, el primero de los cuales lo había ganado un 12 de diciembre en una carrera organizada por la iglesia de su colonia. “Me decían ‘ciclista’ –comenta–: ‘Ciclista, ¿ya te vas a entrenar?’ ”.²

Ramiro era un deportista dedicado, pero tenía responsabilidades en el negocio de su padre y, también, claras sus limitaciones: “No era yo muy bueno, ni era yo muy malo –manifiesta sin tapujos–, entraba entre los cinco primeros lugares. Y cuando había la posibilidad de ganar, pues ganaba. Cuando [no], entraba entre los diez primeros. [...] Así fue como hice mi carrera deportiva, se puede decir”.

El ambiente deportivo de la década de 1960 en el que se movía Ramiro era gremial y fraterno, y la práctica misma, así como el equipo, muy distintos a los de hoy:

Cuando yo competía había muchos trabajadores que eran aboneros, señores que repartían masa, señores que vendían pan. Todos ellos competían en la cosa del ciclismo. En aquel entonces podíamos andar en las calles bien, competir en la calle [...] no había tanto coche como ahora. [...] Todos usábamos bicicletas rudimentarias [...] nos juntábamos... yo le calculo como unos setenta ciclistas. Y todos competían con sus bicicletas normales. No había bicicletas tan sofisticadas como ahora.

¹ Gabriel Luna Avilés se formó como fisioterapeuta en el Centro de Rehabilitación y Educación Especial del DIF Iztapalapa. Trabajó en la Compañía Nacional de Danza del 2005 al 2012.

² Ramiro Luna Martínez en entrevista realizada por Kena Bastien van der Meer, Ciudad de México, 24 de noviembre de 1999. Toda la información sobre la vida de Ramiro Luna, así como las declaraciones del mismo provienen de esta entrevista.

Fue en ese ámbito deportivo donde se perfiló la verdadera vocación de Ramiro. Retornemos a los italianos, aquellos que habían llegado a forzar sus pulmones a los 2 250 metros de altura media de nuestra ciudad: el equilibrio muscular de esos jóvenes aguerridos estaba en manos de un hombre que marcaría el inicio de un rumbo totalmente novedoso para Ramiro: el de masajista. Su nombre ha quedado en el olvido, pero nuestro homenajeado recuerda los hechos como si hubieran sucedido ayer. Ese masajista era, sin duda, un terapeuta excepcional, dado que era invidente, lo cual producía una combinación dos veces afortunada: el arte de sanar con las manos, intensificado por la “visión” del tacto.

El acercamiento fue natural, una pregunta sencilla: “¿Te gustaría aprender?”. La respuesta de Ramiro fue afirmativa, pero tuvo que leer y documentarse antes de abreviar directamente de los secretos de su mentor. No hay nada más valioso que los secretos del oficio, aquellos que el cuerpo y la mente forjan con base en la experiencia. Esos fueron los que le heredó aquel masajista, al parecer en el Deportivo Mundet. “Y así fue como me inicié yo en la cosa del masaje –señala Ramiro–. Y tanto me gustó que, ¿cómo diré?, yo mismo me perfeccioné mucho en eso.”

Uno de sus conejillos de Indias fue nada menos que Moisés López, ciclista y amigo suyo que corría en el equipo Pepsi-Cola de Fernando Plata y Atilio Lambertini, junto con otros ciclistas, como Odilón *Chicharrín* Rojas. “Y sí, en la sala de su casa, allí en la alfombra, allí lo masajéaba yo. Y le gustaba mucho cómo lo masajéaba.”

Quien ha bailado largo y tendido sabe que un buen terapeuta vale oro, y esta convicción la comparten los deportistas. De ahí que no tardaron en enterarse otros ciclistas del medio, y así, de boca en boca, corrió la voz. Y la voz llegó al Centro Deportivo Olímpico Mexicano (CDOM), el culmen institucional del deporte de elite. Allí trabajaba Luigi Casola Pappi (1921-2009), ciclista italiano a quien el Comité Olímpico Mexicano (COM) contrató en 1965 como entrenador de la selección mexicana con miras a los juegos olímpicos de 1968.³

³ Francisco Carmona Solís, “Escapada”, *Diario Amanecer, unomásuno*, jueves 19 de noviembre de 2015, sección Deportes, p. 16. Disponible en: https://issuu.com/damanecer/docs/noviembre19_de_2015. Luigi Casola permaneció en México hasta el 2005.

La entrada de Ramiro al centro deportivo no fue inmediata. Lo observaron primero y luego se lo apropiaron: Ramiro Luna Martínez llegó a ser el masajista oficial de la selección mexicana de ciclismo. Le tocaron las olimpiadas de 1968, los XIV Juegos Centroamericanos y del Caribe, de 1982, en La Habana, Cuba; estuvo en Puerto Rico, Venezuela y Colombia, entre tantos otros lugares. “Muchísimos juegos [...]. Muchas [y] muy bonitas experiencias”.

Ramiro inició su carrera como masajista de los ciclistas mexicanos en el Velódromo Olímpico Agustín Melgar, donde aquellos entrenaban. Allí tenía su cubículo. Pero el doctor Julio Ramos Ortega no tardó en mandarlo a la unidad médica del Centro Deportivo Olímpico Mexicano: “Si quieren que se les dé masaje tienen que venir aquí –le dijo–, así que usted se viene para acá”. Y así fue como estuvo en dicha unidad médica atendiendo a todos: pesistas, voleibolistas, boxeadores, atletas, ciclistas... Ramiro se había convertido en masajista “universal” y ya no sólo de ciclistas. Aunque también fue aprendiendo otras técnicas de fisioterapia. Y entonces llegó el director de Danza del Instituto Nacional de Bellas Artes, Salvador Vázquez Araujo... y su vida laboral dio un vuelco.

Durante su gestión como director de Danza del INBA, el ingeniero Salvador Vázquez Araujo creó un servicio médico para brindar atención a los bailarines de la Compañía Nacional de Danza, a la que, por cierto, le otorgó ese nombre.⁴ Acerca de dicho servicio médico comenta:

Aparte de la [medicina] preventiva ya teníamos la parte curativa y la parte de tratamiento, también de una forma especializada. Inclusive todavía tienen a uno de los mejores fisioterapeutas, [...] que es Ramiro. A Ramiro lo sacamos del Comité Olímpico, que era uno de los [masajistas] estrellas. ¿Sí conoce a Ramiro, verdad? [...] una de las estrellas, ahí, que los atletas no podían salir a ningún lado sin él. A ese yo me lo robé y lo metí a la compañía.⁵

Aquello del robo no está del todo alejado de la realidad. Gracias a las negociaciones que Vázquez Araujo había realizado con Luis Echeverría Álvarez,

⁴ Kena Bastien van der Meer, *Tras bambalinas. 25 años de políticas culturales y salud en la danza profesional oficial mexicana*. México, Cenidi Danza/INBA, 2010, pp. 153-156.

⁵ Salvador Vázquez Araujo en entrevista realizada por Kena Bastien van der Meer, Ciudad de México, 5 de julio de 1996.

entonces presidente de la república,⁶ los bailarines de la Compañía Nacional de Danza asistían al servicio médico del Comité Olímpico, y en muchas ocasiones fueron atendidos por Ramiro. Y como siempre pasa, la voz corrió. Entonces tuvo lugar el “asalto”: “Pues lo convencí de que se viniera a trabajar [a la Compañía Nacional de Danza]. Primero empezó a trabajar [por] ratitos y lo fui sacando, hasta que lo saqué de tiempo completo, y ya se quedó. Ya está inventariado allí”.⁷

La experiencia de Ramiro acerca los hechos un poco más a la tierra: “Me mandó a llamar el ingeniero con su chofer. [...] Fue por mí y me trajo aquí a la compañía”. Allí, el director de Danza le manifestó: “Usted ponga el horario y las horas que nada más puede trabajar con nosotros y no hay ningún problema”. Ramiro hizo la propuesta y quedó contratado. “Entonces, pues así fue como llegué”.

Es verdad que durante un tiempo atendió tanto en el Centro Deportivo Olímpico como en la Compañía Nacional de Danza: “Salía yo de aquí [la compañía] a las dos y entraba yo allá [al comité] a las tres de la tarde”. Pero una taquicardia que lo mantuvo tres días en el hospital y la recomendación del cardiólogo de que eligiera un solo trabajo lo orillaron a decidir: “Entonces dejé el comité y ya me quedé aquí, fijo, en la compañía”. Los bailarines saltaron de gusto, y Ramirín también: la retribución económica era mayor y su horario más cómodo.

Ramiro Luna ingresó a la Compañía Nacional de Danza el 1 de abril de 1978, aunque al principio atendió en un salón ubicado en el Sistema Nacional para la Enseñanza Profesional de la Danza. Como ya se ha señalado, anteriormente los bailarines de la compañía asistían a la unidad médica del Centro Deportivo Olímpico Mexicano (CDOM) para tratar sus lesiones, gracias a un convenio establecido en 1975 por el ingeniero Vázquez Araujo con esa institución deportiva.⁸ En 1977 hubo una propuesta muy ambiciosa para establecer un servicio médico en la compañía, similar al de la unidad médica del comité olímpico.⁹ El resultado, sin embargo, fue mucho más modesto, pero para 1981 Ramiro Luna contaba con un área de fisioterapia

⁶ K. Bastien van der Meer, *op. cit.*, pp. 34-37.

⁷ Salvador Vázquez Araujo en entrevista citada.

⁸ K. Bastien van der Meer, *op. cit.*, pp. 36-37.

⁹ Esta propuesta la hizo el doctor Mario Olivares Hidalgo (†), entonces radiólogo del CDOM.

bien equipada: mesas de masaje, ultrasonido, rayos infrarrojos, tinas de hidromasaje, así como material para curaciones.¹⁰ Lo que le quedó chico fue el espacio: el lugar que Ramiro tenía destinado para atender a los bailarines lo obligaba a hacer malabarismos, pues apenas había por dónde moverse.¹¹ Según lo refiere Sylvie Reynaud, primera bailarina de la compañía de 1978 a 1993:

Éramos muchos y los bailarines somos muy latosos: “Por favor, tengo prisa, tengo ensayo”, “cúrame a mí, es que tengo esto”, “por favor, te lo suplico”. Entonces ponía, así, a todos los bailarines al mismo tiempo, porque todos queríamos al mismo tiempo curarnos y al mismo tiempo que nos viera a todos. [...]

Había dos o tres [camas]. En su... digamos que consultorio estaba la tina de hidromasaje. Entonces si, por ejemplo, había alguien en la tina de hidromasaje grande [y] nada más tenías una lastimada de pie, te ponía a ti en la tina de hielo, a ti sola. Entonces ponía a dos o tres en las camillas y les ponía calor o les empezaba a poner ultrasonido o les daba el cojín húmedo para ponerse en el cuello. Mientras, les podía dar su masaje, ¿no? [A veces] sí había por lo menos cinco o seis personas que estaba atendiendo al mismo tiempo.¹²

Como lo explica la doctora Lourdes Ojeda Rosas, quien fue colega de Ramiro en la compañía desde 1994:

Hay bailarines que pasan todos los días [...] a terapia física, porque, no sé, bailaron ayer y se contractur[aron] el cuádriceps, el muslo. [...] Y no es así de que “bueno, te veo y te doy diez terapias y con eso basta”, no. Normalmente están pasando continuamente, continuamente. [...] Quizá no estás ni lastimado, pero te sientes muy contracturado y necesitas pasar a que te hagan algo, a que te manipulen el músculo, a lo mejor a meterte a la tina de hidromasaje para

¹⁰ K. Bastien van der Meer, *op. cit.*, pp. 153-156.

¹¹ Gracias a la reestructuración arquitectónica de la compañía, realizada a inicios del 2000, se le destinó más espacio al área médica.

¹² Sylvie Reynaud en entrevista realizada por Ximena Gutiérrez Tututi, Ciudad de México, 8 de abril de 2016.

[que se] relaje. O al contrario, sientes muy cansados los músculos y tienes que pasar para que te hagan una activación. [...] Es como un área de mantenimiento.¹³

Ramiro Luna viajaba con la compañía en sus giras por la república y en la Ciudad de México asistía a todas las funciones, “para lo que se ofreciera”, tanto en las temporadas de *El lago de los cisnes* como de *El cascanueces* o en los múltiples estrenos. A Chapultepec, al Palacio de Bellas Artes, al Auditorio Nacional, a cualquiera que fuese el escenario en el que se presentaran, Ramiro llevaba en su maletín el equipo y el material necesarios para encargarse de una emergencia. Atender en las funciones podía resultar una labor intensa: “Cuando estamos en *El lago de los cisnes*, o cuando estamos en el Palacio de Bellas Artes con la obra de *Cascanueces*, [suspira] hay un poquito más de trabajo [...] las lesiones muchas veces se recrudecen por el frío, por el estrés del trabajo, por muchas, muchas cosas”.

Y no siempre era cómodo para Ramiro ni para los mismos bailarines:

[Atendía] donde hubiera un espacio, porque, por ejemplo, si estábamos en funciones en Bellas Artes pues sí había un camerino especial donde él allí estaba [con] sus aparatos y todo eso. Pero había giras donde no había ni siquiera camerinos suficientes para los bailarines, entonces te tenía que atender ahí, junto al escenario o en un pasillo, o en algún camerino que alguien le prestara para ese momento.¹⁴

Un terapeuta en estos ámbitos de actividad física intensa y continua tiene la doble tarea de prevenir y mantener, como se explicó más arriba, pero también de tratar las lesiones de la manera más efectiva y rápida posible, porque, como bien lo señala Sylvie Reynaud, “un bailarín lo que quiere es bailar, no quiere estar sentado”.¹⁵ Aunque no faltó a quien Ramiro mandara al banquillo.

¹³ Doctora Lourdes Ojeda Rosas en entrevista realizada por Ximena Gutiérrez Tututi, Ciudad de México, 4 de marzo de 2016.

¹⁴ Sylvie Reynaud en entrevista citada.

¹⁵ *Loc. cit.*

Las particularidades de Ramiro –aparte de su profesionalismo y su eficiencia– fueron su accesibilidad y su gentileza. Independientemente de la hora o del lugar, “si necesitaba la gente algún masaje, alguna terapia, siempre estaba dispuesto”,¹⁶ por muy noche que fuera, señala Susana Benavides, primerísima bailarina de la Compañía Nacional de Danza. Y lo hacía gustoso: nunca de mal humor, cansado, ni molesto.¹⁷

Ramiro se ganó la confianza de los bailarines, lo cual habla de la eficacia y de la calidad de su trabajo. Ese compromiso y su don de gentes hicieron de él un terapeuta sumamente apreciado y una persona muy querida. Su trato era amistoso y cercano, “nada de protocolos, nada de formalidades”.¹⁸ Fue muy estimado por todos y también él los apreció a todos: “Ramiro fue, creo que la primera persona que estuvo allí para cuidarnos a los bailarines. [...] Siempre fue una excelente persona con todos nosotros, y todo el mundo lo quiso muchísimo allí, la verdad”.¹⁹

La atención y el cuidado que Ramiro dispensaba a los bailarines de la compañía dejaron gratos recuerdos en quienes acudían a él.

A mí me ayudó muchísimo –recuerda Susana Benavides, a quien Ramiro atendió a lo largo de su carrera artística–. Fue muy, muy buen terapeuta.²⁰

Y sobre aquello de que no pisó ningún escenario, no es del todo cierto, pues en 1986 personificó al muralista mexicano Diego Rivera en su papel de adulto en el ballet *Sueño de un domingo por la tarde en la Alameda*, coreografiado por Josefina Lavallo (1924-2009), con música de Mario Kuri Aldana (1931-2013), su esposo; y también participó en *Carmina Burana*, de Nellie Happee.

¹⁶ Susana Benavides en entrevista realizada por Ximena Gutiérrez Tututi, Ciudad de México, 30 de marzo de 2016. La maestra Benavides bailó en la Compañía Nacional de Danza de 1977 a 1988, y fue su directora de 1989 a 1990. Al final de su carrera recibió el título de Primerísima bailarina. Sobre su trayectoria véanse: César Delgado Martínez, “Susana Benavides”, *Una vida en la danza, Cuaderno 25*. México, INBA/Cenidi Danza, 1993, pp. 31-32; y Cristina Mendoza Bernal, *Las instituciones oficiales de la danza clásica y la producción coreográfica nacional (1963-2003)*. México, Cenidi Danza/INBA, 2014, p. 379.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ Lourdes Ojeda en entrevista citada.

¹⁹ Sylvie Reynaud en entrevista citada.

²⁰ Susana Benavides en entrevista citada.

Ramiro Luna Martínez fue el masajista y fisioterapeuta de la Compañía Nacional de Danza del INBA durante veintisiete años. Además de tratar a los bailarines profesionales, atendió a los alumnos del Sistema Nacional para la Enseñanza Profesional de la Danza, dado que era el único que contaba con equipo de fisioterapia.²¹ Dejó la Compañía Nacional de Danza el 11 de enero de 2005, muy a pesar suyo y de sus pacientes. A Ramiro lo sustituyó su hijo Gabriel Luna Avilés, quien sin duda recibió –como Ramiro en sus inicios– los secretos invaluable de su padre.

Fuentes

Bastien van der Meer, Kena, *Tras bambalinas. 25 años de políticas culturales y salud en la danza profesional oficial mexicana*. México, Cenidi Danza/INBA, 2010.

Carmona Solís, Francisco, “Escapada”, *Diario Amanecer, unomásuno*, jueves 19 de noviembre de 2015, sección Deportes. Disponible en: https://issuu.com/damanecer/docs/noviembre19_de_2015

Entrevistas

A Susana Benavides, realizada por Ximena Gutiérrez Tututi, Ciudad de México, 30 de marzo de 2016.

A Ramiro Luna Martínez, realizada por Kena Bastien van der Meer, Ciudad de México, 24 de noviembre de 1999.

A Lourdes Ojeda Rosas, realizada por Ximena Gutiérrez Tututi, Ciudad de México, 4 de marzo de 2016.

A Sylvie Reynaud, realizada por Ximena Gutiérrez Tututi, Ciudad de México, 8 de abril de 2016.

A Salvador Vázquez Araujo, realizada por Kena Bastien van der Meer, Ciudad de México, 5 de julio de 1996.

²¹ K. Bastien van der Meer, *op. cit.*, pp. 155-156.



Ramiro Luna, Compañía Nacional de Danza, 1999. Fotografía: Christa Cowrie. Archivo personal de Ramiro Luna.

In memórium

Danza clásica



Frank Fischer, 1990. Archivo personal de Frank Fischer.

Frank Walter Fischer Thome

Sylvia Ramírez Domínguez

La danza ha sido mi compañera, mi maestra, mi musa,
pero sobre todo sé que no sólo es mi profesión,
es mi libertad, mi dinamismo y mi aureola imaginativa.

Frank Fischer¹

Frank nació en Fráncfort, Alemania, en el seno de una familia tradicional, conforme él mismo la definía.² Sus padres, Heiko Fischer y Kirsten Thome, y su hermano menor Lars aún viven en su país natal y mantienen una cálida relación con la familia que Frank fundó en México.

A muy temprana edad Frank recibió sus primeras clases bajo el cuidado de su padre, quien era entrenador en un gimnasio donde también se impartían cursos de ballet clásico. La maestra Gloria Pemler Stark le solicitó al maestro Heiko Fischer que le permitiera a Frank acudir a sus clases, lo cual su padre aceptó sin problema. Según mi opinión, en Europa no existen prejuicios en el sentido de que los varones estudien o se dediquen a la danza.

Frank afirmaba: “Dos cosas me impulsaron a adentrarme en la danza: mi necesidad de tener elasticidad y control en mi cuerpo para la gimnasia, y la falta de varones en la clase de ballet. No pasó mucho tiempo para que me enamorara de la técnica clásica y experimentara su utilidad y beneficio en mi cuerpo”.³

Una vez atrapado en la pasión, en el “vicio” por la danza, decidió estudiar la carrera de bailarín; a su debido tiempo, y tras la audición correspondiente, fue aceptado en la Hochschule fuer Musik und Darstellende Kunst Frankfurt (Universidad de Música y Artes Escénicas de Fráncfort), bajo la dirección del profesor Egbert Strolka.

A la par que realizaba sus estudios tuvo la oportunidad de participar en el Ballet Fráncfort –como integrante del cuerpo de baile– durante las temporadas en que representaron *Romeo y Julieta*, del coreógrafo John Cranko;

¹ Frank Walter Fischer Thome. Maestro, p. 1.

² Frank Walter Fischer Thome. Bailarín, maestro ensayador y repositor, p. 1.

³ *Idem*.

en *Bolero*, del Ballet del Siglo Veinte, dirigido por Maurice Béjart; así como en diversas óperas del Teatro de Fráncfort.

En 1984, durante el Concurso de Ballet de Múnich, en el que Frank era concursante, tuvo la desgracia de lesionarse gravemente una rodilla, lo cual no acabó con su carrera de bailarín, pero sí limitó su capacidad técnica. En los años ochenta, el proceso de recuperación de lesiones en un bailarín no había alcanzado el grado de avance médico y tecnológico que hiciera posible su rehabilitación total.

El largo periodo de convalecencia le brindó la ventaja de agregar a sus estudios de ejecutante los de la carrera de profesor. Después de cuatro años de estudios profesionales se tituló como maestro capacitado para la enseñanza del ballet en todos los grados, incluyendo el nivel profesional en compañías de ballet.

Frank continuó su carrera de bailarín a la par que reforzaba su preparación docente a través de cursos de actualización que en el mundo de la danza –al igual que en cualquier otra profesión– son indispensables. En 1987 acudía por tercera vez al curso de verano de la Palucca Schule Dresden, en la antigua República Democrática Alemana, cuando su vida “cambió de manera fascinante”.⁴ Conoció a Irma Morales, quien fuera primera bailarina de la Compañía Nacional de Danza (CND) de México, su futura esposa, y “desde entonces ya nunca se separaron”.⁵

Previo a aquel curso de verano Frank audicionó y fue aceptado para ingresar al Ballet Clásico de Zaragoza. Convenció a Irma para que se integrara también a la compañía española, y a lo largo de la temporada 87-88 bailaron todo el repertorio del ballet clásico, que en ese entonces dirigía Cristina Miñana. Entre los mejores recuerdos que Frank conservaba de esa temporada destacan su participación en *Sinfonía en D*, de Jirí Kylián, y las giras que realizaron por España.

En 1988, Jorge Donn, bailarín estrella del Ballet del Siglo Veinte, de Maurice Béjart, intentó formar una nueva compañía denominada Joven Ballet de Europa. Frank fue aceptado como bailarín, pero lamentablemente la compañía no se consolidó.

A fines de 1988 Irma decidió regresar a México, y ahora fue el turno de ella para convencer a Frank de unírsele y experimentar nuevos retos. Frank nunca sospechó que al alejarse de sus raíces adoptaría sin restricciones su nueva patria.

⁴ *Idem*.

⁵ Irma Morales en entrevista realizada por Sylvia Ramírez Domínguez, Ciudad de México, 17 de mayo de 2016.

A partir del 1 de noviembre de 1988 Frank ingresó como bailarín a la Compañía Nacional de Danza de México, y durante veinticinco años fue parte vital de ella.

La trayectoria de Frank como bailarín en la CND abarcó dos aspectos importantes: intérprete del repertorio clásico tradicional y contemporáneo, e intérprete de papeles de carácter.

Como ejecutante alcanzó la categoría de corifeo y formó parte del amplio repertorio de la compañía; entre otras obras bailó en: *El lago de los cisnes*, *La bella durmiente*, *El cascanueces*, *Giselle*, *Coppélia*, *La sílfide y el escocés*, *La fille mal gardée*, *Romeo y Julieta*, *La esmeralda*, *Eugenio Onegin*, *La bayadera*, *Don Quijote*, y *Raymonda*, sin dejar de mencionar *Serenata*, *Tema y variaciones*, *Majísimo*, *Rara avis*, *Muñecos*, *Carmen*, *Deseo*, *Carmina Burana*, *¡Esquina bajan!*, *Minor threat* y *Caballos de vapor*.

Trabajó al lado de los coreógrafos nacionales más destacados de su época, entre los que recordaba a Nellie Happee, Gloria Contreras, Carlos López y Silvia Unzueta; y de los internacionales, a Carolina Llorca, Jane Bourne, John Clifford, Gustavo Mollajoli, James Kudelka, Mark Godden, Terrence S. Orr, Yuri Burlaka, James Kelly, Alberto Méndez y Alberto Alonso; así como a los maestros Azari Plisetski, David Howard, William Burmann, Loipa Araújo, Emilieta Ettlin, Laura Echevarría y Jorge Cano.

Participó en eventos nacionales como el Festival Cervantino, el Festival de Sinaloa, las Fiestas de Octubre en Guadalajara y la Feria de San Marcos en Aguascalientes. En giras internacionales viajó a Biarritz (Francia), Houston y San Antonio (EUA), La Habana y Camagüey (Cuba). Además estuvo presente en la reinauguración del Auditorio Nacional.

En la interpretación de papeles de carácter Frank tuvo un desempeño destacado. Los papeles de carácter no tienen el virtuosismo técnico que atrae a las masas. Por lo general carecen de *triples tours en l'air*, múltiples *pirouettes* y toda la parafernalia que la técnica clásica ha desarrollado en la actualidad. Sin embargo, el personaje de carácter debe ser interpretado por un artista consumado que ha alcanzado la madurez, tanto técnica como interpretativa. ¿Qué sería de *Coppélia* sin el Doctor Coppélius? Sólo una sucesión de lindas danzas clásicas y de carácter, sin un hilo conductor que les diera congruencia y significado dramático. ¿Y *El cascanueces* sin Herr Drosselmeyer? ¿Quién conduciría a Clara en el recorrido por los países encantados de sus sueños, el de las nieves y el de los dulces? ¿Y cómo se rompería el hechizo para liberar al príncipe de su caparazón de Cascanueces si

Drosselmeyer no hubiera propiciado que Clara lo ayudara a luchar contra el Rey de los ratones? Y sin el fraile Lorenzo, de *Romeo y Julieta*, los protagonistas no habrían tenido boda ni tragedia. Y *Cri-Crí* no existiría sin su creador, Gabilondo Soler. Todos estos personajes –Coppélius, Drosselmeyer, el fraile Lorenzo, Gabilondo Soler, y muchos más– los interpretó Frank con finura y maestría.

Irma Morales, su esposa, recuerda que Frank no se limitaba al ejercicio de su actividad como bailarín. Siempre estaba pendiente de los pequeños detalles que requieren de atención para el buen desempeño de una obra, por ejemplo: si la escotilla por donde emergía Giselle en el segundo acto funcionaba correctamente, si los elementos de utilería indispensables en ballets como *Coppélia* y *El cascanueces* se encontraban en su lugar, o si las cintas de las zapatillas de las bailarinas no asomaban indiscretas, o bien, si los peinados y los tocados no saldrían volando en algún giro. Frank se involucraba en todo lo concerniente a su amada compañía.⁶

En 2003, las secuelas de su grave lesión en la rodilla lo obligaron a retirarse de su carrera como bailarín ejecutante, mas no de su actividad como maestro, ensayador y repositor en la propia Compañía Nacional de Danza. Realizó los montajes de los cuerpos de baile masculinos de *El lago de los cisnes*, el ballet *Carmen*, las danzas rusa y española de *El cascanueces*, y asesoró a los coreógrafos jóvenes. Además desarrolló una intensa labor, tanto pedagógica como artística, de forma paralela a su trabajo con la CND.

Maestro de técnica clásica en el Ballet Independiente, a partir de 2008 impartió las clases de entrenamiento, calentamiento y audiciones. Trabajó en el Studio de Danza de Ema Pulido, en el Dance Studio de Irma Morales, y en el Pop Dance Studio. Maestro de técnica de danza clásica, *pas de deux* y repertorio en cursos de verano en diferentes lugares de la República Mexicana. En dos ocasiones fue invitado al Curso Internacional de Danza Clásica Dance It Tijuana. Instruyó a jóvenes gimnastas olímpicos para fortalecer su estética y su control corporal. En 2008 recibió una beca para estudiar en la ciudad de Nueva York, EUA, donde asistió a clases con maestros de renombre internacional.

En diversas ocasiones fue presidente del jurado y sinodal de exámenes profesionales para la titulación a nivel licenciatura de la Academia de la Danza Mexicana.

En 2012 se hizo cargo de las clases magistrales de la Compañía de Danza Clásica y Neoclásica de Jalisco, en Guadalajara. Su inquietud y su anhelo por

⁶ Irma Morales en entrevista citada.

perfeccionarse lo llevaron a incursionar en un campo no exclusivo de la danza: se inscribió en dos talleres intensivos –de Diseño de iluminación y de Programación de luces robóticas– en el Centro de Capacitación para la Industria del Espectáculo.

Cierto día del año 2013 Frank se presentó a impartir su clase habitual en la compañía. Intempestivamente se le notificó de manera verbal que sus servicios ya no eran requeridos y que debía presentar su renuncia. Los motivos: su labor no concordaba con el equipo de trabajo de la nueva directora, Laura Morelos. La ingratitud proverbial que caracteriza a las instituciones oficiales del país dio de baja, sin razones justificadas, a Frank Fischer de la Compañía Nacional de Danza, después de veinticinco años de entrega y de labor ininterrumpidas.

Este despido no desanimó a Frank, quien continuó con sus actividades y en 2014 asumió la dirección artística de los alumnos ganadores de la beca “Elisa Carrillo Cabrera”, del Instituto Mexiquense de Cultura del Estado de México, y se convirtió en jurado de las becas que otorga esa misma institución.

Frank construyó su existencia a base de trabajo, pasión y profesionalismo. Su vida personal fue rica y estuvo engrandecida con una relación matrimonial sólida; su hijo Oliver, aun cuando no siguió los pasos de sus padres, lo colmó de orgullo y de felicidad. Los primeros años de su estancia en México no fueron fáciles. Extrañaba la férrea disciplina de su país, la prontitud en la solución de los trámites burocráticos, y tuvo que enfrentar un sinnúmero de minucias administrativas a las que no estaba acostumbrado. Pero con el tiempo se adaptó y amó a la gente y a sus costumbres, la comida, el clima, y nunca pensó en regresar a su país de origen. Adoptó a México como la patria de la que nunca se separaría.⁷

Frank todavía tenía mucho que dar: sus años de experiencia, así como su madurez artística y pedagógica estaban en su mejor momento. No obstante la vida es imprevisible y el 12 de diciembre de 2015 Frank sufrió un infarto masivo que acabó con sus sueños y sus anhelos.

Lo fundamental es que supo transmitir a sus alumnos su pasión por la danza, y el gran cariño que le profesaban quienes lo conocieron quedó demostrado cuando familia, amigos y compañeros se reunieron en una interminable fila para brindarle el último adiós.

Frank Fischer le entregó a la danza clásica mexicana los últimos veintisiete años de su vida. Descanse en paz.

⁷ Irma Morales en entrevista citada.

Entrevista

A Irma Morales, realizada por Sylvia Ramírez Domínguez, Ciudad de México, 17 de mayo de 2016.



Frank Fischer como Drosselmeyer en *El cascanueces*, Palacio de Bellas Artes, 1995.
Fotografía: Guillermo Galindo. Archivo personal de Frank Fischer.

Danza folclórica



Carlos Ramiro Rosas y la danza de Tocatines

Fidel Romero Altamirano

Carlos Ramiro Rosas, preservador, maestro y tutor por excelencia de la danza de Tocatines; llevó su arte fuera de las fronteras del país, siempre estaba difundiendo, enseñando y practicando su danza. Su legado es una tradición viva.

Don Carlos nació en 1928 en la localidad de Tanhuixco, perteneciente al municipio de Atempan, en la Sierra Norte de Puebla. Sus inicios en la ejecución de la danza están escasamente documentados, pero doña Trinidad Maza, viuda del maestro Carlos, nos comenta que a la edad de diez años él comenzó a bailar Tocatines interpretando a la Malinche, un personaje que es encarnado por niños, al cual también se le conoce como Maringuilla. Estas danzas son tradicionales durante las fiestas patronales de la comunidad, que tienen lugar el 4 de octubre y están dedicadas a San Francisco de Asís, así como en la fiesta de Corpus Christi en junio.¹ El personaje de Maringuilla es el resultado de una ofrenda o manda que hacen las señoras del pueblo cuando se ven en apuros, quienes prometen que sus hijos varones interpretarán ese papel a cambio de los dones recibidos. Con esa finalidad, a los niños se les deja crecer el cabello para el día de la presentación de la danza. Cuando el niño termina de bailar se ha saldado la manda y al año siguiente habrá otra Maringuilla en su lugar.²

¹ Trinidad Maza Velázquez en entrevista realizada por Fidel Romero, Atempan, Puebla, 21 de mayo de 2016.

² Mario Kuri-Aldana, *Música de las danzas y bailes populares de México*, vol. VII: *Los Tocatines*. México, Fondo Nacional para el Desarrollo de la Danza Popular Mexicana (Fonadan), 1976, p. 7.

Desde pequeño don Carlos se destacó en la ejecución de los Tocatines, por lo que pronto obtuvo otros roles hasta finalmente encarnar de manera magistral al personaje principal de la danza, Moctezuma.

Actualmente, la danza de Tocatín o Tocatines tiene amplia difusión entre los pueblos indígenas serranos de Puebla y en regiones aledañas de los estados de Hidalgo y de Veracruz. Esta danza de conquista, como muchas otras que se usaron a lo largo del país para evangelizar a los indígenas, se baila como ofrenda a los santos patrones. Durante el desarrollo de la misma intervienen dos bandos: el mexicano, encabezado por Moctezuma e integrado por Cacama, un capitán y cuatro vasallos; y el que comanda Cortés, con la Malinche, Alvarado, un capitán y cuatro vasallos.³

En 1946 –cuando don Carlos tenía dieciocho años–, como parte de las tradiciones de la comunidad, los mayordomos⁴ encargados de las danzas del municipio de Atempan se dirigieron a los padres del entonces joven danzante, a fin de solicitarles su autorización para que interpretara a Moctezuma. La respuesta fue afirmativa y desde entonces representó ese papel hasta 1993, cuando dejó de bailar la danza. El maestro Antonio Miranda nos comenta:

Para mí, el maestro don Carlos fue [quien resguardó con más ahínco] la danza, siempre la enseñaba; con nosotros la analizaba corporalmente, lo mismo que las actitudes. Tú lo veías bailar y haz de cuenta que volaba, en su interpretación dominaba el papel, se apropiaba del personaje Moctezuma, entendía perfectamente bien el hecho de la conquista, la llegada de los españoles. [...] Siempre estaba difundiendo, enseñando y practicando la danza. Dentro de su población hizo historia don Carlos.⁵

Al año siguiente, en 1947, se casó con Trinidad Maza Velázquez cuando ella tenía diecisiete años y él diecinueve, y procrearon trece hijos, de los cuales sobreviven siete. Ninguno de ellos bailó o continuó con la danza de Tocatines; Antonio Ramiro Maza participó en la danza de Quetzales y nos

³ *Ibid.*, p. 2.

⁴ En la comunidad, los mayordomos son los encargados de organizar las fiestas patronales y participar en diversos eventos ceremoniales; su principal responsabilidad se relaciona con la imagen del santo que tienen a su cargo, y se ocupan de realizar el festejo el día de su onomástico.

⁵ Antonio Miranda en entrevista vía telefónica realizada por Fidel Romero, 3 de junio de 2016.

explica que la razón por la que no siguió la tradición de su padre fue que la vestimenta que se ocupa es muy cara y difícil de costear. “Por lo mismo de que la ropa estaba cara y no había recurso nosotros no bailamos Tocatines, él [don Carlos], con lo poco que iba ganando se compró el vestuario.”⁶ Dicho atuendo se relaciona con el sincretismo religioso que se inició con la conquista y la influencia de los eventos que han marcado la historia de México:

En la indumentaria que portan los Tocatines predomina el color rojo, tanto en el pantalón como en el peto, el mandil y la capa, prendas que lucen adornos llamativos; utilizan cabellera larga (postiza, de crin de caballo) y se tocan la cabeza con una corona adornada con flores de papelillo, espejos y plumas de pavo real; en sus manos portan una sonaja y una manilla de madera también adornada (atavíos muy similares a los descritos en las crónicas del siglo XVII antes mencionadas). La vestimenta de “Moctezuma” destaca por el penacho más grande y mejor adornado, en cuyo centro se sostiene una corona dorada. “Cortés”, por su parte, usa una casaca tipo militar francés, negra con franjas rojas en las orillas, galones dorados y, cruzada al pecho, una banda roja con el letrero “Viva España”, calza botines negros, en la mano izquierda empuña una espada y en la derecha un bastón de mando. “La Malinche”, niño vestido de mujer, con su propio cabello largo, viste blusa y falda de tela blanca, calza huaraches y en la cabeza lleva una diadema de flores de papelillo; en las manos sostiene paliacates de color.⁷

Emilio Valera, un profesor de la comunidad de Atempan, fue determinante en la formación de don Carlos como maestro y en su proyección fuera del estado de Puebla a inicios de la década de los setenta, “él fue quien por primera vez se los llevó a la Ciudad de México al programa de Raúl Velasco, *Siempre en Domingo*”.⁸

La dedicación del maestro Carlos le permitió no sólo ejecutar sus danzas en las fiestas patronales, sino que además comenzó una ardua labor enseñando la danza en las escuelas de la región, desde el nivel preescolar hasta

⁶ Antonio Marcelino Ramiro Maza en entrevista realizada por Fidel Romero, Atempan, Puebla, 21 de mayo de 2016.

⁷ M. Kuri-Aldana, *op. cit.*, pp. 7-8.

⁸ Antonio Ramiro en entrevista citada.

secundaria. En la capital del estado incluso dio clases en la Normal para maestros:

Porque él iba a todas las primarias y secundarias de la zona de Atempan a enseñar la danza para que los niños la conservaran, tenía una fuerte vocación docente y estaba muy interesado en que la danza se preservara. Muy seguido era invitado por las escuelas del INBA. También asistía con frecuencia a Tlaxcala, y en varias ocasiones fue a Oaxaca y a Morelos con esta misma finalidad.⁹

El maestro Antonio Miranda lo recuerda:

Don Carlos era como todos los maestros tradicionales, se ponía a bailar y todos teníamos que seguirlo, que captarle, que imitarlo y ver las actitudes que él tenía para transmitir la danza; te hacía bailar, te hacía entender, a pesar de no tener una técnica, una metodología para enseñarla, aprendías muy bien. Además los diálogos eran en náhuatl, ellos hablan náhuatl, entonces pues no entendía nada, no sabía ni qué estaba pasando, y él te explicaba todo eso con mucho interés, con mucha emoción.¹⁰

En la década de los setenta, el gobierno mexicano crea el Fondo Nacional para el Desarrollo de la Danza Popular Mexicana (Fonadan), que fue el primer centro dedicado a la recopilación y a la investigación de la danza tradicional en México. El presidente Luis Echeverría le dio el nombramiento a Josefina Lavalle como secretaria ejecutiva del Comité Técnico y de Administración de esa instancia, la cual encabezó durante su periodo de existencia, es decir, de 1973 a 1986.¹¹

Como ya lo hemos comentado, la amistad con el maestro Valera fue importante en la trayectoria de don Carlos. A través del maestro Marcelo Torreblanca –que formaba parte del Fonadan–, Valera se los presentó a la maestra Josefina Lavalle y al maestro Kuri-Aldana; en esa época este último puntualizaba: “Es de hacer notar la forma magistral en la que el campesino

⁹ *Loc. cit.*

¹⁰ Antonio Miranda en entrevista citada.

¹¹ Patricia Camacho Quintos, *Josefina Lavalle: institucionalidad y rebeldía*. México, Cenidi Danza/Fonca, 2009, p. 61.

Carlos Ramiro interpreta el personaje de Moctesuma II, no sólo por su habilidad al bailar, sino por la emoción que muestra, sobre todo en el son de La Humillación, donde el personaje Cortez, después de despojarlo de sus atributos de señor, lo obliga a tocar el suelo con la nuca y con la frente”.¹²

La maestra Josefina Lavallo invitó al maestro Carlos y a su grupo a presentarse en la Ciudad de México, y fue tal el éxito que lograron que la maestra Lavallo adoptó la danza de Tocatines como una de sus favoritas, una de las más estudiadas y de las que más procuró difundir. A partir de su gusto por la danza fue que el maestro Kuri compuso una obra musical a la que denominó *El cantar de los vencidos*, y que no es otra cosa que la danza de Tocatines interpretada por la sinfónica.¹³

En 1974, durante el mandato del presidente Luis Echeverría, la danza de Tocatines formó parte de la embajada cultural mexicana en una gira por Europa, con presentaciones en España, Francia y Rumania.

La participación en Fonadan impulsó mucho la carrera del maestro Carlos, quien a partir de aquel momento recibió la invitación de varias instituciones educativas del país para impartir clases de Tocatines y difundir la danza; gracias a ello, otras danzas de la región se dieron a conocer más allá del ámbito local. En ese sentido, el maestro Carlos Ramiro no sólo fue el difusor de una danza, sino de una compleja tradición proveniente de la zona serrana de Puebla. Doña Trinidad comenta: “No ha habido otro como él, ninguno que se apasione, que se entregue a la danza como él, lo venían a buscar año con año para que diera clases, para que bailara, para todo, se acercaban a él, platicaban con él. Todo lo que le preguntaban de la danza, él lo contestaba, no se quedaba con nada, hablaba siempre de la danza”.¹⁴

En 1992, el Instituto Nacional Indigenista organizó en la Ciudad de México el Primer Encuentro Continental de la Pluralidad, al que don Carlos fue invitado, de hecho él se encargó de encender el pebetero en la ceremonia del Fuego Nuevo, misma que se llevó a cabo en el Cerro de la Estrella, en la delegación Iztapalapa. Esta sería la última vez que el maestro de Tocatines saldría de su comunidad, pues un año después sufrió una embolia que lo obligó a dejar de manera definitiva la danza.

¹² M. Kuri-Aldana, *op. cit.*, p. 8.

¹³ Antonio Miranda en entrevista citada.

¹⁴ Trinidad Maza en entrevista citada.

En su periodo como presidente municipal de Atempan (de 1996 a 1999), el doctor Rubén Darío Quintero mandó tallar una escultura en piedra del maestro Carlos interpretando la danza de Tocotines, con la finalidad de hacer un reconocimiento a su trayectoria. Es importante hacer notar que dicho monumento no cuenta con una placa de identificación, por lo que los habitantes de la comunidad desconocen el origen o la importancia de la escultura.

En 2002, después de lidiar nueve años con las secuelas de la embolia que lo separó de la danza, don Carlos Ramiro Rosas falleció en la localidad de Tanhuixco, lugar en el que vivió toda su vida. Como muchos maestros informantes de danzas tradicionales, sus últimos años los pasó en el abandono y olvidado por un gremio al que siempre sirvió y prodigó.

Esther Encarnación, nuera del maestro Carlos, lo recuerda así: “Fue una persona única. Hoy, aunque todavía se baila la danza, ya no está completa, faltan personajes. Hay otros lugares aquí en Puebla donde también se baila, pero en ninguno vemos la interpretación que hacía don Carlos. Él bailó toda su vida y se entregó a la danza toda su vida. Se olvidó de todo, porque para él no había otra cosa más que la misma danza”.¹⁵

El maestro Antonio Miranda, quien convivió mucho con él, nos deja esta imagen de don Carlos:

Para mí don Carlos fue un gran amigo, un personaje único, increíble, nunca habrá otro como él; parecía sostenerse en el aire, tenía una energía y una actitud corporal magníficas. Fíjate, sus pies eran convexos, es decir, tenía las rodillas abiertas. Creo que su actitud corporal en mucho la obtuvo por el uso de los huaraches, que le permitían moverse con un cierto muelleo, una cadencia suave y rítmica; el movimiento de brazos y manos, al mover la palma mientras bailaba, también era único.¹⁶

¹⁵ Esther Encarnación Lara en entrevista realizada por Fidel Romero, Atempan, Puebla, 21 de mayo de 2016.

¹⁶ Antonio Miranda en entrevista citada.

Fuentes

Camacho Quintos, Patricia, *Josefina Lavalle: institucionalidad y rebeldía*. México, Cenidi Danza/Fonca, 2009.

Kuri-Aldana, Mario, *Música de las danzas y bailes populares de México*, vol. VII: *Los Tocatines*. México, Fonadan, 1976.

Stresser-Péan, Guy, *El Sol-dios y Cristo. La cristianización de los indios de México vista desde la Sierra de Puebla*. México, FCE, 2011.



Carlos Ramiro Rosas (al centro), danza de Tocatines, Explanada del Teatro de la Danza, 1974.
Cortesía de la familia Ramiro Maza.

Secretaría de Cultura

Rafael Tovar y de Teresa
Secretario de Cultura

Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura

María Cristina García Cepeda
Directora general

Jorge Salvador Gutiérrez Vázquez
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

Roberto Perea Cortés
Director de Difusión y Relaciones Públicas

Homenaje Una vida en la danza. Segunda época 2016
se terminó de imprimir en el mes de noviembre de 2016
en los talleres de Impresión Comunicación Gráfica, S.A. de C.V. Manuel Ávila
Camacho 689, colonia Santa Ma. Aztahuacán, C.P. 09500, Ciudad de México,
La edición consta de 1000 ejemplares y estuvo al cuidado
de la Subdirección Editorial del INBA.