



[www.inbadigital.bellasartes.gob.mx](http://www.inbadigital.bellasartes.gob.mx)

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Cómo citar este documento: Homenaje Una vida en la danza. Cuadernos del Cenidi Danza José Limón Número 29. Cenidi Danza/INBA/ CONACULTA. México, D.F.: 1994.

ISBN: 968-29-5850-4

Descriptorios temáticos (palabras clave): maestros de danza, docencia, bailarines mexicanos, danza y educación, homenaje, dance teachers, higher education, Mexican dancers, dance and education, homage.



H O M E N A J E  
UNA VIDA EN LA  
DANZA

CUADERNO

29

CUADERNO

29





UNA VIDA EN LA  
DANZA



Primera edición, 1994

D.R. © Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA),  
Centro Nacional de Investigación, Documentación  
e Información de la Danza José Limón (Cenidi-Danza)  
Campos Eliseos núm. 480  
Ciudad de México

ISBN 968-29-5850-4

Tipografía y formación: *Ediciones Mar y Tierra, S. A. de C. V.*

Impreso y hecho en México



## INDICE

<b>Presentación</b> Lin Durán Navarro	9	<b>Leticia Roo</b> Alan Stark	55
<b>Miguel Ángel Añorve</b> César Delgado Martínez	11	<b>Marko San Román</b> Margarita Tortajada	57
<b>George Berard</b> Irma Fuentes Mata	15	<b>Miguel Ángel Schultz</b> Noemí Marín	61
<b>Beatriz Flores</b> Rosa Reyna	19	<b>Gloria Suárez</b> Isaura Corlay	65
<b>María Antonieta Gutiérrez</b> Alan Stark	23	<b>Antonia Quiroz</b> César Delgado Martínez	67
<b>Martín Lemus</b> Felipe Segura	27	<b>Rafael Zamarripa</b> Patricia Salas	69
<b>Isaí López</b> Angélica del Ángel Magro	29	<b>Miguel Álvarez Acosta</b> Rosa Reyna	71
<b>Rosa Ortiz</b> Patricia Camacho	33	<b>Dasha</b> Anastacio Ángeles Hernández	75
<b>Eva María Ortiz</b> Patricia Camacho	35	<b>Luis Rivero</b> César Delgado Martínez	79
<b>Óscar Puente</b> Josefina Lavalle	39	<i>In memoriam</i>	
<b>Maya Ramos</b> Patricia Cardona	41	<b>Miguel Covarrubias</b> Hilda Islas	85
<b>Sylvie Reynaud</b> Alan Stark	45	<b>Raúl Flores Guerrero</b> Lin Durán Navarro	89
<b>Rodolfo Reyes</b> Hilda Islas	49	<b>Rosalío Ortega</b> Josefina Lavalle	93
<b>Yolanda Rodríguez</b> Felipe Segura	53	<b>Tell Acosta</b> Felipe Segura	95





## Presentación

El homenaje Una Vida en la Danza es una forma especial de dar las gracias a todos aquellos que han hecho de la danza un proyecto de vida.

En la novena edición 1994 del homenaje, hemos incluido un agradecimiento *post mortem* a algunos maestros y bailarines que dejaron un legado de aciertos y estímulos para las nuevas generaciones. No los olvidamos.

Es preciso, tal vez, reiterar que la danza, en todos sus géneros, es una de las actividades artísticas más enriquecedoras, sobre todo cuando, a través de ella, el intérprete y el creador se nos revelan en total plenitud. Pero lo que vemos en un escenario, con toda su belleza, tiene como base aleatoria la labor de maestros, investigadores, teóricos, diseñadores u organizadores a quienes, por extensión, también honramos este día.

El Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza "José Limón" tiene el honor de premiar, con medalla y diploma, a 22 maestros, seleccionados cronológicamente, que a la fecha hacen un total de 163 personalidades distinguidas con este galardón que los reconoce como seres que han dedicado toda Una Vida en la Danza.

A todos ellos, nuestra eterna gratitud por contribuir a la preservación y memoria de la danza mexicana en el panorama cultural de la humanidad.

**Lin Durán Navarro**





## Miguel Ángel Añorve

César Delgado Martínez



**D**e joven quiso ser Pedro Infante. En Acapulco, entre las lanchas, siempre se la pasaba cantando y bailando. Antes, tuvo que aprender todo lo relacionado con la agricultura. Su padre le enseñó, entre otras labores, a arar la tierra con un caballo. A los 20 años de edad conoció en el Club de Esquíes a Carlos Gaona, quien junto con otros bailarines del Ballet Nacional de México, se encontraba en ese puerto para trabajar en un *show*. Era diciembre de 1965.

Miguel Ángel Añorve (Ometepec, 1944), bailó en el Palao. Cuando terminó la temporada, Carlos Gaona lo invitó para que se fuera al Ballet Nacional a la ciudad de México. El maestro le habló de bailar en el Palacio de Bellas Artes. Al joven le pareció tentadora la oferta sin saber bien por qué. Además se entusiasmó porque le prometieron que podía estudiar canto.

El 6 de marzo de 1966, Miguel Ángel junto con "El Cadáver", Manuel, Manzanillo, Gilberto y Ricardo llegó al estudio de Ballet Nacional en la calle del 57. Vieron a los bailarines de la compañía en una clase. Miguel Ángel se durmió. Despertó con los aplausos del final. Carlos Gaona preguntó qué les había parecido. Los otros dijeron: ¡Precioso, maestro!, ¡Precioso! Miguel Ángel se atrevió a expresar: Realmente, maestro, a mí no me gusta esto. Yo no soy ningún oso que manejan con un tambor. Yo vengo a bailar aquí lo que hacía en Acapulco... Carlos Gaona, armado con una gran paciencia, se puso a explicarle que lo que había visto era la forma de entrenarse del bailarín.

Los acapulqueños eran una bella manada que se la pasaban jugando y rompían todo lo que había en el estudio. Guillermina Bravo, como no queriendo, un día les dijo: He notado que todas las sillas están rotas. Por favor, tengan cuidado cuando jueguen.

¿Qué hacía un playero en el mar de asfalto? Miguel Ángel extrañaba Acapulco. Era muy difícil su estancia en México. Le afectaba la altura. Un día El Cadáver le dijo: No estés triste, te vamos a llevar a ver el mar. Y la palomilla se fue rumbo a la Torre Latinoamericana. A Miguel Ángel le pagaron el boleto. Subieron. Le invitaron un café. No lo aceptó, por supuesto. Se asomó seguro de que vería el mar. ¡Nada! Apareció el Zócalo. Ve al otro lado, le aconsejaron sus amigos. No se atrevía. Cuando lo hizo se volvió a decep-

cionar. Así se asomó a los cuatro puntos cardinales. Fue horrible comprobar que el mar no estaba por ningún lado.

La primeras clases en el estudio de Ballet Nacional las tomaron los acapulqueños con Carlos Gaona. También les dieron cursos de pintura y de música. Después Federico Castro fue su maestro. A los seis meses de haber llegado a la compañía, Miguel Ángel debutó en la temporada del Palacio de Bellas Artes en la obra *El tramoyista* de Raúl Flores Canelo (1929-1992). Y para sobrevivir trabajó de tramoyista en el Teatro Jiménez Rueda. Además, Guillermina le pagaba sus clases de canto con Luis Rivero.

El tiempo pasaba. Miguel Ángel poco a poco se iba adentrando en la difícil carrera de la danza contemporánea. Con dificultades iba venciendo sus prejuicios. Pero no se olvidaba de que quería ser como Pedro Infante o Javier Solís. Así es que un día se fue a concursar a "La hora del aficionado" de la XEW. Le dieron el número 15. A la hora de presentarse a cantar no tuvo valor. Se escondió en la butaca. Rompió el papel. Le entró miedo al micrófono y al sonido de la campana.

La vital manada de los acapulqueños se fue desmembrando. Uno a uno se fueron regresando. El único que quedaba era Miguel Ángel. A los tres años de estar en Ballet Nacional, un viernes, el joven fue a hablar con Guillermina para darle las gracias y comunicarle que regresaba a su añorado Acapulco. La maestra casi lloró. Le dijo: Si tú te vas no vuelvo a hacer una escuela para jóvenes. Miguel Ángel fue a su cuarto de la calle Madero y se puso a pensar en todo lo que le dijo la Bravo. Sin darse cuenta rompió el boleto. El lunes apareció en el estudio como si nada.

En su larga carrera de bailarín, Miguel Ángel Añorve ha participado en 63 obras de diversos coreógrafos: Guillermina Bravo, Carlos Gaona, Federico Castro, Raúl Flores Canelo, Gloria Contreras, Luis Fandiño, Gene Mc Donald, Jaime Blanc, Luis Arreguín, Jesús Romero, Yuriko Kikushi y Farnesio de Bernal, entre otros.

Al igual que otros bailarines de Ballet Nacional de México, Miguel Ángel Añorve tomó cursos en Nueva York en la Escuela de Martha Graham, Merce Cunningham y Louis Falco. En México le impartieron clases: Kasuko Hirabayashi, Yuriko Kikushi, David Wood, Tim Wengerd, Gene Mc Donald, Takato Asakawa, David Hatch Walker,

Ranko Yokoyama, Judith Hagan, Juan Antonio Rodea, Diane Gray, Donlin Foreman y Alvin Ailey.

Desde 1973 Miguel Ángel Añorve es solista de Ballet Nacional de México. En 1970 comenzó a dar clases en el Seminario de Danza Contemporánea, ahora convertido en el Colegio de Danza Contemporánea. Fue maestro de la Universidad Autónoma Metropolitana (1975-1990) y de la Escuela Nacional de Danza Contemporánea (1979-1990), de la cual fue coordinador. En 1974 se integró a la dirección artística de Ballet Nacional de México.

Miguel Ángel Añorve ha participado en numerosas presentaciones de Ballet Nacional en los foros más importantes de la ciudad de México y en el interior del país, así como en giras internacionales por Estados Unidos, Europa (Inglaterra, España, Polonia, Checoslovaquia, Rumania, Yugoslavia, Italia, Francia, Holanda, Luxemburgo y Suiza), Cuba y Puerto Rico. Recibió una beca de intérprete del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (1991-1992).

El extraordinario bailarín participó en obras de Guillermina Bravo donde destacó por su nivel técnico y por su forma tan particular de expresión. Entre otras coreografías, se pueden citar *Juego de pelota* (1968), *Estudio número 1. Danza para un muchacho muerto* (1973), *Epicentro* (1977) y *Constelaciones y danzantes* (1987).

*Estudio número 1*, es el primer solo que compuso la Bravo. Miguel Ángel Añorve, afirma: "El hecho de que Guillermina montara mi primera danza de una serie, me produjo mucho miedo. Ella a mí siempre me ha dicho: Prepárate, voy a empezar a componer una danza y quiero que estés listo... ¡Gulp!, te avienta así el bombazo. Depende de ti si lo agarras o no. Yo siempre le pedí un solo donde me dejara vivir, pero ya ves que me mató. Como era Genaro Vázquez, pues me dejó muerto",

Acerca de *Epicentro* Guillermina Bravo dice: "esta coreografía realmente no tiene una explicación lineal. No existe ningún argumento. Es un movimiento del hombre en relación con los astros y los animales. Hay una carga evidente de erotismo y sensualidad. Miguel Ángel Añorve, quien es el protagonista, es un bailarín sumamente sensual. Esta danza fue hecha para él, y la interpreta en forma excelente".

En *Constelaciones y danzantes*, Miguel Ángel Añorve, sostiene Raquel Tibol, "es un hombre sin historia, pero

con una presencia muy concreta en la Tierra. Primero lo sobrecoge el terror cósmico al contemplar el infinito y jugar, radiante de alegría, con todas las constelaciones. Hombre de este mundo, el protagonista se siente y se ve entre sus semejantes, para labrar el surco, establecer la autoridad y celebrar los goces de la reproducción en los reinos terráqueos".<sup>1</sup>

Miguel Ángel Añorve, el protagonista de esta historia verdadera, no llegó a ser como Pedro Infante ni como Javier Solís. En cambio, supo arar la tierra de la danza contemporánea mexicana para sembrar la semilla que germinó en una vida pletórica de pasión por este fenómeno cultural. Su porte de bailarín de primera línea seguirá iluminando los escenarios durante muchos años.

**Notas:**

<sup>1</sup> Raquel Tibol, "Gran salto estético de Ballet Nacional". *Proceso*, núm. 581, México, 21 de diciembre de 1987.





## Georges Berard

Irma Fuentes Mata



No cabe duda que México tiene algo que cautiva, incluso a aquellos que han recorrido diversos lugares del mundo, para quedarse aquí por el resto de su vida. Es después de visitar esta tierra que Georges Berard va a permanecer en ella, sembrando con esfuerzo y dedicación el amor a la danza a los futuros bailarines, con quienes podrá cosechar triunfos y reconocimientos. La tarea no ha sido fácil pero sí muy enriquecedora. En su vida ha sido bailarín, maestro, coreógrafo, director y fundador de ballets.

Nacido en Canadá en 1927, inicia su carrera artística en el Conservatorio de Quebec en el área de teatro. Posteriormente, en Montreal, se interesa por la danza clásica; estudia con Maurice Morenoff, Gerald Grevier, Rolland Lorrain y Daniel Sellier, estos últimos de la Compañía del Marquis de Cuevas, León Wolzиковsky y Olga Woizkovska.

En 1950 viaja a Francia, donde estudia con Sergei Peretti de la Opera de París. Se incorpora más tarde a la Opera Lyon, la Opera de Angouleme y a la Opera de Rouen. Nuevamente en París participa en la Comedia Francesa haciendo coreografías clásicas, y tres años más tarde baila el *Apollon Musagete* en la Gran Gala de Danza. En la Compañía Raymonde Dubieff es maestro y coreógrafo y crea les Gaites Parisiens d'Offenbach.

De regreso a su país natal, en 1955, participa como invitado del Ottawa Ballet y en la televisión en la ciudad de Montreal. En octubre de ese año abre su estudio de ballet que funcionará como semillero para fundar la Compagnie des Ballets du Quebec Inc., con la que presentó: *Las sílfides*, *Giselle* y *La noche*, de Gagnier. Sus principales coreografías son: *Jeux d' Enfants* y *Britannicus*, con música de Bizet; *Coppélia*, de Delibes; *El cascanueces* y *Pas de trois*, de Tchaikovsky; *Danzas* de Mozart; *La muerte del cisne*, de Saint-Saëns; *Las dos palomas*, de Messager, *La fuente de Roma*, de Respighi; *La sombre y su sombra*, de Albinoni, y *El rey*, de Ibert.

Durante tres años participa del trabajo en la Opera de Quebec Inc. y a partir de 1964 en la academia de Les Grands Ballets Canadiens y en los propios talleres coreográficos, donde conoce a Crista Mertins y Vincent Warren, ambos primeros bailarines.

Un año más tarde viaja a Guatemala a presenciar la



temporada oficial y se queda por dos años como maestro de ballet y coreógrafo, donde monta *Kaleidoscopio*. Desde ahí hace giras a San Salvador con la Academia de Ballet Clásico y Flamenco Nijinsky y a partir de esa experiencia dirige el Ballet de San Salvador.

Llega a nuestro país en 1968 a impartir clases en la Royal Academy of Dancing de Coyoacán en la ciudad de México. El año siguiente se traslada a la ciudad de Oaxaca a impartir clases en la Escuela de Bellas Artes del estado.

Víctor Sandoval, quien fuera en 1969 director del hoy Instituto Cultural de Aguascalientes, le propuso trabajar en esa ciudad. "Cuando llegué a la Casa de la Cultura había un solo salón de danza; pedí más espacio y en mi afán conseguí un nuevo salón en el segundo patio."<sup>1</sup>

Dedicado ya a la enseñanza del ballet en Aguascalientes, comenzó a inquietarse por formar su propio ballet, ya que como en otras experiencias consideraba necesario ver reflejado su trabajo en producto artístico. "Así me nació la idea de formar un grupo; después de haber dado clases durante un año surge con mucho entusiasmo el Ballet de Aguascalientes."<sup>2</sup>

No era suficiente haber formado un grupo de estudiantes; ahora emprendería una idea más ambiciosa y satisfactoria, queriendo llegar no sólo a los estudiantes sino al público en general.

"La idea que me alentó fue descentralizar un poco esta actividad artística, dar vitalidad a esta disciplina montando espectáculos que pudieran llegar al público en general como un hálito de cultura y proyectarla mediante giras a la provincia, en donde a veces encontramos un desconocimiento total de lo que es el ballet o un falso concepto sobre él. Lo que hemos logrado ha sido a base de esfuerzo, entrega y trabajo de muchas personas."<sup>3</sup>

En toda actividad exitosa, la figura que dirige, orienta y enseña es esencial para el desarrollo de todo el grupo; para mantener el ritmo de trabajo que requería esta empresa, era necesario tener una personalidad atenta, caballerosa y modesta, como la que distingue a Berard.

"Había mucho ánimo por colaborar. Recuerdo que nos juntábamos en casa de alguien del grupo para confeccionar nosotros mismos el vestuario; pasábamos las noches en el escenario del Teatro Morelos pintando los decorados para los

ballets, todo el mundo trabajaba haciendo un sacrificio de dinero y tiempo."<sup>4</sup>

Al pasar el tiempo se incrementaron el interés y el número de alumnos, lo que llevó a proponer al ingeniero Alfonso Bernal Sahagún, director de Enseñanzas Artísticas, que creara la Escuela de Danza. Georges Berard y José Luis Sustaita han dirigido esta escuela desde su creación.

A la fecha el Ballet de Aguascalientes dirigido por Berard, ha interpretado más de 60 montajes coreográficos, con un repertorio básico, además de figurar obras como *Pedro y el lobo*, de Prokofiev. *Pas de quatre* de Pagni, *Sylvia* de Delibes; *Orfeo* de Liszt; *La Cenicienta*, *El espectro de la rosa* de Weber; *Concierto de Preux*, *Balada* de Chopin y *Plenilunio* de Manuel M. Ponce.

Entre sus actividades se cuentan las giras que han realizado por el interior de la República, así como la participación en festivales.

El maestro Berard, dedicado a la enseñanza de la danza clásica, ha impartido también sus conocimientos en los cursos del Festival Nacional de Danza que se realiza anualmente en San Luis Potosí, en el programa de Perfeccionamiento Docente en Educación Artística del INBA-SEP y en la Sociedad Mexicana de Maestros de Danza, A. C.

El Ballet de Aguascalientes ha recibido, además de la preparación del maestro Berard, la de otros profesionales de la danza, ya que él considera que se debe impartir una formación lo más amplia posible, siguiendo las escuelas francesa e inglesa. Entre los maestros invitados con los que han contado están: Lisa Gagnier, de Canadá; Jaqueline Fuller, Laura Urdapilleta, Bernard Hourseau y Jorge Cano, de la Compañía Nacional de Danza, y la maestra Lila López, coreógrafa y organizadora del Festival Nacional de Danza de San Luis Potosí.

Finalmente, el maestro Berard relata su satisfacción al ver su obra reflejada en un ballet que ha pervivido por más de 20 años y por el cual recibió del Fideicomiso "Prof. Enrique Olivares Santana", de la ciudad de Aguascalientes, el "Premio Aguascalientes 1991" como un reconocimiento a su labor destacada y apoyo al desarrollo de la danza en esa ciudad.

"En realidad esta labor ha constituido desde el principio una tarea de pioneros y por tanto bastante ardua, ya que hemos tenido que luchar con la ignorancia que existe sobre lo

que es el ballet y una compañía de danza; no obstante estoy contento porque toda actividad artística creadora precisa de ser compartida, trascender; el Ballet de Aguascalientes, desde sus inicios, ha sido mi proyección constante, además han surgido valores que continúan su preparación profesional.”<sup>5</sup>

Por toda esa labor de vida en favor de la danza y por más de 25 años en nuestro país, reconocemos su esfuerzo y dedicación, con el homenaje Una Vida en la Danza.

**Notas:**

<sup>1</sup> Francisco Xavier López Rodríguez, “Dos décadas del Ballet de Aguascalientes”, p. 6.

<sup>2</sup> *Ibidem*.

<sup>3</sup> Carolina Castro, “Georges Berard y el Ballet de Aguascalientes”, p. 3.

<sup>4</sup> López Rodríguez, *op. cit.*, p. 6.

<sup>5</sup> Carolina Castro, *op. cit.*, p. 5.



## Beatriz Flores Castro

Rosa Reyna



**E**l profundo amor a México, el orgullo que la inunda al mostrar, allende nuestras fronteras, parte de su cultura mexicana, no ha terminado ni terminará, aun cuando contrajo matrimonio con un notable médico estadounidense y ha permanecido la mitad de su vida en Estados Unidos.

Beatriz Siempre quiso ser bailarina; recuerda que desde que era chiquilla pasaba horas enteras bailando frente al espejo. Su mamá decidió, al fin, llevarla a tomar clases con Guillermina Bravo. Después de seis meses se encontraba ya bailando con el grupo de danza que dirigían Ana Mérida y Guillermina Bravo, y no ha parado de bailar desde entonces.

En su formación influyeron, además, en forma decisiva, Anna Sokolow, José Limón y Anthony Tudor. Cuando obtuvo una beca para estudiar en Nueva York durante un año en el Metropolitan, Margaret Creaske, maestra de Anthony Tudor, la enriqueció grandemente.

Como punto de partida de su vida profesional en la danza, recuerda lo que ella llama "La escena del sillón": se encontraban, además de Beatriz, su mamá y su hermana Güiri, cuando les comunicó con gran entusiasmo que Guillermina Bravo la había invitado a bailar en su grupo. Su papá categóricamente dijo: "No, no, no; bailar profesionalmente no. No quiero que mi hija se vaya por el camino del mal, enseñando las piernas en un escenario, y quién sabe cuántas cosas más". Beatriz se sentó a llorar en un sillón como un caudaloso río, y dijo: "Me suicidaré, me subo a la azotea y ahí me lanzo al espacio si no me dejan bailar", su madre salió al quite: "Yo me haré cargo de mi hija". Y así fue; siempre la acompañó a las funciones y a los viajes hasta los 18 años, hasta que en una ocasión, cuando se encontraban de gira por Oaxaca, Guillermina la presionó y le dijo: ¡Libérate!"

Su mamá disfrutaba y se sentía feliz al acompañarla a los sitios del compromiso dancístico. El año que bailó como solista en el programa de Cinzano su madre se responsabilizó del diseño y la hechura del vestuario, mientras Beatriz creaba sus coreografías y bailaba.

Comentó que para ella fue un privilegio haber sido una de las fundadoras de la Academia de la Danza Mexicana creada por el maestro Carlos Chávez. Considera que ese hecho es una de las oportunidades más importantes que la vida le ofreció, puesto que a partir de ahí pudo participar en



compañía de sus contemporáneos. Puso toda la dedicación, el amor y el trabajo, en su primer éxito dancístico, que fue llamado más tarde Época de oro de la danza moderna mexicana.

También extraordinaria es la oportunidad de haber conocido y trabajado con José Limón; fue maravilloso que la hubiese seleccionado para interpretar el personaje principal de la obra de Limón *Los cuatro soles*.

El maestro Limón otorgó a cinco bailarines —Beatriz entre ellos— una beca para estudiar en Connecticut College y posteriormente en Jacob's Pillow. Obtuvo también una beca para estudiar en el Metropolitan. En todos estos lugares tuvo la oportunidad de bailar con José Limón en sus obras. En la Escuela de Danza del Julliard de Nueva York, bailó en *Redes*, otra coreografía de Limón, quien creó y estrenó en Connecticut el ballet *Tonantzintla*, inspirado en la ornamentación de la iglesia del mismo nombre que se ubica en el estado de Puebla, para las cuatro bailarinas mexicanas becadas: Rocío Sagaón, Valentina y Martha Castro y Beatriz Flores; posteriormente se presentó en Jacob's Pillow. Entre los maestros de Estados Unidos que le dejaron una huella valiosa en su vida dancística fueron: en Connecticut College, Louis Horst y Doris Humphrey en coreografía; José Limón y Jane Dudley en técnica contemporánea; en Jacob's Pillow, Margaret Craske en la técnica clásica.

Para Beatriz fue inapreciable también haber sido integrante de la Compañía Oficial de Danza Contemporánea del INBA que le brindó oportunidades importantes de bailar en obras como *El maleficio*, de Elena Noriega y *Los gallos*, de Farnesio de Bernal. Trae a la memoria una anécdota: al interpretar en una ocasión su personaje en *El maleficio*, obra en la que se volvía ciega y su marido paralítico, se compenetraba a tal grado en su papel que en el transcurso del ballet, ya ciega, tenía que bajar de su choza unos cuantos escalones. Concentrada completamente, bajó, caminó y llegó hasta la orilla del proscenio, escuchó un sonoro "Ah" del público, abrió los ojos y se dio cuenta de que estaba a punto de caer en el foso en donde se encontraba la orquesta.

Disfrutó el papel de la Santera del Ballet *El chueco*, de Guillermo Keys A. Gozó en grande bailar en las obras de Anna Sokolow, José Limón y Rosa Reyna. Con gran cariño viene a su mente su participación en los maíces del ballet

*Tierra*, de Elena Noriega, así como en *La valse* de Raquel Gutiérrez.

En los inicios de su vida profesional en la danza bailó en las coreografías de Ana Mérida y de Guillermina Bravo. Debutó como coreógrafa con *Hinckeman*, obra teatral con escenografía de Germán Cueto, la cual constaba de un cuerpo móvil: más tarde la transformó en una obra de danza que fue presentada en Bellas Artes dentro del repertorio de una de las temporadas de la Compañía Oficial de Danza. Después hizo el ballet *Rebozos*, con música de Blas Galindo, obra basada en los diferentes usos que le dan a esta prenda las diversas culturas de nuestro país. Esta obra aún está vigente y es una de las que sigue mostrando en Estados Unidos, ya sea bailada por ella o por su hija. Otra de sus coreografías, *Huapango*, inspirada por algunos sonos jarochos.

Al unirse en su primer matrimonio con Dagoberto Guillaumin, director teatral, aceptó la dirección de la Escuela de Danza de la Universidad de Jalapa. Es entonces cuando surge una etapa de efervescencia creativa; además de su cargo, creó *Rebozos*, *Villas nuevas*, inspirada en un cuadro de Goitia del mismo nombre, que también fue presentada en Bellas Artes con la compañía oficial; *La primavera*, con música de Vivaldi; *Sonata*, música de César Frank; *Pavana*, con música de Ravel; *Xochipilli Macuilxóchtli, la hija de Cólquide*, con música de Carlos Chávez. Con este repertorio viajó con su grupo, integrado por 15 bailarines, por todo el estado de Veracruz y algunas otras ciudades. Fue una época de gran actividad dancística puesto que fungía como maestra, coreógrafa y directora del grupo. Beatriz comenta que la gira que realizó con el Ballet Nacional Contemporáneo de México por Europa y Asia es de suma importancia. China y la URSS estaban propiamente cerrados para casi todos los demás países. Sobre el hecho de llevar la cultura mexicana a través de la danza moderna, donde intervienen la música, la temática y las artes plásticas además del folklor mexicano, y haber experimentado esos aplausos, dice: "Nunca he de olvidar cómo el público se pasaba una hora aplaudiendo, nosotros, ellos, todo mundo aplaudía. Fue un impacto maravilloso de bailarines y coreógrafos mexicanos por esos países: Checoslovaquia, Italia, Rumania y China."

Recientemente estuvo en Europa; al ver el Teatro Valle de Roma comentó a sus acompañantes: "Bueno, qué va-



lientes fuimos al haber realizado ese viaje sin el apoyo de nuestras autoridades, además de la serie de amenazas que nos lanzaron si nos atrevíamos a ir al VI Festival de las Juventudes del Mundo en Moscú. Esa experiencia, dice, es para mí una demostración más del impacto que causó la cultura de México a los pueblos del mundo; es casi increíble el poder de comunicación que logramos con el movimiento dancístico y la música de nuestra época; pudieron gozar de la alegría, la tristeza y otras emociones del pueblo mexicano. Para mí fue maravilloso y un gran privilegio haber viajado con ese grupo.”

La mayor importancia y éxito de esa gira del 57, agrega, proviene de los fines que se persiguieron en la creación de la Academia de la Danza Mexicana como una institución de formación e investigación de nuestra danza y la maravillosa producción coreográfica que se derivó de todo ellos y trascendió a la universal. Fuimos honestos con nosotros mismos, con nuestra cultura y no quisimos copiar ni ser como los demás. Desgraciadamente toda esa línea cultural con sus temas y amor a lo nuestro se ha debilitado, casi se ha perdido y quizá sin darnos cuenta nos estamos integrando a otras culturas muy alejadas de todo lo nuestro.

Ya radicada en Washington, trabajó durante seis años en la Embajada de México, a cuyo frente se encontraba Hugo Margáin. Difundió aspectos de la cultura mexicana por medio de charlas, exhibiciones de trajes y bailes tradicionales, ballets de danza moderna creados y bailados por ella. Al hablar sobre las danzas, bailes y trajes de nuestro país, tocaba parte de la historia mexicana. Actualmente cuenta con un acervo aproximado de 50 trajes tradicionales de diferentes zonas de México, que sigue enriqueciendo. Además de la información que imparte sobre el vestuario, muestra a través de sus coreografías el baile correspondiente. En los años que trabajó para la embajada recorrió todas las universidades de Washington y parte de las de Nueva York. El equipo de trabajo lo conformaba su familia básicamente. Su esposo, un importante médico ferviente enamorado de México, adquirió la responsabilidad de proyectar las diapositivas, dar las versiones en inglés, revisar el piso y ser ¡el telonero! Su hija, también doctora hoy, era bailarina del grupo.

Se vio en la necesidad de integrar a sus dos hijos varones para interpretar a los pascales, cada ocasión que José Coronado (buen bailarín mexicano con extraordinario ritmo,

radicado en Nueva York), bailaba la danza yaqui del Venado, y condicionaba su participación en Washington a la inclusión de los dos pascales, que Beatriz resolvía haciendo aparecer en tinieblas a sus dos hijos en el fondo del escenario. Evoca con gran satisfacción aquellas funciones que dieron para médicos, en las que su esposo, en lugar de estar en la sala vestido de *smoking* presenciando la función, se encontraba en el foro en *blue jeans*, junto a su familia, agradeciendo el aplauso. Es un orgullo para ella que sus actividades de difusión cultural, al lado de muchas otras personas, hayan generado la necesidad de que se creara en forma más seria y organizada el Instituto Cultural de México en Washington, donde trabajó durante dos años. Ahora sigue dando exhibiciones de trajes y bailes con la participación de su hija y ella misma. Hace algunos años que empezó a pintar al óleo, después en acrílico; esta actividad le permitió continuar dentro del arte, casi de tiempo completo, sin tener que abandonar a la familia por los continuos viajes que tenían que hacerse dentro de las actividades dancísticas. A la muerte de su marido inició la acuarela sobre papel; hoy se dedica a pintar acuarela en seda, que aprendió en Francia; según dice, ahí se imparten las mejores y más revolucionarias técnicas de este arte, aun cuando esta actividad haya sido practicada desde hace siglos tanto en China como en Japón.

Esta nueva faceta la siente íntimamente ligada a la danza, por el elemento artístico “movimiento” que es básico en ambas manifestaciones artísticas. Este “movimiento” de los colores de la acuarela en seda, en artículos de uso, dice, da lugar a infinidad de imágenes maravillosas que juegan en interesantísimas formas.

Este trabajo creativo de Beatriz ha sido exhibido ya en dos ocasiones en la Galería Reinwick de Washington, que pertenece a la Organización Cultural de Museos que dirige Smith Sonian. El reconocimiento a su labor le ha brindado gran satisfacción; ha sido presentada bajo el nombre de *Silk's by Beatriz* (Sedas por Beatriz). Su producción contiene dos aspectos: *wear of art* (arte para usar) y *fine art* (bella arte), para disfrutar visualmente.

Esta creación artística la realiza estimulada por sus raíces culturales; ha seleccionado cuatro temas de la cultura de Oaxaca: la mariposa que se encuentra en las joyas de Monte Albán, los textiles, la loza de barro negro y las grecas

de las pirámides, en especial las de Mitla. En el desarrollo de esta temática llegó propiamente a la abstracción.

Desea fervientemente poder exhibir este trabajo pictórico en México. Sin embargo, desde que radicó en Estados Unidos consideró que su misión en la vida es proyectar y dar a conocer aspectos de nuestra cultura, de la que se siente tan orgullosa. Ha tenido la oportunidad de mostrarla durante un año por Europa, con gran éxito. Espera continuar esta tarea por medio de su pintura en seda; paulatinamente irá tomando aspectos culturales característicos de las diferentes regiones de nuestro país.

Otro aspecto actual que la llena de vida y satisfacción es su actividad docente en museos importantes de la ciudad de Washington, como son la Galería Nacional y el Hirshhorn de Arte Contemporáneo, en donde se encuentra lo último que sucede en el mundo en el área pictórica, para lo cual tuvo que entrenarse durante un año.

En los 11 años que lleva en esta actividad, en el Hirshhorn ha tenido la oportunidad de encontrarse con aspectos muy avanzados en la especialidad pictórica; igualmente, en sus cinco años en la Galería Nacional, junto con la experta en renovación de murales enviada por el INBA de México, participó durante dos años en el mural interior, del pintor Cueva del Río, que tiene una altura aproximada de cuatro pisos.

Beatriz Flores se siente artista y nunca dejará de proyectarse como tal; anhela continuar exponiendo la cultura mexicana a través de los medios en que ha experimentado y se ha expresado, que incluso podía ser la poesía. Por ahora se siente muy atraída por el color que tanto le recuerda a México con su sol, sus frutas o sus flores, que la hace vivir interna y externamente al manifestar todo ello con sus creaciones.



## María Antonieta Gutiérrez Casas “La Morris”

Alan Stark



**M**aría Antonieta (Antonia) Gutiérrez Casas, conocida por todos como “Morris”, a temprana edad empezó a tomar clases de ballet en Puebla con la maestra Margarita Guío, impulsada por su madre, que deseaba que su hija fuera bailarina. Varios años después la señora se enteró que iba a impartir clases en Puebla un maestro ruso, Serge Unger. Queriendo lo mejor para su hija, pidió informes sobre él con sus parientes en el D. F., y al recibir un reporte favorable, inscribió a María Antonieta en las clases semanales.

Por las mismas fechas la inscribieron en una academia de baile español dirigida por Emelda de Velasco. Su padre, español, estuvo de acuerdo, aunque siempre fue por insistencia de su madre que Antonieta siguió con sus clases de danza. Hizo tan buenos avances que en junio de 1958 se presentó en un concierto-examen en el Teatro Principal de Puebla. El programa de mano revela que bailó números de Turina, de Manuel de Falla; de Rimsky-Korsakov, el *Zapateado* de Sarasate; el *Baile de Luis Alonso* y la *Jota de Dolores*. Nueve números en total, apoyada por otras alumnas mientras cambiaba de vestuario. Un programa fuerte para una chica joven.

Ese mismo año viajó diariamente con su madre al D. F., para continuar sus clases en la escuela de Serge Unger. Allí conoció como maestro a Felipe Segura. Recuerda que cada alumno pagaba diez pesos: siete para el maestro y tres para la pianista. También empezó clases de ballet español con el maestro Óscar Tarriba.

Dos años después entró en la compañía de Ballet Concierto dirigido por Serge Unger y Felipe Segura, y tomó clases con Nelsy Dambré, Guillermo Keys, Jorge Cano y Víctor Álvarez. Su debut fue en noviembre de ese mismo año y los programas del Palacio de Bellas Artes la citan con el nombre de Morris Gutiérrez en los elencos de ballets como *Las sílfides*, *Giselle*, *El reyecito* de Guillermo Keys y *Tres tiempos de amor* de Felipe Segura. En *Café Concordia*, coreografía de Felipe Segura, fue una de las niñas.

En los años siguientes hizo giras por México y Estados Unidos además de las temporadas anuales en el Palacio de Bellas Artes. Su padre no estaba conforme con que su hija saliera sin acompañante; para tranquilizar las dudas de su marido la señora buscó trabajo en la compañía. Se encargó



del vestuario y ayudaba al maestro Segura en todo. En esta época y hasta 1966, Morris hizo un viaje semanal a Puebla para impartir clases de ballet clásico y danza regional.

En la compañía, Morris siguió en los elencos de ballets como *Coppélia* y *El lago de los cisnes*; cambió el papel de mesera en *Café Concordia*; tuvo un solo en *La noche de Walpurgis* de Jorge Cano, y era una de las bailarinas en el *pas de quatre* de lago.

En 1966 se formó Ballet Clásico de México; al no ser aceptada en las audiciones se decepcionó. Se dio cuenta de que no tenía figura para la danza clásica, pero como ella misma comentó: "La verdad es que nunca me ha gustado nada en la vida más que el ballet. Nada, nada..."

Al ver su indecisión una amiga de la pensión sugirió que retomara el baile español que había dejado para dedicarse totalmente a Ballet Concierto. Por lo tanto fue a contarle sus penas a Tarriba, porque se sentía mal. Volvió a las clases y el maestro empezó a darle seguridad de nuevo. Dice que incluso empezó a adelgazar y afinarse, lo que que antes le había sido difícil. Ya había encontrado la forma de bailar que le satisfacía.

Llegó Roberto Iglesias a las clases de Tarriba en busca de gente para sus funciones en El Patio y escogió a la Morris. Bailaba *Panaderos* de la escuela bolera y *Orgia* de Turina. También tenía que bailar a la guitarra, lo que le hizo sufrir tanto como con Felipe Segura al momento de bailar *Las sílfides* en Ballet Concierto. Después bailó en diferentes tablaos: La Bodega, Gitanerías y La Vendimia, pero esto causó un problema.

Con su ingreso a la compañía de Ballet Concierto necesitaba vivir en la ciudad de México, y se había hospedado en casa de Lupita Romo, quien vigilaba a sus señoritas con ojo avizor. Compartía con una compañera de la compañía, Raymunda Arechevala, y con Gilda Cruz Romo, quien sería una famosa cantante. Con su trabajo en los tablaos la Morris regresaba a las tres de la mañana; a la señora Romo no le pareció que una de sus señoritas llegara a la casa tan tarde. Debían llegar a las nueve de la noche.

Por estas fechas el maestro Tarriba enfermó de tifoidea y necesitaba de alguien para cuidarle. Por el gran cariño que la Morris tenía al maestro no dudó en ir a vivir con él, y así solucionó su problema de vivienda. Con los años fue

como una hija para él; cuando se casó y nacieron sus hijos continuó en la casa, aunque la familia cupo con dificultad (Tarriba fue padrino de su hijo).

Los que escuchamos sus emotivas palabras cuando en el VIII Encuentro Nacional sobre la Investigación de la Danza (1992) en San Luis Potosí presentó una ponencia sobre el maestro, se vio la importancia que tiene para ella no sólo en su vida profesional sino personal.

En el centro nocturno La Vendimia fue dirigida por Alexandro Jodorowsky. Salvador Zea hizo de Charlie Chaplin y ella del niño, un papel que le quedó al centavo porque fue cuando se había cortado el cabello.

En esa época conoció a un joven torero, José Antonio, que había recibido muchas cornadas y estaba pensando en dejar los toros. Como le gustaba toda la cosa flamenca, se había metido a las clases de Tarriba. La Morris y José Antonio empezaron a ensayar juntos y como resultado de su trabajo decidieron hacer pareja y bailaron en los tablaos Bulerías, La Terraza Española, Cantarranas en Taxco, y el Cortijo de San Marcos, que inauguraron. Dieron conciertos: *Federico García Lorca... Presente* con García Robles y Aurora Molina, y *Flamenco* con Raquel Ruiz.

Decidieron que era el momento de ir a España para mejorarse. Contaron con el apoyo de Manolo Vargas con quien también tomaron clases desde su regreso de España en 1968. Él los recomendó con Roberto Ximénez, quien estuvo siempre pendiente de sus compatriotas mientras duró su estancia en Madrid. Pidió a sus maestros Mercedes y Albano que recomendaran a los dos mexicanos siempre que pudieran. (Mercedes era la hija de la Quica que había sido maestra de Manolo y Roberto.) Lograron trabajo en Zambra, que a diferencia de los colmaos donde los particulares alquilaban a los artistas para sus fiestas privadas, era una sala de arte, primera en su tipo, donde se tomaba la copa para presenciar el espectáculo. El dueño no permitía que la gente hablara durante los números. Había que presentar el programa ya fuera para dos o doscientas personas. La Morris y José Antonio fueron los primeros extranjeros contratados. Ganaron poco y tuvieron que bailar todos los días sin descanso, pero aprendieron mucho. Sobre todo, cómo hacer que sus compañeros los aceptaran ya que pensaban que siendo extranjeros no tenían el derecho de bailar flamenco. La recomendación de



Roberto Ximénez fue de gritarles igual que ellos gritaban, para arreglar el problema. Terminaron siendo grandes amigos, sobre todo José Antonio con los gitanos que no dejaban de invitarle a sus fiestas.

En una ocasión en que la madre de Morris con unos amigos mexicanos estuvo de visita y había poco público —pero había que hacer el programa completo— en otra mesa había dos mexicanos, Juan Ibáñez y Óscar Chávez, quienes preguntaron por la pareja de baile; al enterarse que también eran mexicanos, pasaron todos al saloncito reservado para que los artistas recibieran sus visitas. Buscaban gente para un tablao que iban a abrir en la ciudad de México. Como José Antonio y la Morris no tenían planeado dejar Madrid, ofrecieron buscar artistas pero no tuvieron éxito.

Así fue como Óscar Chávez los convenció para que regresaran a México y debutaran en su nuevo centro de canto y baile flamenco: el Matapecados. Además de ellas estuvieron Patricia Linares, Enrique Morente de cantaor y Parrilla de Jerez a la guitarra. Desgraciadamente duró poco tiempo porque el ambiente era muy diferente al de España donde la gente pedía una botella de vino o una sola copa mientras veía el espectáculo.

Decepcionada, la Morris decidió regresar sola a España. A Mercedes le dio mucho gusto verla, pero comentó que fue una pena que no hubiera llegado el día anterior porque Pilar López estaba buscando gente para una gira. Necesitaba una bailarina completa que pudiera bailar todo. Mercedes telefoneó y concertó la audición para el día siguiente a la una de la tarde, y a las cinco ya estaba la Morris ensayando con ellos. Fue el último viaje de la compañía de Pilar, a quien la Morris tiene una gran admiración por su influencia en la danza española, teatralizándola de una manera especial. Además de la gira por España, estuvieron en Brasil y Argentina, donde Morris aprovechó para tomar clases de escuela bolera con los hermanos Pericet. De regreso a Madrid tomó clases con Roberto Ximénez y Juan Quintero, además de seguir con Mercedes.

Un día decidió regresar a México con José Antonio. En 1974 formaron un grupo, el Ballet Teatro Flamenco, pero a pesar de sus éxitos en el Poliforum, fue difícil mantener un grupo de 13 personas, entonces decidieron seguir bailando como pareja, con Hugo Elizondo como su guitarrista.

Con Ofelia Guilmáin prepararon un espectáculo que se llamó: *Lorca, que te quiero Lorca*. Serían dos funciones pero tuvo tanto éxito que hicieron 200 representaciones. Hicieron zarzuela con Kurt Herman Wilhelm y ópera con Juan Ibáñez. La Morris hizo coreografías para *La vida breve* y *Carmen* (con dirección escénica de José Antonio). Durante dos años ella bailó en el tablao El Fuerte en Acapulco y en 1976 debutó como solista en la Casa de Cultura de Puebla, con el nombre de María Antonieta Casas, en el espectáculo: *España en concierto*.

Además de las clases con Tarriba y Manolo Vargas, estudió con Pilar Rojas, Cristina Reyes, Carmen Mora y Mario Maya. Tomó actuación con Juan Felipe Preciado, danza moderna con Xavier Francis, el curso de sistema cubano por recomendación de Felipe Segura, lo que dio como resultado que la invitaran a dar clases en la Escuela de Danza Clásica del sistema. También ha impartido cursos en la Academia Pilar Rioja, la Academia Óscar Tarriba, y la de Paloma Bernal.

Desde 1979 ha sido maestra de danza del Real Club España, recomendada por Pilar Rioja cuando su hermana Milagros regresó a vivir a Torreón. Actualmente está celebrando sus 15 años de impartir clases allí. Empezó con tres horas y unos 50 alumnos; ahora tiene 200 y trabaja todas las tardes, dos veces a la semana hasta las 11 de la noche. Lamenta que no haya varones interesados en aprender pero consiguió que las casadas sigan tomando clases. No obstante siente que en general hay una falta de continuidad. Las niñas empiezan a los cinco años, pero tienen más demandas a su tiempo cuando jóvenes y al casarse generalmente dejan la danza.

Desde un principio la Morris puso sus condiciones: las niñas tenían que llevar la ropa adecuada para una clase de danza, y no se permiten retardos. Al principio a nadie le gustó pero el resultado convenció a todos, los grupos aumentaron y los niveles también. Es una pena que con la preparación tan completa que ofrece la Morris y el talento disponible, en el Club no se haya hecho costumbre que salgan profesionales. No obstante, el cuadro ha participado en la ópera *Carmen* en el Palacio de Bellas Artes, Sinaloa y Monterrey.

Cada año el Club participa en el programa organizado por la Junta de Covadonga en el Palacio de Bellas Artes. La



Morris, con la ayuda de su marido José Antonio, presenta un número diferente, unas coreografías que excluyen el folclor de España que deja para sus funciones en el Club.

En 1987, después de 20 años de acompañar a la Morris, José Antonio se retiró del baile para dedicarse a la dirección. Empezaron a montar una serie de programas para la Morris como solista: *Reencuentro* (1987), *Mi soleá* (1989/90), *La juerga* (1990), *Soledad en llamas* (1991). Bailando sola, la Morris encontraba otras vivencias, más fuerza y una expresión personal. En 1993, el Día Internacional de la Danza en el teatro Palacio de Bellas Artes, un público joven la ovacionó con una euforia ilimitada al terminar su número de *Mi soleá*; igual fue la recepción en el nuevo número que presentó este año: *4 x 4 tiempo flamenco*.

La madurez, la experiencia y la preparación durante los años se ven. Toda una vida en la danza.

## Martín Lemus

Felipe Segura



Antes de referirme a Martín, tengo que dar datos de un personaje muy importante para la danza clásica en México y para él: el maestro Sergio Unger. El destino de ambos habría de cambiar en cuanto establecieron amistad.

Sergio vino a México con el original Ballet Ruso en 1941 para una temporada en el Teatro de Bellas Artes; regresó con esta misma compañía, en 1942, para otra temporada. México veía por vez primera a esta agrupación y al Ballet Ruso de Monte Carlo —que estuvo en México en 1934 para la inauguración del Palacio de Bellas Artes—, ambas compañías herederas del gran Ballet Ruso de Serguei de Diaguilev.

Enamorado de México y aprovechando la visita del Ballet Theater, Sergio Unger se unió a ellos en su temporada, y también participó en el filme mexicano *Yolanda*, protagonizado por la bellísima Irina Baronova, primera bailarina de la compañía. Pero ya no partió con ellos, se quedó a buscar fortuna. Se había relacionado con el mundo artístico y personas de buena posición social y económica.

Comenzó a impartir clases en un pequeño estudio que tenía Nelsy Dambré en las calles de San Juan de Letrán; ella organizó el grupo y tomaba las clases, pero Sergio asistía a demasiadas fiestas, muchas copas y desveladas, por lo que fracasó. Después empezó a peregrinar, junto con sus alumnos; una temporada residió en el estudio de Estela Trueba; después en la Casa de la Juventud en un estudio con pésimo piso y sin vestidores; más tarde en José María Marroqui; luego en las calles de París... no pagaba la renta, al igual que muchos de sus alumnos (entre ellos yo) y su falta de formalidad no permitía que se estableciera. Fue cuando hizo sociedad con Pepita Morillo que logró tener una escuela formal en el Paseo de la Reforma; espejos, barras, buen piso y bien administrada. Por un tiempo marchó bien, por un tiempo... y volvió a sus andadas. Se cerró la escuela, su salud se fue deteriorando, y un día se encontró con los bolsillos vacíos y sin perspectiva.

En una de tantas fiestas conoció a Martín, entablaron amistad y después fue una relación casi familiar. Martín comenzó acompañándolo a sus clases, lo veía conducir ensayos del Ballet Chapultepec que dirigían Gloria Mestre y los hermanos José y Ricardo Silva. Le gustó, comenzó a tomar clases, todas las que había. Finalmente fue invitado para ingresar al grupo.

Su debut profesional fue cuando la bailarina cubana Margarita Parlá, junto con los hermanos Silva, organizaron una desastrosa temporada en el Teatro de Bellas Artes; pero siguieron temporadas de gran aceptación en los teatros Follies y Río. Dentro de las Fiestas de la Primavera de 1949 y 1950 presentaron funciones en el Lago de Chapultepec con repertorio clásico; entre las obras estuvo *El lago de los cisnes*. También realizaron giras por toda la República.

Madame Nelsy Dambé y su escuela habían evolucionado. Ella montó una gran escuela en Hidalgo 61 e invitó a Sergio y a Martín para impartir clases. Con el tiempo hicieron una sociedad. Martín, ya muy interesado en la danza y dándose cuenta que había encontrado una profesión que le gustaba y favorecía y que la oportunidad para que Sergio se estabilizara, comenzó a encargarse de él. Lo llevó con doctores, no le permitía fumar ni beber, lo volvió puntual. Sergio se quejaba amargamente de la tortura, pero poco a poco fue mejorando. Martín obligó a todo el alumnado a que pagara, y se convirtió en administrador además de maestro y bailarín. Siempre fue formal, disciplinado y con el tiempo habría de ser la base para el desarrollo de la compañía Ballet Concierto de México.

Al ser invitada madame Dambé por el gobierno de El Salvador para fundar una escuela y formar una compañía, traspasó la escuela a Sergio y Martín, y partió. Por ese tiempo vino a México el bailarín Michel Panaieff y junto con Sergio fundaron el Ballet Concierto en 1952. Tuvieron funciones en el Teatro de Bellas Artes, después una serie de televisión que ayudó a cimentar al grupo. Lupe Serrano y Panaieff fueron las estrellas; al partir él, César Bordes tomó su lugar. En esta serie Laura Urdapilleta ocuparía un lugar destacado.

Al regresar yo a México, Sergio me invitó en seguida y además de bailar, e impulsado por él, me inicié como director artístico. Comenzaron años de intensa actividad, viajes, giras, temporadas en el Teatro de Bellas Artes, series de televisión, filmes, festivales... con Martín colaborando en todo. Por las mañanas tomaba las clases, ensayaba largas horas, y cuando todos nos íbamos a descansar, él permanecía para impartir clases. La magnífica administración que hizo de la escuela permitió que siendo la residencia permanente del Ballet Concierto de México, no sólo tuviera sus tiempos para clases y ensayos, sino que la compañía no aportaba nada

para los gastos de renta, electricidad, limpieza, pianistas y maestros.

Con el tiempo esta escuela se volvió la más importante de México y los grupos estaban llenos de muchachos talentosos. De allí habrían de salir muy destacadas figuras de la danza. Y Martín colaboró con todo ello.

Con gran tenacidad siguió su carrera artística, primero como uno de los jóvenes del cuerpo del ballet, después hecho un buen *partner* participaba en las coreografías de Sergio, y formando cuarteto con Jorge Cano, Tomás Seixas y Tell Acosta, interpretaba partes solistas. También se desarrolló como bailarín de carácter. Para el ballet *Ensayo (Romeo y Julieta)*, Sergio creó para él un doble papel, un juglar y un mendigo, que Martín interpretó estupendamente. Cuando las giras comenzaron a ser demasiado largas, Martín se quedaba en México al frente de la escuela para que todo continuara.

Martín se casó con Lucy, también de la danza, y formaron una familia en la que Sergio estuvo incluido. Nacieron dos bellas niñas, Adriana y Lorena, después un niño *Junior* y Sergio se volvió su *grand* (abuelito). Fue la época más feliz de su vida.

Compraron un terreno en la colonia Jardín Balbuena y edificaron su casa con un gran estudio aparte. A mí me traspasaron el de Hidalgo 61, y por varios años continuaron impartiendo clases. Sergio viajaba constantemente, estuvo largas temporadas con el Ballet de Houston y el de San Salvador. Martín siempre se quedaba a cuidar la escuela.

El 24 de febrero de 1969 murió Sergio. Martín continuó con la escuela, organizó grupos con sus alumnas adelantadas y sus hijas, a quienes el matrimonio apartó de la carrera. Adaptó muchas de las coreografías de Sergio, creó otras, siempre en la línea profesional en la que fue educado. Hizo funciones sin cobrar en la Delegación Venustiano Carranza. Martín siempre ha continuado, pues una vez que llegó a la danza se dedicó a ella en cuerpo y alma.



## Isaí López

Angélica del Ángel Magro



En el soleado mes de mayo del año 1951, tres jóvenes de cuerpo atlético de entre 17 y 18 años, departían efusivamente en la alberca Esparza, de Torreón, Coahuila, al mismo tiempo que eran observados por dos destacados bailarines; se trataba de Ricardo y José Silva, quienes interesados en aprender este deporte acuático, que era perfectamente ejecutado por Óscar Talamantes, Tell Acosta e Isaí López, les propusieron un intercambio de técnicas que los tres tritones aceptaron gustosamente. A partir del trueque de disciplinas se entabló entre los cinco muchachos una amistad que llevó a los tres nadadores a integrar las filas del Ballet Chapultepec, que era dirigido precisamente por los hermanos Silva. De esta manera salen de Torreón, llenos de ilusiones y con ganas de conquistar el mundo. Contratados por el Ballet Chapultepec desempeñando papeles secundarios, viajan por Durango, Zacatecas, Fresnillo, Aguascalientes, Toluca y finalmente, en el mes de septiembre, llegan a la ciudad de México. Comenta Isaí: "Me acuerdo que la noche que llegamos a México, que por primera vez veíamos, decíamos ¡Cuánta gente!, cinco millones de habitantes; cómo era de grande para mí, que había salido de Gómez Palacio, Durango, con 75 000 habitantes. Cinco millones era mucho. Pero dijimos: Aquí estamos, México, y venimos a tratar de que nos hagas un campito para aprender a bailar. Todavía no sabía ni qué era bailar."

Tras haber experimentado la emoción de escapar de sus hogares e instalados ya en la ciudad de México, gozan de un corto receso para reiniciar sus actividades en el Teatro Río. "Ahí fue donde conocí la danza, la belleza de la danza, empecé a estudiarla con la idea de que como éramos clavadistas, aquí en México podíamos ligarnos con los hermanos Capilla, Joaquín y Alberto, y junto con ellos seguir lo que nosotros conocíamos que era ser clavadistas." Aquella primera noche en el Teatro Río, compartieron el escenario con el inolvidable actor y cantante Pedro Infante. Isaí López pensaba que su estancia en el D.F. sería corta, el tiempo suficiente para conectarse con los hermanos Capilla y para que pasara la euforia por la danza de sus compañeros de aventura. Pero el tiempo pasó y ninguna de las dos cosas sucedió, fue el 12 de octubre de ese mismo año que entre el público asistente a esa función se encontraba la madre de Isaí dispuesta a llevarlo de regreso a Gómez Palacio, la tierra que lo vio nacer en el año de 1934.

Regresó a Durango con su madre a cumplir una promesa: terminar la carrera de contador público y escenógrafo. Durante sus estancia en Durango fue contratado junto con Rebeca Ríos para bailar *El bolero de Ravel*. “Nos habían contratado pensando que yo era un gran bailarín. Pues no, todavía no era bailarín, apenas estaba tomando algunas clases, pero me lo dijeron seis meses antes, empecé a tomar clases y aparte tenía los ensayos del bolero. Cuando llegó la hora de la función, nosotros lo bailamos en un tambor. Cuando terminó creí que nada más un aplausito y adiós. ¡Pues no!, la gente no quería dejar de aplaudir. Se pararon de los asientos y yo dije: Bueno, ¿qué pasa? ¿por qué aplauden tanto, si yo no soy un gran bailarín?” Un año después y ya cumplido el compromiso con su madre regresa a la ciudad de México y se incorpora con la maestra Magda Montoya, que en aquellos años dirigía el Departamento de Danza de la UNAM. Su regreso fue lleno de entusiasmo, entrenaba cuatro horas por la mañana y cuatro por la tarde, tomando clases con los hermanos Silva, Rosa Reyna, Ana Mérida, Antonio Avilés y por supuesto Magda Montoya. Pero no conforme con aprender la danza contemporánea acepta la invitación del maestro Sergio Unger para practicar la técnica clásica; a partir de esto fue llamado por Javier Romero para bailar como extra en su ballet y posteriormente ser descubierto por Bertha Ríos, quién se lo llevó a impartir clases de baile a sus alumnas. Por esas mismas fechas, en octubre de 1954, al lado de la bailarina Julieta Carbo, bailó por vez primera en Bellas Artes presentando *tres pas de deux*, acompañados de media Orquesta Sinfónica Nacional. “Yo creo que dominé el escenario. Cuando vino esa luz y esa música, yo veía tanta gente, tantos ojos que estaban fijos en mí, que sabía: o lo hacía bien o si no, ¿qué estaba haciendo ahí? fue fabuloso, porque ella se dejaba llevar muy bien, ¡perfecto, fue maravilloso!”

Algunos meses después de haber vivido esta experiencia y ya formado como bailarín, se integró a Ballet Nacional dirigido por Guillermina Bravo; de esta manera enriqueció mucho más su técnica y con esa compañía emprendió una gira por varios estados de la República Mexicana. A pesar de las constantes presentaciones el dinero era tan escaso que apenas le alcanzaba para lo indispensable. Esto lo llevó a incursionar en el terreno del cine, donde participó en más de 250 películas actuando, bailando y montando coreografías.

De las cintas más importantes que podemos mencionar están *Los poseídos*, *Sueños de oro*, al lado de Lola Flores, una actriz española de renombre, y *El reto*. Su creciente necesidad de adquirir conocimientos lo llevó a formar parte de la Compañía de Tito Leduc, junto con quien viajó a Rocamar, en Acapulco, Guerrero, donde consolidó su aprendizaje de danza; tras de permanecer en aquel estado ocho meses, viajó a Ciudad Juárez al lado de su madre, decidido a olvidarse por completo de la danza y de los conflictos surgidos en su primer matrimonio. Retirado definitivamente de la danza inicia una carrera como fotógrafo colaborando en el diario de la localidad *La Tribuna*, poniendo en especial interés en acontecimientos políticos y teatrales. Al ser el único fotógrafo de la región sus servicios fueron solicitados por varios restaurantes, teatros, casas particulares y por el canal 4 de la televisión. Por causas y azares del destino llegó por vez primera a Ciudad Juárez la Feria del Hogar, que llevaba un gran ballet, que era dirigido por Pina Dromundo y Alfredo Solares, quienes ya conocían los quehaceres de Isaí y lo invitaron a interpretar el papel de Hernán Cortés. Tras una débil resistencia terminó convencido de que su deseo era seguir bailando, así es que se atavió como lo requería el personaje y de esta manera se reconcilió con la danza y regresó a México directamente al cabaret Los Globos, dirigiendo un grupo de bailarines que luego enviaba a trabajar a las cintas cinematográficas, previo entrenamiento coreográfico. Al momento en que se unió a Tito Leduc, el maestro Isaí no se encontraba seguro de si quería seguir bailando danza moderna o ballet clásico, pero conforme pasó el tiempo descubrió en su cuerpo el gusto por mover la cadera, los hombros y el pecho rítmica y constantemente, hasta semejar un hombre de África y dominar la raza negra. Logrado lo anterior, viaja a Montreal con un contrato poco favorable, que finalmente rechaza. Pero dos semanas después tiene la suerte de ser contratado en esa misma ciudad por Michael Cartier para presentar durante medio año la coreografía *Los esquimales*, interpretando el papel principal el maestro Isaí López.

A su regreso a México se despidió de Tito Leduc y se integró al grupo de León Escobar para ejecutar danzas negras, que era lo que más le apasionaba, e interpreta *Watusi* el norte de África. Después de permanecer siete años al lado de León Escobar, decide independizarse e instala una academia



en la ciudad de México en asociación con Guillermo Madrigal a la que nombraron Memo-Isaí. A pesar de que lograron el éxito esperado con el estudio, Memo decidió mudar su residencia al estado de Morelos por la salud de su madre y es entonces que Isaí se convierte en el único propietario.

En la actualidad el maestro Isaí López sigue haciendo lo que más le gusta: bailar. Imparte clases de danza —con una notable influencia de las técnicas de Waldeen y Martha Graham, como él mismo lo reconoce— gimnasia y jazz, además de contar con un salón especial para la práctica de psicoculturismo. Todo esto ha sido posible gracias al apoyo que le ha brindado en todo momento su esposa Jazmín, con quien procreó un hijo: Isaí.

Cualquier persona que se acerque a la academia Memo-Isaí, encontrará excelentes instalaciones para aprender la danza, un agradable ambiente y sobre todo un estupendo maestro dispuesto a transmitir todos sus conocimientos sobre este arte. “El baile, la actuación, la poesía y la plástica todo junto es la danza, la madre de todas las artes.”

Andar por los caminos de la danza significa horas, días y meses de entrenamiento. Amar a la danza es entregarse a ella. El maestro Isaí López ha permanecido todos estos años atado a ella. “La danza siempre vivirá, bailar no es más que vivir, vivir para bailar, no hay más que danza por todos lados donde yo la pueda localizar”.

#### **Notas:**

Entrevista realizada por Felipe Segura al maestro Isaí López. *Charlas de la danza*, del Cenidi-Danza José Limón, 12 de agosto de 1991.

Entrevista realizada por Angélica del Ángel Magro al maestro Isaí López el 6 de mayo de 1994.



## Rosa Ortiz Piñeiro

Patricia Camacho

**R**osa Ortiz Piñeiro es toda una institución en el mundo de la danza, el teatro y la ópera tras bambalinas. Es ella uno de esos personajes imprescindibles para que las cosas luzcan bellas en el escenario. Actualmente tiene 64 años y junto con ellos posee un sólido amor por el arte.

Llegó de la mano de su madre al teatro del Palacio de Bellas Artes, recinto por el que siente un profundo cariño y respeto. No obstante, el sitio le resulta sumamente familiar, ya que a él llegó a pasar gran parte de su vida desde los ocho años de edad.

“Conocí el teatro de Bellas Artes casi nuevo. Me rodaba por la alfombra de la sala, me subía hasta la azotea; por una escalerita que había para cambiar los focos me subía al plafón que está en el centro. Conozco todos los pasadizos y el sótano, ahora es imposible bajar a ellas. Nada más imagínate los cristales de los espejos de danza eran franceses. Los camerinos eran una maravilla, los colectivos tenían unos roperitos de cedro, bellísimos. Ahora todo ha cambiado.”

Mientras nuestra homenajeadora hacía sus expediciones por el Palacio de Bellas Artes cuando era niña, su madre se desempeñaba como jefa del taller de vestuario ahí mismo. “Ella hacía la ropa, la diseñaba, pintaba, todo eso sabía hacer muy bien porque estudió en las escuelas Scrampton, de Estados Unidos.”

Las madres casi siempre son las primeras y más directas maestras de cualquier persona. El caso de Rosa Ortiz Piñeiro no fue una excepción. En 1947 entró al teatro de Bellas Artes como vestuarista; su madre le enseñó. “El vestuario tiene su chiste aprenderlo, cuesta trabajo y lleva su tiempo.”

La madre de Rosa Ortiz hablaba cinco idiomas. Ella habla tres: italiano, inglés y español. Estudió siete años ballet con Estrella Morales “en Bellas Artes, subiendo la escalera, ahí estaba la escuela. Después fui con Madame Nelsy Dambré, pero yo era muy mala para bailar. El baile no era para mí, entonces lo practicaba solamente como ejercicio.” También estudió para desempeñarse como auxiliar en contador privado, “pero a mí eso de estar detrás de una máquina, para nada.”

El caso es que ella fue vestuarista en Bellas Artes hasta el año de 1957, cuando se casó. Pero de esos diez años tiene los recuerdos más maravillosos de una vida comprometida





con el arte. "Era la época de oro porque había ópera nacional con muy buenos cantantes, ópera internacional con gente de la talla de María Callas y D' Stefano. Llegaba toda esa gente a la que le imponía el Teatro de Bellas Artes, porque este recinto era algo que se daba a respetar. ¡Para mí sigue siendo una cosa grande! Y es que es necesario que a uno le guste esto para tener dimensión de las cosas que son grandiosas. Me tocó trabajar con Julio Prieto, con Salvador Novo, con Miguel Covarrubias. A todos ellos los conocí perfectamente, trabajé con ellos. Yo le di a José Limón la ropa de *Tonanzintla*. Él era muy alto, moreno aceitinado y muy buena persona." También le dio el vestuario a Fernando Bujones, quien no permitió que nadie tocara sus zapatillas antes de bailar, más que yo, porque él decía que si las tocaba alguien más le traía mala suerte."

El matrimonio, que alejó a Rosa Ortiz de su apasionante oficio, sólo duró diez años. Al principio de su separación intentó poner en práctica sus conocimientos como auxiliar de contador. Era un sacrificio demasiado grande, a la vez que se desperdiciaba un talento en la vida del arte escénico de México. Su hermana Telma, quien falleció recientemente, trabajaba en la Compañía Nacional de danza y le comentó que había ahí una plaza vacante. Rosa no dudó, presentó su solicitud al ingeniero Vázquez Araujo, director técnico de la Compañía, e inmediatamente fue contratada.

Rosa Ortiz Piñeiro trabaja para la Compañía Nacional de Danza desde hace 16 años. Es jefa de vestuario. "Con la danza he aprendido mucho, porque nosotros tenemos que atender a 78 u 80 bailarines, todos un poquito temperamentales, porque la gente artística es así y necesita de un carácter especial que creo lo tengo yo. Los comprendo porque están metidos aquí todo el día y, como cualquiera, se cansan. Para mí el bailarín tiene valor porque sufre mucho por sus pies. A veces le está sangrando un pie y sigue así porque está bailando. Todas esas cosas las aprende uno en esto."

Diego Rivera le pintó un retrato, Julio Prieto ganó su admiración por la forma tan profesional en que trabajaba y por el modo tan respetuoso y cordial en que se dirigía a sus colaboradores. Quiso ser actriz. Alguna vez se vistió de geisha para participar en una obra. Sostiene que el teatro es como una magia y precisa que "los trabajadores técnicos de este importante centro de trabajo contribuimos de una mane-

ra fundamental a crear el mundo mágico que hay en el arte".

Rosa Ortiz de Piñeiro tiene una serie de libretas en la que lleva anotados todos los detalles del vestuario ocupado en cada función o temporada de la Compañía. "Son más de 70 obras. Es un trabajo intenso, pero a mí me gusta."

Para mí, lo mejor de todo esto es salir a la sala y ver que lo que hay en el escenario se ve bonito y que todo corresponde a una determinada época, dice Rosa Ortiz, y agrega que alguien, en cierta ocasión, dijo que la compañía eran los artistas "entonces yo tuve que contestar y aclarar que de aquí se van muchos bailarines y que los directivos cambian, y que los que nos quedamos somos nosotros. Entonces, los de la compañía somos nosotros también."

## Eva María Ortiz Saldaña

Patricia Camacho



**B**endigo el tener alumnos y darles lo mejor de mí, expresa Eva María Ortiz Saldaña, quien desde muy temprana edad identificó su vocación y logró ser maestra de danza clásica, dedicándose con ello a la noble tarea de enseñar lo que ha sido desde siempre su más fuerte pasión.

Nacida el 3 de mayo de 1942 en la ciudad de México Eva María Ortiz Saldaña cuenta que desde pequeña, en los grandes patios de su casa paterna, danzaba sin tener conciencia de lo que era eso. Luego, como a los seis años de edad, asistió a una función de ballet clásico "y me enamoré de la bailarinas. Desde ese momento mi única ilusión era llegar a bailar de puntas."

También desde pequeña encontraba que su juego preferido era hacerla de maestra, con pizarrón, gises y listas de los demás niños a los que lograba tener quietos en su "clase", hasta por 20 minutos.

De tal suerte, Eva María Ortiz encontró eco en sus padres para dar cauce a sus intereses profesionales. La inscribieron en la Escuela Nacional de Danza, con las hermanas Campobello, en 1951. "Ahí había jardines triangulares, muchos rosales y árboles muy frondosos. Yo danzaba por donde quiera. Al fondo estaba la escuela, que según decían era el casco del club hípico alemán que les fue expropiado cuando la Segunda Guerra Mundial. Era una extensión enorme, por ese motivo creo que la señorita Nellie [Campobello] permitía que ahí se metieran los coches y que las alumnas fueran acompañadas de sus mamás. La escuela era como un castillo encantado."

El primer momento que ella se recuerda bailando ya dentro de la disciplina es en 1952, "entonces nos pusieron un vals que se llama *Vino, mujeres y canto*, de Johann Strauss, y con ése fuimos a Bellas Artes". De momento Eva María cierra los ojos y comienza a repasar visualmente lo que ocurrió en aquel entonces: "el vestido era un tallecito y una faldita de falla, llevábamos florecitas en la cabeza y las zapatillas eran plateadas, el corpiño debía llevar lentejuelas; en un momento que mi mamá dejó la costura, a mí se me ocurrió marcar con lápiz tinta dónde iba yo a poner las lentejuelas. Es que yo estaba ansiosa por salir en Bellas Artes y el día de la presentación, en lugar de llevar el vestido en un gancho, yo me lo quería llevar puesto para que toda la colonia se enterara, para



que todo el mundo me viera. A pesar de tanto que se ha hablado de todo lo que eran las Campobello, yo sí recuerdo a la Escuela Nacional de Danza con mucho cariño.”

En aquellos años no era tanto que estuviera mal visto dedicarse a bailar, “lo que pasa es que era difícil sostenerse sólo del baile, entonces mis padres y yo tuvimos un acuerdo de que debía de tener alguna profesión para que en la tarde siguiera yo en la escuela de danza... Ah, y que las calificaciones debían ser arriba de ocho. Acepté el reto y entonces tenía que estudiar con mayor placer.”

En 1957, Eva María Ortiz ingresa a la Escuela Nacional para Maestras de Jardín de Niños, “a mí la cuestión del magisterio, la cuestión de enseñar no me vino después de que terminé de bailar, y me pregunté: ¿ahora qué voy a hacer? No, soy maestra de carrera y soy maestra de nacimiento.”

Con esa claridad vocacional, en 1959 obtuvo el título de maestra en educación preescolar y el título de profesora de danza expedido por la Escuela Nacional de Danza. “Después pensé que era necesario seguir adelante y estudié la carrera de maestra en historia, en la Escuela Normal Superior”, de la cual se graduó en 1969.

Con el tiempo dejó de dar clases de historia, abandonó los jardines de niños “pero la danza nunca”. Entre 1963 y 1965 cursó el posgrado en la Escuela de Ballet de la Ciudad de México, A.C.; en 1965 viaja a París y ahí participa en la Reunión de los Teatros Líricos Nacionales y obtiene el certificado de escolaridad por el curso de perfeccionamiento en danza clásica, y en 1966 la Escuela Superior de Estudios Coreográficos de Francia le concede el diploma de *maître* de ballet clásico.

En 1972 viaja a Estados Unidos para tomar el curso intensivo de perfeccionamiento Ballet Master Classes. En 1973 vuelve a París como becaria en el grupo avanzado de ballet de la Reunión de los Teatros Líricos Nacionales. Ese mismo año se desplaza a Estados Unidos para tomar clases profesionales y avanzadas en el Ballet Art. En ese mismo país, en 1974, toma clases profesionales en la Escuela de Ballet Clásico y en la Escuela del American Ballet Theatre.

Paralelamente a su actividad docente en la Escuela Nacional de Danza, entre 1957 y 1977 realiza estudios metodológicos correspondientes a los niveles elemental y medio, según el método de enseñanza de la Escuela Cubana de Ballet.

De 1979 a 1980 lleva a cabo estudios de danzas nacionales correspondientes a los niveles elemental e intermedio de la Imperial Society of Teachers of Dancing; obtiene diplomas académicos de Elementary Examination of National Dance y Examination as a Student Teachers Intermediate Syllabus, y realiza el curso de perfeccionamiento del nivel medio en la Escuela Cubana de Ballet, en la ciudad de La Habana.

A dos años de graduarse, ella ya era ayudante de clase de Gloria Campobello. Ahí, en la escuela que la vio formarse, fue maestra de técnica de danza clásica de 1960 a 1977. De 1977 a 1991, año en que se jubila, se desempeña como profesora de técnica y metodología de la danza clásica en la Escuela Nacional de Danza Clásica, del Sistema Nacional para la Enseñanza Profesional de la Danza, de donde es subdirectora de 1979 a 1982 y de 1986 a 1991.

Eva María Ortiz baila profesionalmente entre 1956 y 1984.

—Maestra, ¿qué la llenó más, su actividad como bailarina o su desempeño como profesora?

—Mi carrera como intérprete me dio muchas satisfacciones, pude bailar los roles principales a que puede aspirar una persona, como son los *pas de deux* de *El cascanueces*, *El Quijote*, *Cisne negro*, *Cisne blanco*, *Esmeralda*. Sí me llenó mucho eso de sentirme en el escenario frente al público y recibir el aplauso. Pero me ha llenado enormemente dedicarme a la enseñanza, porque yo puedo ver un cuerpo y transformarlo de algo que no tiene la fuerza, la elasticidad suficiente, en algo que logra poseer esas cualidades, aunque yo esté arrastrada en el suelo trabajándole el pie a alguien para que logre tener las cualidades que se necesitan. Eso me produce una gran satisfacción. Es como si naciera algo. Yo bendigo tener alumnos porque esas personas confían en mí y yo les doy lo mejor que tengo, de todo lo que he estudiado, con lo que he logrado resultados muy buenos.

En la actualidad Eva María Ortiz Saldaña da clases particulares en el pequeño estudio que le construyó su padre, donde la misma Nelsy Dambré acudía a darle clases. Es invitada por la Escuela Nacional de Danza Clásica como sinodal de exámenes profesionales, dirige tesis e imparte cursos de metodología.

—¿Qué espera de la danza?

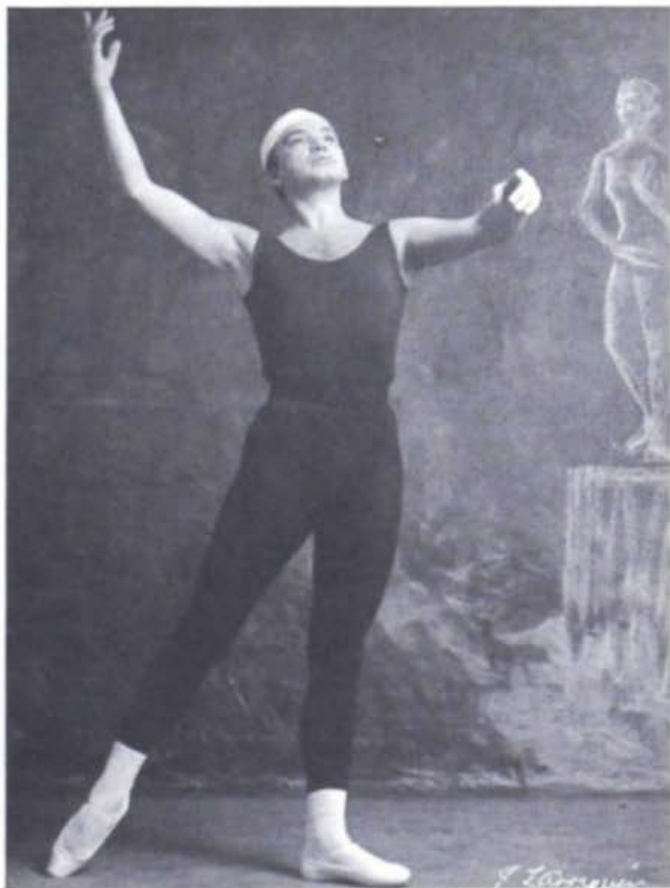


—Que se le reconozca en los niveles más altos, que haya una licenciatura, una maestría y un doctorado en danza. Como persona, espero que los años que vienen pueda yo seguir enseñando a todos aquellos que piensen que tengo algo que aportar. Espero que la danza no muera en mí, que en el futuro, como en el presente, siga sintiendo el gozo de moverme, de escuchar una música, sentirla como si fluyera, y poder transportarla y convertirla en un movimiento de danza. Yo espero morir con la danza. Claro, ya no uso zapatos de punta, pero eso no es todo; el sentido del movimiento que da la interpretación está en todas las demás partes del cuerpo, hasta sentada se puede hacer un brazo que va y que vuelve con cadencia. Y con ese placer que da el movimiento es con el que me quiero ir hasta el final.



## Óscar Puente

Josefina Lavalle



“Pertenezco a una época en que la danza no era bien vista...” son las primeras palabras de Óscar Puente en su entrevista *Charlas de Danza* de Felipe Segura. “En Saltillo no había escuelas ni talleres del ISSSTE ni del Seguro Social, y el ambiente no era propicio”, agrega.

Bailador apasionado en todos los géneros dancísticos, cobra popularidad en su medio bailando tangos y danzones.

Óscar Puente inicia su carrera artística con motivo de una convocatoria para participar como comparsa en la obra *Astucia*, que el maestro Salvador Novo lleva a su ciudad natal. Su facilidad para relacionarse y hacer amigos —cualidad característica de Óscar— le abre las puertas para viajar a la capital. Su dedicación y talento harían el resto. El propio maestro Novo fue quien, por medio del entonces gobernador del estado de Coahuila, en el año de 1949, hace realidad el sueño de Óscar Puente de ingresar al medio artístico, por aquellos años de mayor importancia, y estudiar en la capital de país.

Ya famoso en su tierra, Óscar saltaba de bailar con Carmela Weber el *Bolero de Ravel* en “blanco y negro”, a la escuela de ballet de la UNAM que por aquel entonces tenía su sede en el hermoso edificio de Mascarones, dirigido por Magda Montoya.

Por medio de Magda, Óscar toma contacto con Sergio Franco, quien había sido compañero de conciertos de aquella bailarina y maestra, ambos precursores de la danza moderna en nuestro país. Sergio preparaba una compañía para actuar en Nueva York e invita a Óscar a participar con él.

En los recuerdos de Óscar aparecen en primer lugar las dificultades que entonces se tenían para contar con espacios para los ensayos, a tal punto que se trabajaba en los lugares más insólitos, Viejos salones del PRI o de los sindicatos, con duelas rotas y múltiples goteras, o bien oscuros y malolientes cuartos que por las noches se convertían en tenebrosos cabarets, como aquel en el que preparaban su gira a Nueva York. Se trataba del Smyrna Club que estaba en lo que hoy es el Claustro de Sor Juana y que ocupaban de ocho a once de la mañana, con el ambiente aún cargado de emanaciones nocturnas. Nueva York era el primero de incontables viajes de trabajo que Óscar haría a lo largo de su vida artística. Con el grupo de Sergio Franco ya más consolidado, Óscar obtiene



uno de sus primeros éxitos en el papel masculino de la obra *Los tres galanes de Juana*, con coreografía de Sergio Franco, música del maestro Bernal Jiménez y escenografía y vestuario de Rangel Hidalgo. Esta obra, que obtuvo un gran éxito dentro del mundo artístico y cultural, habría de ser de las primeras que se gestaran fuera de la capital, lo que no era habitual en aquellos años. Respaldada por una gran producción y por el prestigio de los artistas que colaboraban en ella, apoyada también con los famosos coros de Morelia dirigidos por Romano Picutti y por un grupo de actores, *Los tres amores de Juana* se encuentra en nuestra memoria. Después de su estreno en el foro del Palacio de Bellas Artes continuaría su éxito en otras ciudades del país.

Poco tiempo después Óscar Puente se incorpora al Ballet Nacional. Tuvo que pasar duras pruebas para ser aceptado en las clases de Xavier Francis con quien en aquellos años se entrenaban los miembros de su compañía.

De naturaleza sumamente inquieta, Óscar se las arreglaba para de alguna manera saltar por encima de los reglamentos del Ballet Nacional y tomar clases ya fuera de danza mexicana con el maestro Marcelo Torreblanca, o de ballet clásico con Sergio Unger o bien, de baile español con el maestro Tarriba y además hasta participar en múltiples programas de televisión, todo ello sin dejar de cumplir con los ensayos y las funciones del Nacional.

Óscar obtuvo papeles principales en el repertorio del Nacional de aquellos años: *La nube estéril*, *Juan Calavera*, *La maestra rural*, *Concerto*, entre otras, uniendo su destino a aquel ballet que bailaba en pueblos, plazas y mercados de cualquier rincón del país. Pero Óscar no se quedaba en ninguna parte y sin embargo se encontraba en todos lugares. Viajó a Europa; en París tomó clases con Madame Preobajenska y con Serge Peretti. Asistió a un curso en Suiza, donde tuvo por maestros a Harald Kreutzberg, Mary Wigman —ya muy grandes— y Anna Sokolow, la más joven de los maestros de ese curso.

Incansable viajero, Óscar baila en las principales ciudades de Italia, en Milán bajo los auspicios de la Embaja de México, en París con la compañía de Ima Zumac. Invitado por la Embajada de México llega a la Unión Soviética, donde permanece más de seis meses en continuas giras por el norte y sur de aquel país, gira que se prolonga hasta China siempre

con bailes mexicanos y danza moderna, como se llamaba en esa época.

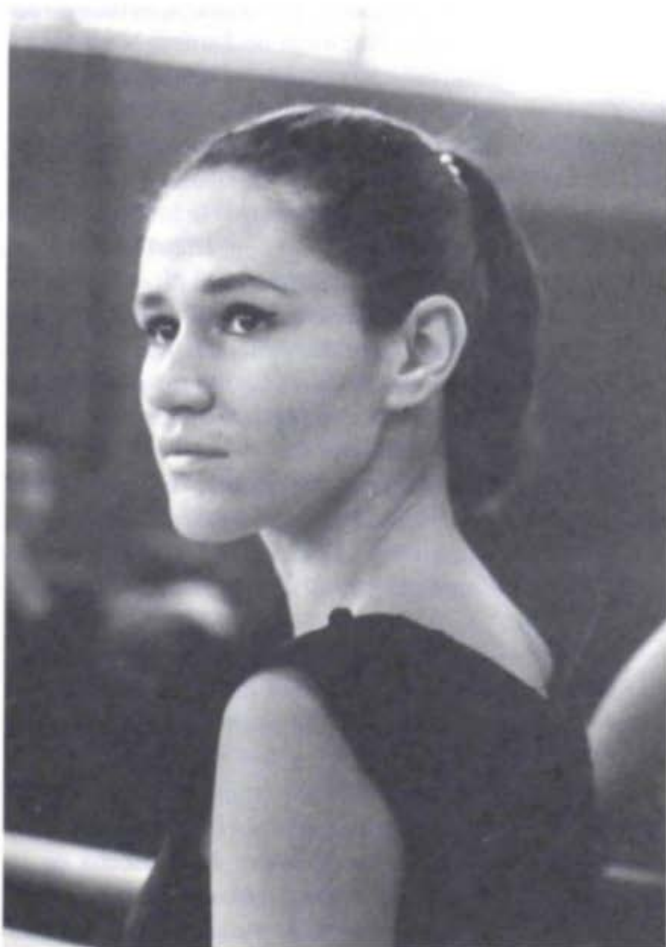
Con la compañía de Xavier de León actúa en España y en París en el Teatro de Champs Elysées. Todavía realizaría otra gira con el Ballet Popular de México a Yugoslavia, Hungría, Checoslovaquia y Polonia, países que todavía no estaban escindidos. ¿Serán acaso las últimas giras de nuestro inquieto compañero?

Finalmente, Óscar se detiene por algunos años y se dedica a la enseñanza: la Universidad de Monterrey, Ciudad Victoria y la fundación de una Escuela de Danza patrocinada por el gobierno del estado de Tabasco en la ciudad de Villahermosa.

Inquieto, siempre optimista, Óscar toma de la vida lo mejor y con ella danza y va por el mundo haciendo amigos sin parar... siempre sin parar...

## Maya Ramos

Patricia Cardona



**M**aya Ramos está en el inicio de mi vida en México. Cuando emigro en 1973, uno de los primeros rostros sonrientes y amables que se cruzan en el camino profesional como periodista es el de Maya Ramos. Sin resistencias, generosa y abierta a la comunicación de amiga, Maya se convirtió en una aliada incondicional.

Algo más me fascinaba de Maya Ramos: su manejo de la cultura internacional. Desde siempre supe que estaba frente a una verdadera estudiosa de las artes de México y del extranjero. Esto me inspiraba una gran seguridad. Yo sabía que cualquier duda sobre la trayectoria histórica de la danza mexicana y del mundo tendría una respuesta en la palabra amena y sólida de Maya Ramos. Porque sus afirmaciones son hechos. Jamás especula. Nunca la escuché improvisar sobre algún concepto.

Cuando la conocí era maestra de la Academia de la Danza Mexicana. La entrevisté varias veces y siempre me sorprendió comprobar que su información, obtenida por medio de lecturas e investigaciones en las hemerotecas de México y del extranjero, siempre culmina en un libro. Quiero decir que Maya no investiga por investigar. Su esfuerzo acaba sistematizado y finalmente publicado.

Y ésta es su faceta que mejor conozco: la de investigadora. Mi relación con Maya ha sido reforzada mediante el intercambio de libros, revistas, videos. Su lado de bailarina jamás lo llegué a conocer. Más tarde comprobé que también era actriz.

Y es precisamente aquí donde empieza su historia.

Maya Ramos, la niña, no pudo ser otra cosa que el resultado de un ambiente y una herencia familiar. Hoy me confiesa que ella no sabe qué es "quizás un proceso", siempre en transformación y en formación. Esto es cierto, sólo que ese proceso tiene un hilo conductor: la vena de la actriz dramática.

Sus padres hubieran preferido que fuera diplomática. No hubo forma. Nació actriz y su profeta y primer maestro fue su abuelo José Manuel Ramos, director pionero del cine nacional.

Escuchaba con envidia las conversaciones que su abuelo sostenía con Charles Rooner sobre una tal Maricruz, joven actriz a la que estaban lanzando con una obra de Shakespeare.



Más tarde supo de quién se trataba: Maricruz Olivier.

En sus manos de jovencita cayeron los ensayos de Stanislavsky. Para entonces, Maya Ramos era comprobadamente una “aspiradora” de libros. Succionaba textos completos. Ésa fue su mayor desgracia en la escuela primaria. Recién iniciado el año escolar, quizás a lo largo de la primera semana, ya había leído los libros de todas las materias, completitos. El resto del año tenía que entretenerse en lo que pudiera. Las salidas del salón de sus maestros eran la oportunidad para adueñarse de la atención de sus compañeros y divertirlos como toda una *performer* extrovertida. En esos salones sostuvo sus primeros ensayos teatrales.

¿Cómo escaparse de una vocación que fuera siempre reforzada por la gracia y picardía de un abuelo que la recibía en su casa, no sólo con besos y abrazos, sino con poemas completos de Racine, dichos en perfecto francés?

Era demasiada la seducción. Además la familia entera era asidua espectadora de la vida teatral, incluyendo a su tío abuelo, Samuel Ramos, el filósofo, el “rojillo de la familia”, ése que siempre despertó el desconcierto de las tías, de las primas. Para Maya Ramos, no había duda de que el “rojillo” era un ser diferente a todos los demás. Ella quería seguir su ejemplo.

En medio de dos pilares —Samuel y José Manuel— Maya Ramos escuchó una de las sentencias que mejor se le quedó grabada en mente y cuerpo: “¡todo actor que se respete a sí mismo, tiene que saber de danza!” El abuelo, sin advertirlo, haría de Maya una bailarina profesional en lo que terminaba de pronunciar esa frase. La nieta lo tomó al pie de la letra.

A los 12 años de edad ingresó al Instituto Regional del INBA en Acapulco, donde vivió un tiempo con su familia. Ahí tuvo un feliz encuentro con Tulio de la Rosa, el más ferviente y tenaz promotor que Maya jamás pueda encontrar en su vida. Fue Tulio quien más tarde la introdujo al mundo de la comedia musical cuando a su regreso de Acapulco, participó en *La pelirroja*. En ese encuentro todo estaba muy claro. El escenario sería en su casa, su “vientre materno”.

Y eso que en Acapulco ya había probado el sabor de la gloria cuando destacó como acróbata de esquís en un *show* acuático del glamoroso —entonces— puerto internacional.

En ese tiempo llegó a México Alexandro Jodorowsky.

Traía un concepto del teatro y del director escénico que trascendía el estereotipo del “director de tránsito”. Trabajar con él fue una experiencia importante, y una oportunidad para descubrir su propia rebeldía. Maya seguía devorando libros entre ensayo y ensayo. Racine era la lectura del momento. Jodorowsky no pudo ocultar su sorpresa al descubrirlo. ¿Cómo, ese mamotreto? Maya no se vio lenta ni corta: “Antes de destruir la cultura de los antepasados, primero hay que conocerlos.” Vaya respuesta de una adolescente.

Maya seguía, también, haciendo demipliés y arabesques entre ensayo y ensayo. Su cuerpo, dotado en todos los sentidos para la danza, era la respuesta más eficaz a la sentencia de su abuelo. Bailó muy pronto. Entró al Ballet de Cámara y luego al Ballet Clásico de México, que más tarde se convirtió en la Compañía Nacional de Danza. No puede olvidar la experiencia con Job Sanders. Tampoco olvida a Nelsy Dambré, Fedor Lensky y Sonia Castañeda. Mientras tanto, estudiaba la carrera de ejecutante y maestra de danza clásica en la Academia de la Danza Mexicana. Para concluir, obtuvo una beca del gobierno francés que le permitió asistir a la Escuela Superior de Estudios Coreográficos de París. Ahí estudió teatro y danza simultáneamente. El dinero de la beca sirvió para algo más que comprar zapatillas de punta: todo se gastó en libros de teatro y pintura. Amaba la danza, es cierto, pero el gusanito del teatro todavía no lograba acomodarse para seguir creciendo. Hasta que regresó a México en 1968 y vivió dos experiencias fulminantes.

La primera fue viajar a Atenas con la Compañía Nacional de Danza para participar en el Festival Internacional de Danza, donde comprobó que la coreografía moderna era reconocida mundialmente como la expresión más vital del momento.

¿Qué sentido tenía seguir bailando *La bayadera*?

Renunció a la compañía ante la imposibilidad de dinamizar el repertorio. Su cómplice en esta rebeldía era Tania Álvarez.

La segunda experiencia fue participar en la película *El hombre de los hongos*, dirigida por Roberto Gavaldón. En ese momento encontró a un segundo padre de la escena en José Antonio Alcaraz, quien colaboraba dentro del mismo proyecto.

Se acabó la maestría de la Academia de la Danza Mexicana, se dijo a sí misma. Ahora empieza la actriz en se-



rio. José Antonio le envió a dos de sus emisarios: Tito Vasconcelos y Fernando López Arriaga. Juntos conformarían el elenco del Laboratorio de Teatro Vocal, que dirigía Alcaraz. Marta Zavaleta y Rita Macedo se encargaron de pulir ese "talento en bruto" que transitaba de la danza al teatro.

Los estudios más sólidos los obtuvo entre 1981 y 1988 en el Conservatorio de Actuación de Stella Adler, en Nueva York. Aprovechó su tiempo a más no poder: ingresó también a la Universidad de la ciudad de Nueva York y a la Compañía Shakespeare del Riverside.

Por si fuera poco, su tiempo libre, en estos años de desarrollo transcurridos entre la Compañía Nacional de Danza, el Ballet Independiente, las obras de José Solé, las participaciones en la televisión y el cine, lo ha dedicado a la investigación. Entrenada a devorar letras desde niña, Maya Ramos ha visitado las principales hemerotecas de Europa y América desenterrando memorias, escritos y testimonios que le permitan reconstruir la memoria de la danza y del teatro en México, desde la época colonial. Aparte de todo, es arqueóloga de la vida escénica.

En este sentido, ningún investigador puede ganarle. El Premio Casa de las Américas/1979 es el primer gran reconocimiento a esta labor mezcla de hormiga con ratón de biblioteca. Los resultados son visibles: tres libros publicados y dos más por concluir. Vale la pena mencionarlos: *La danza en México durante la época colonial* (Casa de las Américas); *El actor en México* (Escenología, A. C.).

Como investigadora del Cenidi-Danza José Limón, está a cargo del proyecto *Fuentes y documentos para la historia de la danza teatral en México*.

Hasta aquí dejó el relato de este interminable proceso que se llama Maya Ramos, amiga entrañable, generosa a más no poder.

Maya está en el principio de mi vida en México. Sigue ocupando uno de los primeros lugares.

Acabará diciendo lo mismo dentro de 40 años. ¿O viviremos más, aún?



## Sylvie Reynaud

Alan Stark



Una despedida en el Palacio de Bellas Artes es de por sí un homenaje a una gran bailarina y el papel principal de *Giselle* implica un reto al arte, la técnica y la sensibilidad adquiridas con los años. Así fue que el 13 de junio de 1993, Sylvie Reynaud se despidió de su público entre aplausos y arreglos florales. Merecido apogeo de una carrera que inició con la inspiración de otra gran figura mexicana de la danza clásica: Laura Urdapilleta. Sylvie la vio bailar en unos programas de televisión *Noches de ballet* y la convirtió en su ídolo.

Durante una temporada, cuando la familia vivía en París, ella ya había recibido clases de danza en la Escuela de la Ópera. De regreso a México entró a la Academia de la Danza Mexicana donde logró cursar los nueve años en ocho. De esta época reconoce como influencias importantes en su preparación a Jorge Cano, Sonia Castañeda y Michael Lland, quien además de darle clases dirigía al Compañía de Ballet Clásico de México. También tomó un curso con Aurora Bosch, la bailarina cubana, y más tarde estudió durante un año en la escuela de Ballet del Siglo XX, dirigida por Maurice Béjart.

Su debut profesional fue en una obra de Shakespeare, *La tempestad*, dirigida por José Solé y con coreografía de Guillermina Peñaloza. Apenas tenía 12 años. A pesar del horario y de que trabajaba de martes a domingo, le fascinó. No obstante su trabajo de la escuela sufría y sus padres la sacaron después de cuatro meses y medio. Más adelante, en los últimos años de la carrera, estaba invitada a formar parte del cuerpo de ballet de la compañía oficial, Ballet Clásico, en obras como *Las sílfides*, *La bella durmiente* o *La Fille Mal Gardée*. En 1968, todavía estudiante, estaba incluida en la gira de la compañía a Grecia y el año siguiente, al terminar la carrera, le ofrecieron un contrato.

Al principio bailó bajo la dirección de su maestro en la Academia, Michael Lland, después con Job Sanders y finalmente con el maestro Felipe Segura. Muy pronto le asignaron papeles que le iban a servir como buena experiencia para el futuro pero no salía en todas las funciones de las temporadas, lo que le preocupaba mucho. Sin embargo, ya había bailado el Pájaro Azul y el Hada de Lilas en *La bella durmiente*, el gato en *Pedro y el lobo* y la Reina de los Wills en *Giselle*.

Cuando visitaba a un hermano que vivía en Londres,



se enteró de que iban a realizarse audiciones para el London Festival Ballet, hoy English National Ballet. Para su sorpresa fue aceptada en la compañía gracias a su talento y la preparación que había recibido en México. En seguida habló por teléfono con el maestro Segura para pedir su permiso, él lo dio de buena gana pensando que iba a ser una buena oportunidad para ella. Ingresó a la compañía y empezó una vida atareada. Funciones todos los días, excepto los domingos; giras por Inglaterra, Escocia, España, Francia e Italia. Pero ese tren de vida la hizo sentir que sus interpretaciones se volvían mecánicas y que se perdía el elemento creativo de la interpretación.

Su experiencia en México la ayudaba en los roles de *La bella durmiente* que ya sabía, pero en la temporada de tres meses le tocaron casi todos los papeles. A veces le pidieron que supliera un papel en el último momento cuando alguien se lastimaba o se enfermaba. Esta época ayudó a ampliar sus conocimientos pero deseaba llegar a ser primera bailarina, lo que veía difícil en esa compañía. No obstante, pudo trabajar en ballets de Anthony Tudor, Jack Carter y Ben Stevenson, además de *El sombrero de tres picos* y “Danzas Polotzianas” de *Prince Igor*, montados por Leonid Massine.

Un día se presentó en el teatro Woclow Orlikowski, coreógrafo y director de la Opera de Graz en Austria; le ofreció la oportunidad de bailar papeles principales para llegar a ser primera bailarina y le creó coreografías nuevas. Como Sylvie tenía conocimiento de su trabajo y le gustaban sus ideas, decidió incorporarse al ballet de la Opera de Graz, pensando que además le ofrecería nuevos aspectos de la danza.

Como primera figura de la compañía, interpretaba obras del repertorio clásico, tales como los *pas de deux* de *Don Quijote* y *El cascanueces*, *Sheherazade*, *Prince Igor*, *Gaieté parisienne*. En los programas también se bailaban coreografías modernas y para ella el maestro Orlikowski creó papeles en *Jeux de Cartes* y *Opernball*. La ciudad de Graz está cerca de la frontera de lo que era en aquel momento Yugoslavia, y había muchas coproducciones del ballet de la Opera de Graz con el Ballet de Zagreb, con las correspondientes giras a los países socialistas y otras partes de Europa. Fue una experiencia productiva, que le permitió pulir un estilo propio con una evolución sólida, no sólo técnica sino artística.

En 1977 la Compañía Nacional de Danza, que era la nueva denominación del Ballet Clásico de México, la invitó a participar en el primer festival de Música y Danza de Monterrey. En esta visita vio que la danza en México estaba evolucionando mucho y se preguntaba por qué tenía que vivir en un país que no era el suyo. Por lo tanto volvió a ingresar en la compañía y pronto fue ascendida a primera bailarina.

Hizo el Cisne Negro y después Odette en *El lago de las cisnes*. En el Teatro del Bosque (ahora Julio Castillo), hizo su debut en *La bella durmiente*. Le tocó el rol principal en *La fille mal gardée*. Otra vez, el Pájaro Azul, el Hada de Lilas, y la Reina de los Wills. También bailó en *Las silfides*, *Coppélia* y *Don Quijote*. En la coreografía de Alberto Alonso bailó *Carmen*. En 1978 y otra vez en 1980 bailó con el Ballet Nacional de Cuba, en La Habana, en el papel principal de *El lago de los cisnes*. En 1990 recibió el premio de la revista *Claridades* como mejor bailarina del año por su papel en *Coppélia*.

Pero su papel máximo es en *Giselle*. Su ilusión era que su madre la viera bailar ese rol, pero desgraciadamente murió dos meses antes del debut. Fue una función emocionante para Sylvie porque la dedicó a la memoria de su madre. Dice que conforme se va interpretando el papel se va encontrando y profundizando en el sentimiento que la bailarina quiere transmitir.

Una cosa es interpretar los papeles de primera bailarina y otra tener las cualidades para hacerlo siempre. Una primera bailarina tiene que serlo en todos los aspectos, dentro y fuera del escenario. Sylvie piensa que el bailarín jamás deja de aprender, de crecer y de tratar de bailar mejor. El trabajo debe ser cotidiano, incesante, con la adquisición de una mayor responsabilidad en la medida del progreso.

A algunas personas les parecía que Sylvie se retiraba muy pronto pero ella no quería equivocarse y prefería retirarse antes. Deseaba que la gente la recordara en plenas facultades, interpretando uno de los ballets que más amaba y respetaba: *Giselle*.

Después de calmarse los vítores del público en el Palacio de Bellas Artes, donde había interpretado por última vez el papel de *Giselle* —el lado de su marido Sygmunt Szostak en el rol de Albrecht—, recibió de las manos del director general del Instituto Nacional de Bellas Artes una me-

dalla de oro. Al entregársela, el doctor Estrada dijo que era un ejemplo del empeño que necesitaba el México actual.

Sus objetivos ahora son dedicar tiempo a sus hijas y a sus alumnos, así como brindar sus conocimientos a las jóvenes generaciones. Cree al final de cuentas que un bailarín no deja jamás de serlo porque su danza —aparte de su cuerpo— la puede continuar entrenando de mil maneras distintas.





## Rodolfo Reyes

Hilda Islas



**R**odolfo Reyes define su propia labor en la danza como la de una "ave de paso": llega, propone, organiza, deja el proceso iniciado y luego se va. Su gran mérito ha sido la energía para comenzar siempre con un nuevo grupo, vivir permanentemente el nacimiento de una propuesta dancística, ser el motor, poner en marcha y luego dejar que los continuadores configuren a su manera el proyecto.

"... estoy acostumbrado a comenzar siempre con los grupos. No sé cuanto tiempo voy a estar con ellos ... yo soy ave de paso. Estaré dos o tres años y ya estoy viendo quién va a ser el director, quién el monitor, quién la cabeza, para que en un momento determinado se quede con el grupo y a ver quién otro me da la mano por ahí."

Es por eso que a lo largo de toda su carrera con las innumerables compañías con las que ha trabajado y fundado, son más los momentos de arranque que los de permanencia. Ésta es su historia:

Reyes nació en San Cristóbal de las Casas, Chiapas, en 1936. Vino a la ciudad de México a estudiar escultura en La Esmeralda. A instancias de su maestro Santos Balmori, acudía a practicar dibujo observando las clases de la academia de la Danza Mexicana. Es ahí donde conoció a Xavier Francis y a Bodyl Genkel, que habrían de ser sus maestros formadores; ésa es su puerta a la danza. Posteriormente estudiaría con Sonia Castañeda, John Fealy y Miriam Port.

Sus inicios en la danza son en el año de 1956 en la Academia de la Danza Mexicana, recién concluida la Época de Oro de la danza moderna. Una vez disuelto el grupo de la Academia y de formarse diversas fracciones, Reyes opta por unirse a la de Xavier Francis, que fundó el Nuevo Teatro de Danza. Permanece en esta agrupación hasta 1960, año en el que se traslada a La Habana. A partir de entonces empieza un peculiar recorrido por el mundo que marca su vida y su trabajo:

**CUBA:** su estancia en este país inyecta en Rodolfo una nueva manera de ver la vida tanto en lo profesional como en lo ético. Funda el Conjunto Folklórico Nacional y el Nuevo Teatro de Danza de Cuba (danza contemporánea).

**CHILE:** descubre la grandeza de la danza académica como un sistema científico y coherente del desarrollo muscular, kinético y psicológico. Funda el Conjunto Folklórico

Nacional de Chile y baila en el Conjunto Nacional de Danza Contemporánea.

MÉXICO: estado de Veracruz: Funda en la Universidad Veracruzana la Compañía de Danza Contemporánea, que dirigirá Xavier Francis, y el Ballet Folklórico, que quedará en manos de Miguel Vélez. Finalmente funda la Facultad de Danza en esta misma universidad de la que después se hace cargo Alejandro Schwartz.

ECUADOR: apoya la creación de la Compañía de Danza del Ecuador. Por su afinidad con el régimen de Castro lo expulsan de este país. Junto con él salen algunos destacados bailarines, entre ellos Solange Lebourges, Laura Alvear y Arturo Garrido. Tiempo después regresa a Ecuador, donde lo exoneran públicamente de toda culpa.

MÉXICO: con los bailarines mencionados crea el Ballet Alternativa con sede en la Carpa Geodésica. El grupo realiza en ese lugar unas 200 funciones y se presenta en todas las delegaciones del Distrito Federal.

MÉXICO: estado de Guerrero: es invitado por la Universidad Autónoma de Guerrero como jefe de Difusión Cultural, en donde contribuye a la fundación de Barro Rojo, dirigido por Arturo Garrido.

NICARAGUA: funda la Escuela Nacional de Danza de Nicaragua y trabaja arduamente con la Compañía Nacional de Danza de Nicaragua.

MÉXICO: estados de Zacatecas y Puebla: contribuye a la fundación de diversas agrupaciones de danza contemporánea.

MÉXICO D. F.: crea, bajo los auspicios de la Universidad Autónoma Metropolitana, el grupo Metrópolis-Utopía, que quedará bajo la dirección de Marco Antonio Silva.

Es necesario decir que todo este recorrido itinerante ha estado permeado por un espíritu ético y político que ha matizado su trabajo por la danza. Rodolfo Reyes ha estado ligado profundamente a las luchas latinoamericanas de liberación. En efecto, de su estancia en Cuba y Chile aprendió una lección fundamental, “la enseñanza de fuego”:

“Cuba me dio la parte del amor. Chile me dio la fortaleza, el coraje y la disciplina militar... Y es ahí donde entendí que el arte es evidentemente político. Que no se puede ser apolítico, que uno tiene que pensar en tener una posición; que cualquiera que sea esta posición, uno evidente-

mente la manifiesta en la danza.”

Su cercanía con las luchas del pueblo hizo que Reyes considerara en sus ideas coreográficas tanto la danza contemporánea como la folklórica. Distingue en su numerosa producción coreográfica (aproximadamente 150 obras) dos tipos de creación:

Danza contemporánea de tipo “realista-socialista”. En estas obras Reyes emplea el panfleto por convicción, a fin de dar cabida a sus inquietudes políticas y a su afinidad con los procesos revolucionarios.

Danza étnica. En estas obras retoma las manifestaciones folklóricas de los pueblos latinoamericanos con un ánimo totalmente purista, tratando de no deformar ni cambiar las danzas. A este tipo pertenecen los 18 o 20 ballets folklóricos montados con el Conjunto Folklórico Nacional de Cuba. La producción coreográfica está sustentada en un trabajo de investigación intenso. Rodolfo Reyes estudió formas culturales de procedencia africana, las de los mapuches en Chile y las de los ayameras del altiplano chileno.

En México no fue visto con muy buenos ojos lo esencial de su producción coreográfica —su arraigo en la toma de posición política y en la vivencia en carne propia de las injusticias sociales—. Raquel Tibol lo califica de panfletario; Patricia Cardona afirma que sus convicciones políticas superan sus planteamientos estéticos.

Sin embargo, aunque es un prolífico coreógrafo, hay muchas otras acciones de Reyes que han repercutido en la danza: además de contribuir a la creación de tantas compañías, fue presidente de la Asociación Mexicana de la Danza y director artístico de Canal 11. Su labor como promotor artístico ha sido intensa: a finales de los ochenta fue asesor de la Dirección de Socicultur promocionando eventos culturales internacionales y realizando gestiones con diversas embajadas. A partir de 1991 se convierte en promotor artístico independiente encargándose de la difusión de espectáculos culturales de alto nivel; el arte de Cuba, por los fuertes lazos que Reyes sostiene con ese país, se ha beneficiado de sus esfuerzos. Pablo Milanés y Danza Nacional de Cuba con Alicia Alonso, han sido algunos de los artistas cubanos que Reyes ha promovido en la ciudad de México y en los diversos estados de la República Mexicana. Así, sus méritos exceden con mucho la elaboración de piezas coreográficas.



Quizá por el enorme impulso vital que suscita vivir en combate, esta “ave de paso” de espíritu nómada, aventurero y energético ha dejado la semilla de la danza en muchos lugares. Bajo su vuelo, la danza ha crecido con la forma de un inmenso jardín de vegetación diversa y múltiple.

**Nota:**

Rodolfo Reyes, entrevista con Felipe Segura, *Charlas de danza*, diciembre de 1985.





## Yolanda Rodríguez

Felipe Segura



A mediados de los años cincuenta, una vez que se establecieron las escuelas de Nelsy Dambré y Sergio Unger y que se inauguró el Estudio de Hidalgo 61, llegaron a la danza un grupo de niñas talentosas que habrían de hacer carrera. Tu vieron en común haber estudiado desde pequeñas y con buenos maestros que no les dañaron; también mamás que gustaban de la danza y buscaron para ellas buenos maestros.

Para que adquirieran profesión fueron factor muy importante en su desarrollo el Ballet de Nelsy Dambré y posteriormente el Ballet Concierto de México. En ambas compañías se reunió lo más prometedor y destacado de la danza clásica de esos tiempos: Lupe Serrano, César Bordes, Armida Herrera, Laura Urdapilleta, Guillermo Keys, Salvador Juárez, Carolina del Valle, Beatriz Carrillo, Mercedes Pascual, Tomás Seixas, Jorge Cano, Martín Lemus y Julio Martínez, que les sirvieron de ejemplo e inspiración.

La escuela adjunta a Ballet Concierto tuvo varios y muy destacados maestros extranjeros: Dimitri Romanoff, Anton Dolin, Víctor Álvarez, Adriano Vitale, Nina Popova y Michel Panaieff, que entusiasmaron al alumnado.

Entre las niñas había siete que ocuparían un destacado lugar: Ana Cardús, Cora Flores, Raymunda Arechavala, Sylvia Ramírez, Alicia Pineda y Yolanda Rodríguez. Además de su ambición por desarrollarse tenían otra característica, todas eran bonitas y con el tiempo desarrollaron muy buena figura.

Yolanda Rodríguez nació en la ciudad de Durango el 2 de enero de 1937; desde pequeña inició sus estudios de danza, pero fue cuando llegó a la escuela de Hidalgo 61 que comenzó a desarrollarse prometedoramente bajo la dirección de Nelsy Dambré y Sergio Unger.

Su debut profesional fue con la obra *El pájaro azul*, de Maurice Maeterlink, adaptada por Conchita Sada y dirigida por el maestro André Moreau; las coreografías fueron de Sergio Unger. Para todos los participantes, encabezados por Sonia Castañeda y Felipe Segura, fue magnífico tener esa oportunidad de entrenarse. Dentro de la obra había cuatro ballets y un final, las funciones se iniciaban a las nueve de la mañana, eran para niños y la puesta duró varios meses.

Ya como bailarina regular de Ballet Concierto participó en las temporadas anuales de la Ópera de Monterrey, donde la compañía tuvo sus primeros éxitos importantes. Des-

pués vinieron las temporadas en México, la primera en el Teatro Fábregas, las siguientes en el Teatro de Bellas Artes, con repertorio tradicional y muchas obras nuevas de coreógrafos mexicanos.

En el repertorio estaban los ballets *Coppélia*, *Giselle*, *Las sílfides* y *El lago de los cisnes*, donde Yolanda, junto con Ana Cardús, Alicia Pineda y Sylvia Ramírez, que levantaron al público de sus asientos y tuvieron la más grande ovación. Y no era para menos, pues lo practicaban diariamente con y sin música, por lo menos cincuenta veces.

Un cambio muy radical vino en su carrera cuando hice sociedad con Amalia Hernández para el Ballet Folklórico de México. Siendo un grupo pequeño, lo reforcé con elementos de Ballet Concierto, de los cuales prácticamente ninguno bailaba folklore mexicano. Fueron Cora Flores, Isabel Salcedo, Susana Benavides, Angélica López, Martha García, Tomás Seixas, Jorge Cano Lázaro Prince, Armando Medina y Yolanda. Lo difícil fue impedirles que zapatearan en primera posición —con los pies abiertos— pero les gustó y muchos se quedaron en esa compañía. A Amalia le fue útil la técnica clásica para sus difíciles y hermosas danzas de los *Sones antiguos de Michoacán*, a todos les dio la bienvenida.

El primer compromiso fue en el Nuevo Teatro Ideal con un espectáculo en tres partes; la primera, mexicana; otra cubana y la tercera con el Ballet de Roberto Iglesias, el gran bailarín mexicano; en su grupo estaba Guillermo Keys. Después vino la invitación del licenciado Miguel Álvarez Acosta para que la compañía representara a México en los Juegos Panamericanos de Chicago. Fue una especie de competencia, también entre los bailarines folklóricos de diversos países. En cada función se presentaban dos grupos y el que obtenía el mayor aplauso se llevaba la bandera del otro. Ganamos muchas banderas, la prensa se volcó en elogios, siempre reseñaban cuántos espectadores había, nosotros siempre logramos el mayor número. Entre todas las publicaciones la revista *Life* nos dedicó muchas páginas con fotos a color y también la portada; en la que apareció Yolanda, porque la consideraban la más bella.

Ella fue de las que se quedaron en el Ballet Folklórico. Tomó parte desde las primeras funciones en el Teatro de Bellas Artes, que en principio eran para acompañar la exhibición de la cortina de cristales de Tiffany, después la compa-

ña se volvió la estrella y la cortina pasó a segundo término.

Comenzaron las giras nacionales y extranjeras, en una de ellas fue cuando la compañía ganó el Premio de las Naciones en la ciudad de París. Se volvió internacionalmente conocida y aclamada, lo que significó giras por todo el mundo y tener como empresario al famoso Sol Hurok.

Con otra compañía del mismo género, el Ballet Folklórico del Seguro Social, volvió a recorrer Europa, Israel, Filipinas, Hong Kong y China.

Por toda la experiencia que había acumulado bailando en casi todos los escenarios importantes del mundo, fue contratada por la línea Princess Cruise para bailar en el barco Princess Italia. Durante tres años presentó sus danzas por los mares del mundo.

Como culminación de su carrera tomó los cursos de la Royal Academy de Londres hasta lograr su graduación. Comenzó a impartir clases de esta metodología en la ciudad de Xalapa, a donde llegó en 1989. Imparte clases en la Facultad de Danza de la Universidad de Veracruz. Además de la metodología, enseña a sus alumnos a bailar, les trasmite toda la gran experiencia que acumuló en su brillante carrera.



## Leticia Roo

Alan Stark



**D**e ojos claros, cara expresiva y alegre, Leticia Roo narra su vida en la danza y la importancia que ésta ha tenido para ella.

Entusiasta desde pequeña, en seguida respondió a su maestra de jardín de niños cuando preguntó quién quería bailar: ¡yo! No importaba que le dijeran que ni siquiera sabía bailar. A los tres años, con su vestido de gitana confeccionado por su abuela, bailó la jota *La madre del cordero*, en el Teatro Iris (ahora Teatro de la Ciudad) para la fiesta del Día de la Madre.

No hay antecedentes de danza en su familia, aunque su abuelo y su bisabuelo tenían una academia de música en Orizaba y ella misma ha estudiado piano desde niña hasta la fecha. Empezó a estudiar en la academia de Anita Toledo, y después con Gilberto Terrazas y Aurora Suárez en la Escuela Nacional de Danza. Su predilección fueron las clases de flamenco con Fernando de Córdoba. También tomaba clases con Sergio Unger en la escuela de Ballet ubicada en la calle de Hidalgo.

A los 8 años quisieron contratarla para el Ballet Infantil pero su padre, que era médico, no lo consideraba correcto para su hija y se lo prohibió, lo que la entristeció. Además, iba a ganar una fortuna: ¡40 pesos diarios!

Sin embargo, a los 14 años comenzó a bailar profesionalmente. Salió en un cuadro flamenco del programa que Xavier de León presentó en el Palacio de Bellas Artes. En el mismo cartel participaba el Ballet de Waldeen y Ana Mérida, quien recibió críticas muy elogiosas por sus tres danzas jaliscienses. En este mismo año Leticia sale en televisión, por lo tanto es pionera, presentándose al lado de la cantante española Estrellita Castro. La Asociación Musical Daniel, que había promovido el programa de Xavier de León, ofreció contratarla para que se presentara en la ciudad de Nueva York y en otros lugares de la Unión Americana como solista.

En 1954 dio su primer concierto en la Sala Chopin, acompañada por Fernando de Córdoba, con la participación del concertista José Cortés y la soprano Rosa Davil. Las fotos de esta época muestran la belleza y el porte de esta joven bailarina, y las críticas elogian su talento. Dentro de su repertorio incluye la escuela bolera, danza clásica española y flamenco. Empieza a bailar en el Teatro Margo (ahora Blanquita), así

como en importantes centros nocturnos, donde siempre aparece su nombre en un lugar prominente de las marquesinas. A veces le daba miedo seguir en el turno del programa a artistas tan famosos como María Victoria, pero al público le encantaban el arte y la frescura de Leticia.

Sigue el éxito en televisión, reemplaza a Begoña Palacios en una película y comienzan las giras al extranjero. Con el Ballet de Antonio de Córdoba viaja a España; en el grupo se encontraban Lucerito de Tena y Gisela Sotomayor. Al año siguiente es contratada como bailarina estrella de la revista *Romería* para el Teatro Argentino de Buenos Aires. Luego de seis meses de éxito recibe la noticia de la enfermedad de su abuela. Ella y su madre, que la acompañaba, emprendieron el regreso a México.

No obstante, en México le esperaban muchos triunfos de trabajo continuo. Más televisión y su participación en la ópera *La traviata* y una temporada en el centro nocturno Astoria y el Teatro Iris con Pedrito Rico. En Madrid había asistido a una función de Lola Flores, volviendo a encontrarse con Estrella Castro, quien se acompañaba por el cantante. Su belleza y talento cautivaron al público y en especial a un joven profesional quien ganó su corazón. José Luis y Leticia, a sus 23 años, se casaron. Ella dejó el baile para dedicarse a su hogar y a los cinco hijos que tuvo.

Al pasar de los años una amiga, Lupita Bravo, la persuadió para tomar clases en su academia. Después se enteraron que Manolo Vargas estaba de regreso en México. En seguida acudieron a su estudio —con la anuencia del marido de Leticia. En Madrid ella había hablado a Manolo con la idea de tomar clases pero en aquella ocasión no fue posible. Inició con sólo una hora que después fueron dos y pronto se convirtieron en cuatro. Empezaba a tomar clases con el maestro Tarriba. A los dos años su marido le preguntó por qué no daba un concierto, ya que mostraba tanto entusiasmo otra vez por su querido baile español. Así comenzó su segunda carrera en la danza.

Dedicaba cuatro horas diarias a su entrenamiento, asesorada por Manolo Vargas. Preparó un programa con números de sus distintos maestros: Fernando de Córdoba, Carmen Mora, Pilar Rioja y Manolo. José Antonio declamaba versos alusivos en los intermedios de cada danza mientras se cantaba. Para el ensayo general pidió el apoyo y ojo avizor de

Martha Forté a fin de que cada detalle estuviera correcto.

Un 19 de abril, en el Teatro de la Ciudad, donde había bailado de joven, vuelve a triunfar frente a 2 000 personas. Dice que fue como si nunca hubiera dejado de bailar. No obstante, su mayor satisfacción fue la reacción positiva de sus hijos.

Dio recitales benéficos y volvió a Bellas Artes para bailar en la ópera *Carmen*. Manolo Vargas montaba la coreografía pero a la vez daba a Leticia libertad de expresión. A la cantante estrella no le gustó la idea de que Leticia le hiciera sombra y quiso hacerle cambiar el vestuario, pero Leticia se salió con la suya entre los aplausos del público.

Desgraciadamente un problema en la columna vertebral la dejó ocho meses en cama y con amenaza de tener problemas si volvía a bailar.

La danza me ha dado mucho, dice. No sería sorprendente si un día se armara de valor para empezar a tomar clases de nuevo.

Como decía de ella Raúl Vargas:

“Sabe expresar un extraordinario temperamento, garbo, delicadeza y perfección de movimientos mostrando con esto una verdadera vocación de muchas horas de trabajo junto a dotes similares para la danza representativa de España”.



## Marko San Román

Margarita Tortajada Quiroz



Su verdadero nombre es Adolfo Treviño Rangel. Nació en San Luis Potosí y desde muy pequeño descubrió su vocación a través del cine. Disfrutaba enormemente las comedias musicales hollywoodenses e imitaba a los bailarines.

Su familia no podía comprender ese interés en la danza, y le exigió una vida normal, así que tuvo que estudiar las carreras de moda: contaduría y comercio, mientras esperaba para la realización de sus deseos. En su ciudad natal sólo existían algunas academias de ballet, pero esa actividad era considerada un tabú para los hombres.

Sucedió algo que lo acercaba a sus propósitos, su hermano se mudó a la ciudad de México y Marko se vino con él. Entró a trabajar en el aeropuerto e ingresó a la Escuela Superior de Música, donde estudiaba canto. Ahí una pianista le habló de Gloria Albet, a quien Marko se dirigió de inmediato para recibir sus primeras lecciones de tap.

Tenía enormes facultades, no empezaba de cero pues sus incursiones dancísticas imitando a sus ídolos de las películas le habían dado un entrenamiento y más que nada, contaba con una decisión férrea: él quería ser bailarín. "Yo sabía que tenía mucho que dar. Era como una religión para mí estar dentro de la danza, como un sacerdocio. Se puede oír ridículo pero lo sentía así. Yo sabía que estaba hecho para la danza, y no había otra cosa más que eso para mí." Nada le hizo perder su convicción, "el hecho de haber roto el vínculo familiar, que era lo más difícil en aquel tiempo, me dio seguridad y fuerza para seguir adelante, porque yo sabía a lo que iba. Tenía una meta que cumplir, fuera como fuera".

Se inició en el flamenco con su amigo José Luis Hurtado y después llegó al estudio del maestro Óscar Tarriba, de donde no salió en los siguientes 20 años. Después estudió danza clásica, que consideraba básica para su formación, con Felipe Segura y Nina Shestakova.

Paralelamente a sus primeros estudios empezó a participar en teatro, programas de televisión y en algunos cabarets. Trabajó con varios coreógrafos, como el cubano Catalino Pérez, quien montaba espectáculos "y salíamos a provincia, de esas giras de hambre que hacíamos en ese tiempo. Todo lo que fuera danza lo aprovechaba, entonces me iba a hacer las giras". Dentro del medio teatral le habían dicho que su nombre no funcionaba y por sugerencia de una compañera



lo cambió a Marko, con k, San Román.

Eran los primeros años de la década de los cincuenta; en el campo de la danza se vivía una efervescencia de la que por supuesto Marko formó parte. Su inquietud lo llevó a la Academia de la Danza Mexicana, donde conoció la danza moderna nacionalista. Tomó clases con maestros como Evelia Beristáin, Rosalío Ortega y ballet con Nellie Happee. Pero un día Ana Mérida y el cuerpo de maestros de la ADM le dijeron que “no era bien visto que una gente de la Academia se dedicara al *show* y tuvo que dejar la escuela, pues su meta era esa danza que los académicos consideraban frívola, pero que para él representaba su medio de expresión. Continuó sus estudios de danza moderna y jazz en el nuevo Teatro de Danza, con Jhon Fealy, Xavier Francis y Bodil Genkei.

En 1957 se sumó a las filas del Ballet Folklórico de Amalia Hernández. Participó en las funciones del Nuevo Teatro Ideal en la famosa revista *Fiesta musical*; después viajó con la compañía a Canadá y Estados Unidos y entró a las temporadas del Palacio de Bellas Artes. En un primer momento le causaron extrañeza las innovaciones que incorporaba la coreógrafa, pues sus contactos anteriores con la danza folklórica habían sido por medio de Luis Márquez y Marcelo Torreblanca, que hablaban de la “pureza” de la danza tradicional. Sin embargo aceptó la visión para espectáculo que tenía Amalia Hernández y aprendió de ella. Nuevamente le exigieron que dejara su danza y no aceptó, así que se separó de la compañía.

En 1962 bailó con Danzas de México dirigido por Silvia Lozano, cuando eran compañeros en el Ballet Folklórico, le había hablado de Constanza Hool, quien necesitaba un bailarín alto y fuerte. Audicionó y debutó ese mismo día, iniciándose propiamente en la revista musical. También trabajó con Gloria Mestre en centros nocturnos, aprendiendo otro aspecto más de la danza revisteril.

El trabajo con Constanza Hool se prolongó por casi 20 años, se integraron totalmente como pareja, incluso mereciendo premios. Hicieron televisión, teatro y cabaret, además de numerosas giras por todo el continente. La compañía era de doce miembros, entre los que se incluían Carola Montiel y Sara Bernarth, Marko era el primer bailarín. En 1964 participaron en el VI Festival Nacional de Jazz, con el espectáculo *Danza en jazz* con música en vivo de Tino Contreras, lo que

era una innovación en su momento.

En 1966 Marko cumplió otra de sus metas. Siempre había tenido interés en crear, mover cuerpos, crear volúmenes, movimientos, ritmos, manejar intenciones. Le parecía que el medio idóneo para expresarse era la coreografía y sabía que tenía la capacidad para hacerlo. “Quería aprender a manejar un grupo y gente, y les decía a los coreógrafos; Déjame trabajar aunque no me pagues, aunque me pongas atrás. Pero tú eres primer bailarín de Constanza, cómo te voy a poner hasta atrás. No me importa, déjame trabajar. A algunos los podía convencer, lo que quería era ver cómo dirigían. “Y desde atrás se aprende mucho, entonces así fui aprendiendo a manejar gente, a aprovechar los lugares clave del escenario, a aprender lo de las luces, en fin, todo eso.”

En mayo de 1966 debutó como coreógrafo de la comedia musical *Por eso estamos como estamos*, de Fay Cousins, dirigida por Fernando Luján en el Teatro Insurgentes.

Al igual que los bailarines y coreógrafos de su género, Marko se enfrentó en esa época al desprecio de los “académicos”. “Mis compañeros me fueron relegando porque yo me dedicaba al *show*.”

En aquella época los centros nocturnos eran Terraza Casino, La Fuente, Los Globos y cada uno tenía su especialidad. “En La Fuente dirigía José Silva; con él hacíamos algo musical pero ligero; en Los Globos hacíamos cosas de afro o de revista francesa, y en La Fuente cubanas, que era lo que se usaba en ese tiempo.”

Marko nunca se sintió exclusivo de un solo campo, “yo gozaba cada una de las manifestaciones de la danza, lo que quería eran conocimientos para poder manejarlos en forma para el espectáculo”. Por eso sus conocimientos en ballet, jazz, danza moderna, danza folklórica, charleston, foxtrot, tango, swing o boggie son tan amplios. Participó en numerosos espectáculos con la intervención de muchos artistas, pero tiene especial cariño al trabajo que hizo con María Conesa.

“Ella era un mito y para mí fue como un premio, no lo podía creer. Hacíamos una obra que se llama *Las bribonas* y yo hacía el protagonista, el negro Domingo, bailando tap. A la gente siempre le gusta el tap y aplaudían, entonces María Conesa le dijo a Enrique Alonso (el director): —A ese chico le aplauden mucho, hay que cortarle más el baile.”

La formación de Marko es muy amplia. Estudió la ca-



rera de filosofía, hizo estudios en antropología cultural de Mesoamérica, diseño de modas con Ramón Valdiosera y decoración. Obtuvo el certificado de promotor artístico de la SEP. Es miembro del Instituto de Investigación y Difusión de la Danza Mexicana, con el que participa en reuniones académicas. Es impresionante el número de cursos, seminarios y talleres de diversas instituciones oficiales y privadas en los que ha participado, manifestando un permanente interés por aprender, además de sus estudios de danza, teatro y canto.

En su trabajo se expresa todo ese cúmulo de conocimientos y experiencias. Hizo teatro, diseño vestuario, participó en grupos de ballet (como los de Beatriz Carrillo y Alexandra Dimina); de danza española (compañía de Miguel Herrero "Cabalgata"; de danza folklórica, incluso como director; en programas de televisión, y grabó tres discos, uno de ellos, *A dónde va mi cuerpo*, con canciones de protesta de la época (1970), le valió que lo calificaran como un cantante "diferente y avasallador". En sus actuaciones dentro de la comedia musical y cabarets, integraba danza, canto y actuación.

Marko San Román es un hombre muy alto y guapo que arrancaba suspiros de las damas; lleno de energía, con bella voz, gran talento y presencia escénica, cualidades que supo desarrollar durante su carrera. Además tiene una gran fortaleza, necesaria para mantenerse en el medio dancístico tan competitivo que eligió.

Se retiró como bailarín en 1979 por una lesión, y como coreógrafo ha realizado una vasta labor. Desde mediados de los sesenta inició un importante trabajo en obras infantiles, tanto para televisión dentro de la serie *Teatro fantástico*, como para el teatro, con *Alicia en el país de las maravillas* (1973 y 1989), *El soldado de chocolate*, *La bella durmiente del bosque* (1976) y *El fabricante de sueños* (1980), todas dirigidas por Enrique Alonso, y *Blanca mieles y el trébol mágico*, de Pedro Zavala, por citar sólo algunas. Con estas obras ha tenido largas temporadas y giras por todo el país.

La colaboración con Enrique Alonso también se extendió al ámbito del género chico español, la comedia y el teatro de revista. Además Marko ha trabajado en las compañías de Ernestina Garfias, Irán Eory, Salvador Quiroz y Angélica María, entre otros.

Ha hecho la coreografía de casi todo el repertorio conocido y de las nuevas obras de estos géneros presentadas en

nuestro país, como las zarzuelas *La rosa de azafrán* y *La marcha de Cádiz*, las operetas *La viuda alegre*, *Molinos de viento*, *La revoltosa*, *Marina*, *La duquesa de Bal-Taraín* y *El encanto de un vals*, los sainetes *Las fiestas de San Antón* y *La verbena de la paloma*, y las comedias *Internado para señoritas*, *Las leandras* y *Luisa Fernanda*.

Con la Compañía de Revistas Mexicanas de Enrique Alonso ha creado la coreografía de *Las tandas de Rosete Aranda*, *Rosete Aranda como en su tiempo*, *Dos tandas por un boleto*, *La alegría de las tandas*, *Tandas 90*, *El futuro está pelón*, *Los anillos de Saturno*, *Instantáneas nacionales*, *¡Del cielo al infierno!*, *La cosa está del cocol*, *Todas las tiples guapas*, *En tiempos de don Porfirio*, *Si te casas ya verás* y *Cómo se divertían nuestros abuelos* (que se presentó en el Festival Internacional Cervantino en 1984). Todas estas obras recogen una importante tradición del teatro y danza mexicanos que sólo ha sido recuperada y renovada por Enrique Alonso y Marko San Román.

En 1981 se presentó la teletrónica *Toda una vida*, estelarizada por Ofelia Medina y que tuvo un enorme éxito en México y España. Para esta serie se conjuntó un gran equipo: Luis Reyes de la Maza, libreto original; Héctor Mendoza, director de escena; Alex Phillips Jr., asesor de dirección de fotografía; Enrique Esteves, asesor de ambientación; Alejandro Luna, asesor de escenografía teatral; Enrique Alonso, asesor de musicalización y Fiona Alexander, diseñadora de vestuario. Se eligió como coreógrafo al experimentado Marko San Román, lo que muestra el reconocimiento que se hace de su importante trabajo en el campo dancístico de su especialidad.

La manera de trabajar de Marko en estos espectáculos es a partir del libreto, crea la danza utilizando los géneros adecuados e incorpora las innovaciones que considera necesarias, incluso para las obras del repertorio tradicional.

Más recientemente, en 1992, participó en *Chin-chunchán* y *Las musas del país*, dirigidas por Enrique Alonso, y *La viuda alegre* con Angélica María, las tres con coreografía de Marko, trabajos que nuevamente le valieron el reconocimiento del público y la crítica.

Marko San Román considera que la coreografía es la parte medular de la revista musical, sin embargo está sujeta a las posibilidades del productor. A pesar de eso, piensa que la

comedia musical y de revista se han desarrollado notablemente en nuestro país, hay mayores oportunidades para bailarines y coreógrafos, existen más y mejores escuelas de danza y las obras que se presentan son de mayor calidad.

Además de su trabajo como coreógrafo, Marko fue maestro durante muchos años. En la actualidad participa muy activamente dentro de la danza folklórica, como en 1992 cuando fue director escénico del I Encuentro Continental de la Pluralidad, majestuoso evento organizado por el Instituto Nacional Indigenista con la participación de numerosos contingentes dancísticos.

Después de más de 40 años en la danza, Marko San Román se siente satisfecho. Demostró a su familia que la danza sí tiene futuro, que es un medio donde se puede fundamentar una carrera y ahora ellos están orgullosos de su trabajo. Además Marko, quien eligió y construyó su vida siguiendo sus convicciones “no la cambiaría por nada del mundo. Me duele mucho no poder seguir tomando clase, pero estoy muy contento con todo lo que he hecho. Dentro de la vida de todos hay cosas buenas, regulares y malas, pero creo que he hecho una buena labor, y la he hecho con respeto y decoro”.

Marko ha logrado sus metas y tiene reconocimiento en su medio, pero no ha perdido el entusiasmo por aprender ni la modestia para permitir que los demás le enseñen. Está abierto a lo nuevo, a los cambios y al conocimiento que se transforma, como la danza misma, la danza que él crea.

**Notas:**

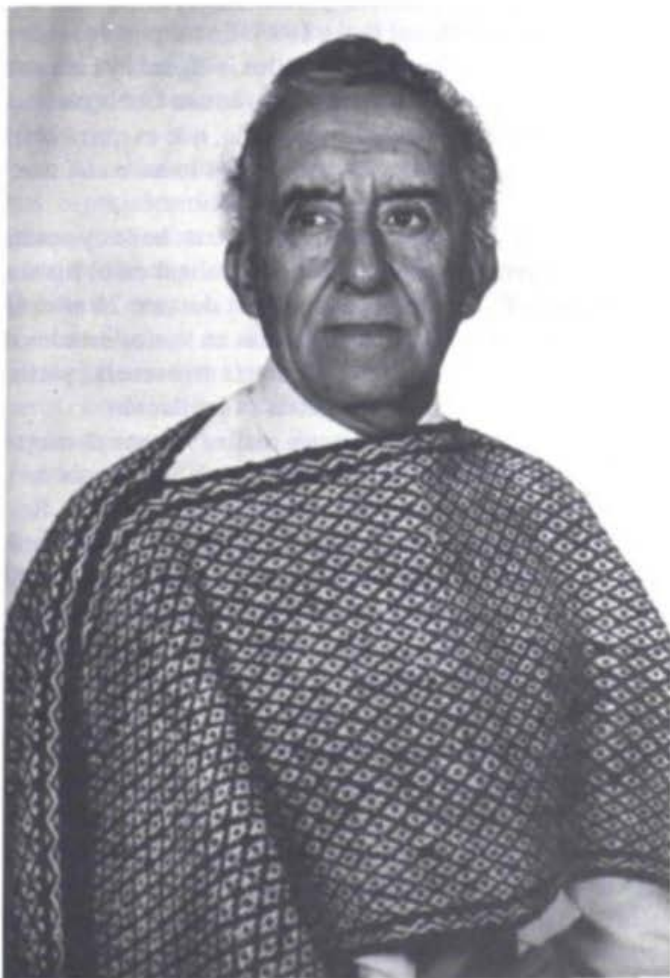
Expediente de Marko San Román, Cenidi-Danza José Limón, INBA.

Las citas corresponden a la entrevista a Marko San Román por Margarita Tortajada el 9 de mayo de 1994.



## Miguel Ángel Schultz Varela

Noemí Marín



**P**ara el maestro Miguel Ángel Schultz, la danza, la poesía, las tradiciones, en fin, todo lo que encierra la cultura del pueblo oaxaqueño representa la razón de su existencia. Es un defensor apasionado de la conversación de todas las manifestaciones populares de su terruño, tan rico en su acervo cultural, del cual se siente muy orgulloso.

Es de complexión delgada, baja estatura, demasiado inquieto, muy platicador, bailarín innato, maestro de danza e investigador. Este homenaje se le rinde por su labor como uno de los más fieles investigadores y difusores del folklor dancístico de Oaxaca.

Conocí a Miguel Ángel en la ciudad de Oaxaca en 1970, cuando el Departamento del INBA organizaba los concursos Regionales y Nacional de Danza. Fui enviada como miembro del jurado calificador del concurso de la zona sur, que comprendía Oaxaca y Chiapas. El concurso se realizó en la Plaza de la Danza y fue inaugurado por el gobernador de Oaxaca, el ingeniero Víctor Bravo Ahuja. En este evento el público tuvo la oportunidad de apreciar la tradición que conservan en los valles centrales, al actuar el grupo del Instituto de Investigación Folklórica que tuvo la colaboración del ayuntamiento de Tlacolula. Presentaron *La calenda* y *Guelaguetza*, bajo la dirección del maestro Schultz. Un detalle bonito fue que una de las bailadoras tlacolulenses invitó a bailar al gobernador Bravo Ahuja, quien aceptó con gusto contagiado por la sencillez y el entusiasmo del público.

El profesor Schultz nació en Oaxaca, en el barrio de los Príncipes, el 17 de agosto de 1924. Sus padres fueron Miguel E. Schultz, revolucionario originario del D.F. y Rufina Varela de Hernández, oaxaqueña. Es descendiente de una familia de investigadores dedicados a la educación, su abuelo fue Miguel E. Schultz.

Su educación se inicia en el D.F., pero por motivos de trabajo en diciembre de 1940 regresa a la ciudad de Oaxaca, donde continuó sus estudios, inició el contacto con la riqueza tradicional de esta ciudad y se involucró en ellas participando, desde pequeño, en las calendas, las fiestas del rábano y toda fiesta tradicional a la que podía asistir. De joven continuó haciéndolo por gusto y porque de la escuela los enviaban a participar cantando o bailando, por ejemplo en los inicios de las fiestas del Fortín, el Lunes del Cerro. Después,

por su cuenta, comienza sus estudios más formales de danza en 1948, que es cuando se funda la escuela de Bellas Artes y el grupo de danza Ballet y Danza Folklórica, cuya directora y maestra es Socorro Rangel Morelón.

A raíz de este acontecimiento se formó en ese mismo año el primer grupo de danza que estaba constituido por grupos de la región del valle, de la costa, de la sierra, del istmo, de la mixteca y de los "cuatranes" que era estudiantes o personas que radicaban en la capital del estado. Se reunían a bailar, dirigidos por un mayordomo o encargado del grupo como doña Casilda, quien era responsable de las chinas oaxaqueñas, del grupo del mercado; o don Ceferino González Diego, encargado de los de la región de la sierra, y otros más. Pero la maestra Rangel era la encargada de coordinarlos a todos. Para la formación del Grupo Folklórico de Oaxaca, representativo del estado, que bailarían en todos los eventos sin renumeración, sólo por el gusto de bailar es donde se inicia el maestro Schultz como bailarín.

En 1956, por razones de salud, la maestra Rangel deja en manos del maestro Schultz la dirección del Grupo Folklórico de Oaxaca; desde esa fecha ha realizado muchas presentaciones regionales, estatales y en el extranjero. Hasta la fecha es director del grupo.

Estudió en Oaxaca en la Academia Oaxaqueña (secundarios y técnicos, 1944-1947) terminando como contador privado. En la Universidad Benito Juárez realizó estudios de contador público (1958-1959), y en 1967, un curso de invierno de historia, en la Escuela Normal Superior Licenciado Benito Juárez, para la especialidad de maestro de historia (1970-1973); también realizó dos cursos en la Dirección General de Educación Física de la SEP.

En el Instituto de Investigación para la Integración Social del Estado de Oaxaca hizo estudios de licenciatura en la integración social, de 1979 a 1979, en ese mismo año realizó cursos de marginación y en 1981 un curso de actualización en restauración de monumentos históricos.

En una ocasión Filadelfo Figueroa, al hacerle una entrevista para un artículo, le preguntó por qué había estudiado tantas carreras, él contestó: "creo que Dios nos ha dado una vida para perfeccionarnos, nos dio un cerebro hermosísimo de una gran capacidad para aprender lo que queramos, que lamentablemente el hombre no aprovecha y vive nada más

una cuarta parte, el resto se la pasa descansando y durmiendo, por eso es cierto que debemos vivir tres cuartas partes y el resto dedicarlo al descanso; yo he buscado vivir y utilizar mi tiempo".

En cuanto a su preparación dancística, diría que ha sido muy versátil porque ha tomado clases de danza regional mexicana; en la Escuela de Bellas Artes en la Universidad Nacional Autónoma Benito Juárez de Oaxaca donde tomó tres años de Danza Internacional; en el Instituto del Seguro Social, muchos y muy variados cursos de mejoramiento profesional, intercambiando repertorio de otros estados, En el Instituto de Investigación y Difusión de la Danza Mexicana, en la Universidad de Houston y otras más, realiza cursos de mejoramiento profesional hasta 1993. En los pueblos más recónditos de su estado ha bailado con los indígenas ya sea sobre tierra, en canchas, en el cerro del Fortín, en una Guelaguetza, en una mayordomía (es decir, con su pueblo, que es quizá lo más valiosos de él); al transmitir sus enseñanzas lo hace con mucha emotividad, cariño y respeto por sus tradiciones.

Como maestro y difusor de las danzas, bailes y costumbres de su terruño, el maestro Schultz trabajó en el Instituto Oaxaqueño de Bellas Artes; con el IMSS durante 25 años impartió cursos, seminarios, conferencias en varios estados del país, además de impartir clases de danza en escuelas particulares en el D.F. y en su estado, hasta su jubilación.

Otras de las presentaciones realizadas por el maestro Schultz han sido realizadas desde 1941 en las fiestas de los Lunes del Cerro. En ese mismo años, siendo niño, los llevaban de la escuela a las mañanitas y comparsas, que eran los festejos con los que se iniciaba la tradición. De 1942 a 1993, como bailarín, coordinador de las festividades y actualmente como miembro del Comité de Autenticidad, y organizador en 1992, cuando el gobierno del estado le otorgó un reconocimiento por su entusiasta participación durante 50 años en la difusión de las manifestaciones culturales de Oaxaca.

"20 años trabajé en la Dirección de Comunicaciones y Obras Públicas como topógrafo trazando algunas carreteras de Oaxaca", cuenta el maestro Schultz, y agrega que esto también le dio la oportunidad de acercarse a los pueblos para conocer su folklore y sus bailes. En 1948 tuvo la oportunidad de conocer al licenciado Eduardo Vasconcelos, gobernador del estado en ese momento, gran impulsor de las actividades



artísticas y culturales, en una gira de trabajo, en la que acompañó a su padre, el ingeniero Miguel E. Schultz Álvarez, que en ese entonces era agente general de Agricultura y Ganadería en el estado, por la costa (Pochutla, etc.); ahí nació su interés por conocer las raíces de su pueblo, sus bailes, sus danzas, en un palabra, su historia. También participó activa y entusiastamente en las Misiones Culturales organizadas por el gobierno del estado.

El maestro Miguel Ángel es fundador de la Asociación Folklórica de Oaxaca, del Instituto Cultural Folklórico de Oaxaca, fundador y director del programa cultural *Oaxaca, su historia, su música*, transmitido y presentado en Radio Universidad UABJO. En la plaza cívica del municipio de San Felipe del Agua y plaza del atrio de Santo Domingo de Guzmán, Oax., de 1982 a 1994, todos los miércoles del año. Se presentan danzas, bailes, música, artistas oaxaqueños, cuentos y leyendas.

Actualmente labora en la sección de eventos folklóricos especiales del Consejo Estatal para la Cultura y las Artes, que consiste en la difusión de celebraciones especiales de las tradiciones de los diferentes barrios de la ciudad de Oaxaca, de enero a diciembre, por ejemplo en marzo la cuaresma de Oaxaca; en abril la Semana Santa; en julio las fiestas en el barrio del Carmen Alto y las fiestas del Lunes del Cerro; en noviembre las fiestas de los muertos; en diciembre las posadas en los barrios, las noches de rábanos, de calendas y Navidad. Todo esto lo realiza de 1983 a la fecha.

Para terminar, Filadelfo Figueroa nos dice: "Miguel Ángel Schultz, como un caballero águila, es como un Quijote, sigue construyendo su propio destino y va dejando huellas de su existencia en el mundo."

Para los que lo conocemos, lo entendemos y lo queremos es un ejemplo de todo un amor y entrega, de una vida para la danza.

Y termino mi relato con un pensamiento del maestro Schultz, porque también sabe hacer versos:

Conocer al pueblo es comprenderlo,  
conocerlo por medio de su folklor,  
es amarlo... y quien ama a su pueblo  
ama a México.

#### **Fuentes:**

Entrevistas hechas al profesor Miguel Ángel Schultz en Oaxaca y el D.F., 1993.

Material documental proporcionado por el maestro Schultz, 96 fojas.

#### **Notas hemerográficas:**

*Oaxaca Gráfico, El Diario de la Provincia*, Oaxaca de Juárez, 2 de mayo de 1970.

"Gente de Oaxaca" Enciclopedia encuadernable de *El Imparcial*.

Artículo "Miguel Ángel Schultz Varela", por Filadelfo Figueroa.





## Gloria Suárez Muñoz Ledo

Isaura Corlay Pérez



Un ser humano, para vivir plenamente, tiene que darse algo, entregarse sin reservas; Gloria lo hizo a la danza.

Un retrato fechado hace 57 años muestra los ojos grandes y la sonrisa amplia de una joven al recibir de manos de Celestino Gorostiza, entonces director del INBA, el que sería el primer título de maestra de danza expedido en México.

Es Gloria Suárez, "La Rorra", quien me enseña esta imagen, sacada del álbum disperso de sus recuerdos; notas de su madre sobre la historia de la danza en México, programas de mano de las obras en que participó, copia de los planes de estudio que ayudó a elaborar, las tesis que asesoró, recortes e impresos de periódico donde aparece junto a Waldeen en *La coronela*, artículos sobre sus presentaciones en Bellas Artes, la reducción enmicada de la cédula profesional 28466, la primera registrada en la SEP dentro de la actividad de enseñanza de la danza, y la mencionada fotografía hecha en 1937.

"Ese año terminé mi carrera, que había iniciado en el 32 en la recién fundada escuela de danza en el Conservatorio Nacional de Música. Junto conmigo se graduaron Tahoser Lara, Emma Ruiz, Guadalupe Robles, Eulalio Arroy, Martha Bracho, Concepción Pichardo, Raquel Gutiérrez, en total ocho mujeres y un hombre, quienes formaríamos a los bailarines y maestros de las generaciones venideras. Nos tocó a nosotros pues fuimos los primeros."

Nellie Happee, Gloria Mestre, Guadalupe Serrano y Eva María Ortiz se cuentan entre las alumnas de La Rorra que durante sus 37 años como maestra (se retiró en 1974) enseñó ballet clásico, danza regional, ritmo indígena, francés aplicado a la danza y danza moderna.

"Fui maestra 33 años de la Escuela Nacional de Danza Nellie Campobello y 25 en la Universidad Nacional Autónoma de México, además de dar clases en el Colegio Hebreo Sefaradí, el Tarbut, el Franco Inglés, Francés del Pedregal, Francés de Mayorazgo y la Universidad Motolinía, así como en la academia Tepsícore, que fundé a mi egreso de la carrera.

Con alumnas de su academia, Gloria participó en varias temporadas anuales en el Palacio de Bellas Artes y en los festivales de la celebración del día de las madres "cabecitas blancas" organizados por *Excelsior*. No obstante, sus recuerdos de funciones de ese recinto se remontan a la inauguración

del mismo, en 1934, cuando junto con Ana Mérida y otras bailó con el ballet ruso y a la inolvidable *La coronela* en la que se presentó con Waldeen.

“Siempre me gustó la danza y desde chica tuve la suerte de que mi mamá me metiera a cuanta clase de arte existía: ballet, danza regional, tap, piano, etc. Junto con mi hermana Aurora íbamos con maestros que venían de otros países. Recuerdo que en casa de Amalia Hernández tomamos clase con profesores rusos. Nunca dejé de prepararme, aun cuando era maestra tomaba muchas clases.”

En la Escuela Nacional de danza, Gloria tuvo como maestros a Hipólito Zybin, Estrella Morales, Tessy Marcué, Xenia Zarina, Gloria y Nellie Campobello, E. Agüero, Carlos Mérida, Carlos Orozco, Chávez Morado, Dora Duby.

“Con Dora Duby, me interesé por la danza moderna que después estudié con Waldeen y Ana Sokolow; con esta última participé en el grupo La Paloma Azul y posteriormente hice *La coronela* con Waldeen.”

Con la obra *Xochipitzahua*, Gloria incursionó de manera importante en la coreografía. La música fue escrita por Francisco Domínguez, conocido por la realización de la película *Janitzio*; las danzas estuvieron a cargo de los grupos de la academia Tepsícore.

Gloria también tuvo interés en la investigación de danzas mexicanas. En 1938 había viajado a Cuba como embajadora del arte, nombrada por el entonces presidente del país, Lázaro Cárdenas. En este cargo, fue importante su difusión de los bailes regionales, labor que continuó en los años siguientes dando conferencias en el Instituto Mexicano del Seguro Social en colaboración con Esperanza Pomar, coordinadora de danza de ese organismo. “La investigación motivó mucho mi actividad dancística, en mis viajes por África (Ghana, Senegal y Guinea), así como en Bolivia, Honduras, Guatemala y Costa Rica, países donde mi esposo fungió como embajador, me dediqué al estudio de las danzas de esos lugares y a dar conferencias y clases en las universidades acerca de los bailes de México.”

En 1974, Gloria Suárez, La Rorra, se retiró de la docencia, pero nunca dejó el movimiento; años más tarde siguió participando en el desarrollo psicomotriz de epilépticos y hoy se dedica a la musicoterapia y a dar clases de ejercicio para la tercera edad. 62 años después de iniciar su carrera

como maestra, ella sigue enseñando.

Para finalizar, maestra, tengo una pregunta ¿por qué la danza?

—La danza estuvo siempre en mí



## Antonia Quiroz

César Delgado Martínez



La primera vez que la vi bailar *Leona-cazador*, por poco se me escapa la respiración. el cuerpo se me puso tenso, y luego, al paso de los segundos, se me comenzó a relajar.

¿Quién es esa leona de la danza contemporánea mexicana?, me pregunté intrigado. Antonia Quiroz (Antonia González Quiroz), nació en Tlapacoyan, Veracruz, el 28 de enero de 1945. Cuando era niña le encantaba bailar. Participaba en los festivales de la escuela primaria. Si no hubiera sido bailarina seguramente sería cirquera. Ella enloquecía de alegría cuando a su pueblo llegaban algunos circos. Para que no anduviera imitando lo que hacían los cirqueros, su mamá la castigaban. Le decía: ¡Quítate los zapatos —cuando tenía— y súbete a la cama! ¡De ahí no te muevas! La pequeña Toña, al menor descuido de su progenitora, la desobedecía, como tenía que ser.

A los 13 años de edad, Toña llegó a la ciudad de México. Buscó dónde tomar clases de danza, sin saber exactamente lo que quería. No conocía el ballet clásico, mucho menos la danza contemporánea. Fue al Instituto Mexicano del Seguro Social, pero ahí sólo aceptaban afiliados, también se dio una vuelta por varias academias, pero eran demasiado caras y no tenía dinero para pagar lo que cobraban.

Cuando Antonia tenía tres años de vivir en México, su hermana Bety conoció a Fredy Romero, bailarín del Ballet Nacional de México, y se hicieron novios. Él la invitó a ver una clase al estudio de la calle del 57. Toña fue, y al ver lo que hacían los bailarines, pensó: ¡Esto es lo que yo quiero hacer!

Era el mes de marzo de 1962. Antonia Quiroz entró al Ballet Nacional. Desde entonces jamás ha salido de él. A los seis meses debutó con la compañía en una función en el Auditorio Nacional, en la coreografía *La iniciada*, de David Wood. Después participó en *Pastorela y Buen partido*, de Raúl Flores Canelo (1929-1992), y en *La boda* de Waldeen (1913-1993). Posteriormente bailó obras de Guillermina Bravo, como *El Paraíso de los ahogados* y *Danzas de hechicería*.

Los maestros de Antonia Quiroz fueron Federico Castro, Carlos Gaona, y desde luego Guillermina Bravo. Después estudió en Nueva York, en la escuela de Martha Graham, con Merce Cunningham y Louis Falco, en México ha tomado cursos impartidos por Kazuko Hirabayashi, Yuriko Kikushi, David Wood, Tim Wengerd, Gene Mc Donald, Takato Asakawa, David Hatch-Walker, Ranko Yokomaya, Judith Hagan, Juan

Antonio Rodea, Daine Gray y Donlin Foreman.

Antonia Quiroz ha participado en 78 coreografías de artistas como Guillermina Bravo, Carlos Gaona, Federico Castro, Raúl Flores Canelo, Ana Mérida, Gloria Contreras, Luis Fandiño, Gene Mc Donald, Jaime Blanc, Luis Arreguín y Jesús Romero.

Desde 1967 la destacada bailarina es solista del Ballet Nacional de México. Su participación en obras coreográficas de Guillermina Bravo es sobresaliente en *Estudio número 4*, *Lamento por un suceso trágico* (1975); *Estudio número 8*; *Leona cazador* (1979) y *Sobre la violencia* (1989).

*Lamento por un suceso trágico*, dice Guillermina Bravo, "está inspirada en la guerra civil española. Es una obra para dos solistas y un coro, Es una mujer que va presa entre soldados, como se usa en España en Semana Santa y como está escrito en la música, en las saetas. El otro solista, es un Cristo, para hacer la imagen de la mujer con el hijo muerto."

Antonia Quiroz en el papel protagónico de la mujer presa, con su dramatismo, su fuerza y brillante interpretación, golpeaba al espectador, sacudiéndolo de una manera pocas veces vista en la danza contemporánea.

La artista confiesa; "El hecho de que Guillermina Bravo haya creado danzas para mí es una responsabilidad muy grande. Esto me a pesado mucho, pues no me siento importante. Esto me obliga a ser una bailarina comprometida. Pero hay algo importante: antes que el compromiso está el placer que siento al bailar."

*Leona cazador* significa la consagración definitiva de esa luminosa bailarina que es Antonia. En esta pieza coreográfica la Quiroz lucía espléndida. Con la experiencia de todos estos años jugaba con su doble personaje de una manera magistral, logrando dejar al público sin habla.

Acercas de *Sobre la violencia*, Antonia Quiroz manifiesta: "Es la danza más difícil y más pesada que he bailado. Emocionalmente son muchos cambios. La música comienza arriba y sigue subiendo cada vez más y más."

En esta obra el espectador puede apreciar a una bailarina en la cúspide de la madurez: Antonia Quiroz en el papel de la mujer, a Jaime Blanc quien sabe interpretar a un padre engendrador de violencia, a Víctor López el hermano que sufre también las consecuencias de esto y a su grupo de bailarines gue-

rreros que salen al escenario a jugarse el todo por el todo. Y, por supuesto, terminan airosos.

Antonia Quiroz, al igual que su compañero Miguel Ángel Añorve, ha participado en muchísimas presentaciones de Ballet Nacional en los teatros más importantes del Distrito Federal y en otras ciudades, así como en giras internacionales por Estados Unidos, Europa (Inglaterra, España, Polonia, Checoslovaquia, Rumania, Yugoslavia, Italia, Francia, Holanda, Luxemburgo y Suiza), Cuba, Puerto Rico. En 1989 recibió la beca de intérprete que le fue otorgada por el Fondo para la Cultura y la Artes.

La bailarina también se ha dedicado a la docencia desde 1967. Ha impartido clases en la Casa del Lago de la UNAM, el Ballet Independiente y el Colegio de Ballet Nacional, el cual ha dirigido en varias ocasiones. En 1992 fue nombrada coordinadora de maestros de técnica del Colegio Nacional de Danza Contemporánea, la escuela fundada hace cuatro años en Querétaro. A partir de 1969 es miembro de la dirección artística del Ballet Nacional de México.

En sus 32 años de vida profesional dancística, Antonia Quiroz nunca ha fallado a una clase. La leona de la danza contemporánea considera que esta manifestación artística es un aprendizaje diario. Es una bailarina afortunada. Jamás ha tenido dudas sobre su carrera. Nació para la danza y ahí está en el sitio que se ha ganado a pulso



## Rafael Zamarripa Castañeda

Patricia Salas Chavira



**R**afael Zamarripa Castañeda nació en Guadalajara, Jalisco, el 8 de febrero de 1942. Realizó estudios en la Normal para Maestros y cursó la carrera de escultura en la Universidad de Guadalajara. También permaneció breves temporadas en el Politechnical School, de Nueva Zelanda en Melbourne, Australia. Estudió dibujo anatómico en la Universidad de Los Ángeles, California y permaneció durante un año en Roma, Italia.

Sus estudios de danza los realizó en Guadalajara, con los maestros Mario Pizano y miss Cuca, hacia el año de 1956. En 1962 debutó profesionalmente en el Ballet Folklórico de México, con el que realizó diversas giras por Canadá, Estados Unidos, Centro y Sudamérica, Europa, la URSS, países escandinavos, Australia y Nueva Zelanda.

Fue cofundador, con Emilio Pulido, del grupo Folklórico de la Escuela de Artes Plásticas de la Universidad de Guadalajara (1964-1980), desempeñándose como director general, coreógrafo, luminotécnico, escenógrafo y diseñador de vestuario. Viajó por varias partes del mundo. También con este grupo representó a México en la XV Olimpiada de Munich en 1972.

En 1966 fundó la Escuela de Danza, el segundo grupo folklórico (1972) y el Grupo Infantil de Danza (1972), todos pertenecientes a la Universidad de Guadalajara. En la misma Universidad se desempeñó como profesor de danza, modelado, cerámica y dibujo (1966-1979). Fungió también como jefe del Departamento de Danza (1972) y en 1974 es nombrado director de la Escuela de Artes Plásticas.

También impartió cursos de verano en Los Ángeles, California (1978), y en la Escuela de Verano del Ballet Folklórico de México (1979). En 1981 asumió el cargo de director del Grupo Folklórico de la Universidad de Colima y en 1985 fue nombrado director del Instituto Universitario de Bellas Artes de la Universidad de Colima.

Como director del grupo folklórico de la Universidad de Colima, ha participado en diversos eventos y festivales internacionales de gran importancia, entre los que destacan: Festival Internacional Cervantino; Festival Internacional de Portugalete, España; Festival Mundial de Folklore en Schoten, Bélgica; Festival Mundial del Folclore en Martigny, Suiza; Festival Mundial del Folklore en Engers, Francia y repre-



sentante oficial de México en la Expo-Sevilla 92.

Su labor como coreógrafo ha sido muy amplia; entre sus trabajos más importantes sobresalen las coreografías: *Mural*, donde además de elaborar el guión se encargó de la dirección general, se inspiró en la obra de Diego Rivera denominada *Sueño de una tarde dominical en la Alameda central*, con motivo del homenaje a dicho muralista, en el centenario de su nacimiento; *Guerreros del sol*, obra que narra las vicisitudes de cuatro nobles señores que con sus guerreros salen a luchar, respondiendo al reto de sus enemigos; *Fiesta de Acabo*; coreografía donde se da una combinación de los elementos de la danza y de la música, junto con los de la lírica popular a través de versos picarescos, y *Bonampak*, obra basada en los murales de la ciudad ceremonial prehispánica del mismo nombre.

En el área de las artes plásticas su carrera no ha sido menos fructífera; aquí sobresalen las esculturas en bronce *Morelos, Hidalgo, Allende, Monumento al peregrino, Monumento a Orozco, Mariano Otero*; en piedra *Niños jugando* y en piedra artificial *Monumento al obrero y Prisciliano Sánchez*. Todas ellas han sido publicadas. Es importante mencionar su participación en 37 exposiciones colectivas y 18 individuales.

A lo largo de su sólida trayectoria dentro de la danza y las artes plásticas, se ha hecho acreedor a múltiples reconocimientos, entre los que se encuentran el Premio Nacional de Escultura (1960), el Premio Jalisco (1962); medalla y diploma por su colaboración como director y coreógrafo en los XIV Juegos Olímpicos y dos medallas por conferencias dictadas durante la Olimpiada Cultural (1968); en 1970 recibió presea y mención honorífica en el Festival de Viña del Mar y fue nombrado Hombre del Año en 1974.

En 1972 el presidente Luis Echeverría Álvarez le entrega la medalla de oro y el diploma Ciudad de México, como reconocimiento al trabajo del Grupo Folklórico de la Universidad de Guadalajara. Obtuvo la medalla de oro en el Festival Mundial del Folklore (1975), medalla de oro del Ballet Folklórico de México (1979); en 1983 se le reconoce con la presea José Clemente Orozco. Recibió "La Minerva", que es el máximo reconocimiento que otorga la iniciativa privada en Jalisco (1988).

En 1992 la Universidad de Colima le entregó la meda-

lla Lázaro Cárdenas, que es la más alta distinción que otorga esta casa de estudios. También fue homenajeado por el H. Ayuntamiento de la ciudad de Guadalajara, con una magna exposición en la Galería de Arte Moderno, en octubre de 1993.

## Miguel Álvarez Acosta

Rosa Reyna

*"Descansar es empezar a morir,  
por eso yo nunca descanso"*

Principio rector en la vida del licenciado M. A. Acosta  
Pensamiento de Gregorio Marañón



**R**ealizar la semblanza de una persona tan excepcional me parece casi imposible, tanto por la versatilidad de sus actividades, como por su gran producción como creador y promotor de arte.

Cuenta con más de 600 obras pictóricas, múltiples grabados, dibujos y litografías, más de una veintena de esculturas, gran número de poesías, obras teatrales, argumentos para cine y novelas. Habla náhuatl, ha tocado piano y violín. En el campo dancístico dominaba los bailes de salón, valeses, danzón, fox trox, fue y sigue siendo un buen bailarador de huapangos.

Nació en San Luis Potosí el 29 de septiembre de 1907. Desde pequeño incursionó en una gran variedad de actividades: dibujaba planos, barnizaba muebles, copiaba música, cantaba en el coro de la iglesia y quién sabe cuántas cosas más.

En 1925 se recibió como maestro normalista, y le ofrecieron la dirección de la Escuela Superior de Xilitla; aunque sólo ejerció dos años, la vida, las costumbres, la gente, el ambiente, todo en esta población influyó decisivamente en su vida como ser humano y como creador.

Nuevamente en San Luis Potosí estudia y se recibe como abogado en 1931. Imparte diversas cátedras en la Escuela Normal, dirige una Agencia del Ministerio Público durante el régimen cedillista y viaja en la comitiva del candidato presidencial Lázaro Cárdenas. Es nombrado juez de primera instancia en Matehuala y posteriormente magistrado del Supremo Tribunal de Justicia del Estado. Siendo presidente de esta institución tuvo que hacerse cargo del Ejecutivo, al ausentarse el gobernador Hernández Nero y mientras se nombraba al general Rivas Guillén gobernador sustituto.

Terminó la carrera para funcionario diplomático, fue Cónsul en San Antonio Texas. En ese periodo fundó varias Asociaciones del Servicio Exterior, para algunas jurisdicciones del sur de Estados Unidos. Fue cónsul en El Salvador y en Oklahoma, EUA. Continúo su lucha por la difusión de nuestra cultura, fundando centros culturales al sur de Estados Unidos.

Fue designado magistrado del Tribunal Fiscal de la Federación por el presidente Manuel Ávila Camacho. La Secretaría de Relaciones Exteriores lo nombró sinodal permanente en derecho internacional público, privado, tratados y convenciones.



El Premio Ciudad de México se le otorgó por su novela *Xilitla*. Fue vicepresidente de la Academia Potosina de Artes y Ciencias, donde organizó los primeros cursos de verano que se impartieron en varias ciudades del estado. Recibió otro Premio Nacional de Novela en 1951.

En 1954 el presidente Adolfo Ruiz Cortines lo designó director del Instituto Nacional de Bellas Artes. Don Andrés Iduarte acababa de ser destituido por razones políticas; después de un corto periodo como director. Miguel Álvarez Acosta conservó el mismo equipo del funcionario anterior, de esa manera quiso probarse como dirigente y promotor de las artes. En esta etapa propiamente interrumpió su creación personal, para poder propiciar la obra de nuestros artistas. Fundó nuevas galerías de arte, llevó una magna exposición de arte mexicano a Japón y a algunos países. La Orquesta Sinfónica Nacional viajó a París, Bruselas, Londres y 40 ciudades de Estados Unidos y Canadá. Asimismo, trajo a México conjuntos y artistas de varios países. Organizó cursos de muy alto nivel impartidos por artistas de prestigio internacional, de dirección de orquesta, de violín, de piano. Fundó la Orquesta de la Ópera, la Escuela de Laudería, la primera Bienal Interamericana de Pintura y Grabado.

Creó 22 IRBA (Instituto Regional de Bellas Artes), con fines educativos y de promoción artística. Se crearon los teatros de la Unidad Artística y Cultural del Bosque; El Granero, el del Bosque (hoy Julio Castillo), el Orientación, el Villaurrutia y los edificios para las escuelas de Danza y Teatro, así como los espacios para la Compañía Oficial de Danza Contemporánea.

Reorganizó la Academia de la Danza Mexicana, ADM, que hasta el momento había funcionado sólo como el ballet oficial y las clases que se impartían tenían como único objetivo preparar a los futuros bailarines de dicha compañía, con una serie de clases sin planes ni programas definidos. Se independizaron escuela y compañía, tanto en los programas de funcionamiento como en las áreas dentro del nuevo edificio construido para el caso. Se creó por vez primera el Consejo Técnico Pedagógico que normaría la actividad dancística de nuestro país, formularía los planes de estudio de la ADM y la reestructuración de la compañía oficial, que tomó el nombre de Ballet de Bellas Artes, cuya obra creativa debería ser un claro reflejo de nuestra cultura y sus más hondas raíces.

La organización de la compañía debería contemplar tres aspectos básicos: a) El técnico-artístico, b) la producción y presentación, y c) un taller de coreografía. Para la capacitación técnica fueron contratados los maestros norteamericanos Merce Cunningham, David Campbell y Anna Sokolow.

El fuerte apoyo que Miguel Álvarez Acosta le dio a la nueva compañía, trajo como resultado 11 estrenos que unidos a 11 éxitos coreográficos anteriores conformaron el repertorio de la temporada de 1956, en Bellas Artes. Se dieron funciones populares en el Teatro del Bosque, que fue construido en aquel entonces para la danza. El éxito logrado condujo a que éstas se establecieran después de la temporada formal en Bellas Artes.

Propició de muchas maneras la difusión de la danza contemporánea, aparte de las temporadas oficiales, en varios estados de la República, en el D.F. y en el extranjero. En ocasiones solamente pudo dar su apoyo personal y moral pero no económico. La danza contemporánea fue a Rumania, Guatemala, Venezuela, Estados Unidos y Bruselas. Para la gira extraoficial al IV Festival de las Juventudes del Mundo realizado en Moscú, y posteriormente a Europa y Asia, de los grupos Contemporáneo de México y Nacional; su apoyo inicial tuvo que quedar detrás de la puerta por órdenes superiores, hasta que nuestro gobierno reconoció el éxito extraordinario del Ballet Nacional Contemporáneo de México, nombre que adoptaron ambos grupos al unirse en Moscú, para continuar la gira por Asia y de regreso a Europa en 1957.

Creó el Grupo Oficial de Danza Folklórica con alumnos y maestros de la Academia de la Danza Mexicana, con fines de investigar y difundir a un alto nivel esta manifestación dancística. Este grupo igualmente fue presentado en muy distintos escenarios, desde el Teatro de Bellas Artes hasta algunos espacios abiertos.

Brindó su apoyo a otros grupos de danza para que se presentaran en Bellas Artes: al Ballet de la Universidad, dirigido por M. Montoya, al grupo Quinteto integrado y dirigido por Ana Mérida, Magda Montoya, los hermanos Silva y Rosa Reyna; a este último le organizó una gira de poco más de un mes por el centro y norte de la República Mexicana. Presentó el Ballet Concierto dirigido por Felipe Segura y al Nuevo Teatro de Danza, de Xavier Francis y Bodil Genkel.



Fueron presentadas varias compañías de danza del extranjero: Ballet Español de Antonio Triana, Ballet Hindú, las Danzas Indonesias, la pareja de Lupe Serrano y Michael Land, la Suite Española de Roberto Iglesias, el Ballet de Jeannine Charrat, Pilar Gómez, Tamara Toumanova y Vladimir Dukhtomsky, el Ballet Nacional del Canadá, el Ballet de San Francisco, al Sadler's Vellas, Xenia Zarina, el Ballet Theatre, las Danzas Japonesas de Hidemi Hanayagi y algunos otros.

El Ballet de Bellas Artes se vio comprometido a montar un programa de danza tradicional mexicana en el Teatro de Bellas Artes, en el Auditorio Nacional y en una plataforma construida especialmente en Los Pinos, para ofrecer una muestra de nuestra cultura a los importantes dignatarios que en la época del presidente Adolfo López Mateos nos visitaron con frecuencia.

El presidente López Mateos nombró al licenciado Álvarez Acosta embajador de Intercambio Cultural con el Extranjero, al término de su cargo en el INBA. Con tal propósito se fundó el OPIC, Organismo de Promoción e Intercambio Cultural dependiente de la Secretaría de Relaciones Exteriores. Surge de inmediato una etapa floreciente de intercambio cultural de las manifestaciones del arte.

El embajador Miguel Álvarez Acosta recibió la invitación de parte del mayor Albert Dean, presidente municipal de Chicago, para enviar una embajada cultural a los II Juegos Deportivos Interamericanos celebrados en esa ciudad y a cuyo frente organizativo se encontraba. El presidente López Mateos quiso aprovechar esa tribuna y aconsejó enviar representaciones de música y danza.

El embajador Álvarez Acosta tuvo que librar una lucha feroz con el mayor Dean, pues este señor deseaba una compañía de danza folklórica, mientras el licenciado se empeñaba en enviar al Ballet de Bellas Artes, BBA, con danza contemporánea, que tan positivamente valoraba.

En vista de la negativa de los organizadores de esos juegos deportivos, le propuso al Ballet de Bellas Artes que llevaran el programa de folklore que habían bailado, condición que los integrantes de la BBA rechazaron. Rápidamente el licenciado Álvarez Acosta, el maestro Celestino Gorostiza, en aquel entonces director del INBA, el maestro Felipe Segura, director de Ballet Concierto y Amalia Hernández, organiza-

ron un grupo de folklore con bailarines del Ballet Concierto y de Amalia Hernández. Este grupo fue premiado como el mejor de ese encuentro. Desde entonces quedó integrado el Ballet Folklórico de México A.C., dirigido por Amalia Hernández, que ha recibido innumerales premios y distinciones de muchos países de los cinco continentes en sus 34 años de existencia (1960-1994).

Durante su gestión el licenciado Álvarez Acosta promovió el teatro de masas bajo la dirección de los maestros Efrén Orozco y Ángel Salas, que dio lugar a que participaran cientos de intérpretes, actores y bailarines; entre las obras recordamos *El mensajero del sol*.

En 1960-1961, después de una de las más exitosas temporadas de la compañía oficial tanto por las obras presentadas —entre ellas *Misa brevis* de José Limón, *Opus 60* y *Ofrenda Musical* de Anna Sokolow— como por el mejor nivel técnico de los bailarines, repentinamente fue disuelto por voluntad de las más altas autoridades del país, instaurando en su lugar una compañía de ballet clásico. Los bailarines quedaron desolados, pues hasta se les prohibió utilizar las instalaciones de la ADM.

Poco después recibieron la mano que les extendió Miguel Álvarez Acosta con entusiasmo, cariño y el apoyo que podía ofrecer; retomaron el nombre de Ballet Contemporáneo de México. Entre otras cosas construyó el teatro de La Casa de la Paz, que les ofreció como su propia casa. La danza en sus tres ramas: contemporánea, clásica y folklórica, fue alojada ahí. Para sus representaciones tomó tres días a la semana, el resto de los días le ocuparon el teatro, el cine, la música, el espectáculo infantil y el jazz; en el lobby se expuso obra de las artes plásticas.

El Ballet Concierto de México a través de OPIC realizó una gira amplia por las ciudades del sureste de Estados Unidos, en ese año el grupo casi triplicó el número de funciones que hacía una compañía oficial.

Como embajador continuó ampliando la difusión de la cultura mexicana al sur de EUA, reorganizó y creó más institutos de intercambio. Algunos de los integrantes de la compañía oficial aún se encuentran colaborando en esos institutos.

El presidente Luis Echeverría lo designó en 1971 subsecretario de Radio y Difusión; es entonces cuando crea la Televisión Cultural de México (TCM). Con la estación de Oa-

xaca se inicia la Televisión Rural de México, con predominio en la programación cultural. Resolvió el problema de nuestras cordilleras con el sistemas de videocassettes. Durante su cargo se instalaron más de 100 estaciones, se iniciaron los programas colectivos con las seis repúblicas centroamericanas y se construyeron los estudios de radio y tv de Churubusco.

Ha recibido 52 premios nacionales en certámenes de poesía, novela y cuento; en Buenos Aires recibió el primer premio en poesía en el Certamen Continental.

En la carrera diplomática se le han otorgado las condecoraciones de más alto rango en Ecuador, Chile, Guatemala y El Salvador. Ha recibido otros premios, entre los que destaca el de grado de comendador otorgado por el gobierno de Austria.

Actualmente, haciendo honor al principio que ha regido su vida, está entusiasmado trabajando en su nuevo taller de litografía y grabado.

No deseo terminar esta semblanza sin dejar de expresar el sentimiento que perdura entre nosotros hacia Miguel Álvarez Acosta, no sólo de agradecimiento por el apoyo que le dio en general a la danza contemporánea y la mano fuerte que le tendió en momentos difíciles, sino también por el interés que demostró hacia ella durante su gestión, por ejemplo al presentarse en algunas ocasiones sin previo aviso a la función de la compañía encontrándose ésta de gira, situación nada frecuente en un director de INBA. Vaya pues nuestra admiración y respeto a un extraordinario ser humano y gran amigo.

#### **Notas:**

- Entrevista personal
- Semblanza biográfica de Jesús Silva Herzog
- Presentación de Blanca Garduño
- Semblanza de Rafael Tovar
- Semblanza de Gerardo Estrada
- Informe sexenal del INBA. 1952-1968.



## Dasha

Anastacio Ángeles Hernández



**I**ndependencia, rara creatividad y desafío a la adversidad son la espina dorsal de la línea familiar de Dasha. Nace en Nueva York, EUA, el 20 de abril de 1919. Sus padres, de origen ruso, emigran a Estados Unidos provenientes de Ucrania. es ahí donde descubre su vocación por la danza “La verdad es que mi primer amor, desde los tres años, es la danza”. Sin embargo, el destino no le permite acercarse a ese primer amor. “Yo nunca pude tomar clases de baile, éramos demasiado pobres para eso, durante muchos años, no perdí la esperanza de poder ser bailarina y nunca se me hizo.”

Su único contacto con las artes se da a través de sus padres, quienes se dedican a la pintura, talento que heredó su hermano. Ella, durante su época de estudiante, aprendió los rudimientos del diseño.

“El extranjero es una vieja figura de la civilización. En sus momentos más luminosos es el símbolo del reconocimiento entre hombres y representa así el tránsito de universo cerrado al abierto, para aquellos que sin más presiones que la adivinación de un destino, eligieron a México como el ámbito donde apostar la propia vida.” Tal es el caso de Dasha, quien no regresó a Estados Unidos. Corría en año de 1939, tenía 20 años, se había graduado en *high school* y había un mundo lleno de oportunidades por delante, de salir de donde estaba y conocer algo nuevo; vislumbró el país que quedaba allá, hacia el sur, con una cultura que entró a su vida como si nunca hubiera estado alejada de ella. “Cuando cruzamos la frontera y se volvió a descomponer el coche, sentí algo muy raro, me sentí en mi casa, no hablaba nada español, menos sabía de la historia de México, pero me sentía más en mi casa que cuando me había sentido como hija de inmigrantes en Nueva York.”

Aunque sólo había planeado estar en territorio mexicano por tres meses, me quedé presa en México, y me hice ciudadana mexicana... vivía mis propios sueños y llegué al país de los sueños, pues cómo no me iba a sentir en casa.

Fue durante la segunda guerra mundial que Dasha empieza a ver sus sueños convertidos en realidad al formar parte del elenco de la función de recaudación de fondos en ayuda a las víctimas de la guerra en que participaban Waldeen (1913-1993) y Seki Sano (1905-1966) realizada en Cuernavaca, Morelos, bailando en el número de cancan montado por



Tamara Garina (1901-1979) para este programa. En esta ocasión se lleva a cabo su primer encuentro con Waldeen durante la invitación hecha por la Secretaría de Educación Pública para volver a nuestro país, como consecuencia del éxito alcanzado durante sus presentaciones en 1934.

De regreso a la ciudad de México Dasha comparte el departamento ocupado por Waldeen y es mediante esta relación que inicia su trayectoria como diseñadora teatral, al colaborar con el Ballet Waldeen, realizando los diseños de vestuario de las siguientes obras: *Suite de danzas*; "Allegreto" de la *Quinta sinfonía*; *Valses*; *Sinfonía concertantes para violín y viola*; *Preludio y fuga*; *Coro de primavera*; *Horas de junio*; *la Rama Dorada* y *Concierto de Brandenburgo número 2*. De su trabajo ella nos comenta: "Siempre he sido una diseñadora que ha estado desde el principio de la idea del director o de la coreógrafa, desde que se va formando la idea, desde que van cambiando, modificado y profundizando, haciéndose los bosquejos, casi siempre me han dado mucha libertad; eso sí, he tenido mucha suerte. Hacer los dibujos, buscar la gente que los va a realizar, supervisar la realización hasta el último detalle o sea, he tenido suerte de ver la vida de mis diseños de principio a fin, cosa que muy pocos diseñadores tienen."

Para el Ballet Moderno de México dirigido por Amalia Hernández crea el vestuario de las siguientes obras: *Divertimiento*; *Contra la muerte*; *Tiempo entre dos tiempos*; *Por la libertad*, coreografías de Waldeen, además de la obra *Domingos en provincia* de Evelia Beristáin, repertorio del programa para las funciones en la Sala Chopin creando Amalia Hernández la suite *Sones antiguos de Michoacán*. Al respecto Dasha nos comenta que "para la danza el traje tiene que aumentar el lenguaje del movimiento, tiene que añadir matices de movimiento y eso es una cosa que encontré en los primeros diseños que hice. Para *Sones antiguos de Michoacán* los trajes eran una estilización total de los de este estado pero de alguna manera en mi mente se prestaron para meterles los cambios con los movimientos. Ésa es una manera de ver el diseño de la danza, la cual siguió conmigo."

Invitada por la Compañía Contemporánea de Danza Mexicana bajo la dirección de Josefina Lavalle, elabora el vestuario de las obras: *Tres danza para un nuevo mundo*; *Tres rostros de Carmen Serdán* y *Las sonatas españolas*, coreografías de Waldeen. De esta manera el trabajo creativo

de Dasha va siendo indispensable en el movimiento dancístico de la época.

En 1952 se funda el Ballet Folklórico de México, una de las compañías más importantes de su género en el mundo, comparada con las de Moiseyev y Berioska de la antigua Unión Soviética, por la monumentalidad de sus espectáculos.

Dasha fue la colaboradora más cercana de Amalia Hernández; participó desde el surgimiento de la compañía en sus primeros programas de televisión, marcando el carácter y estilo de cada uno de los bailes que integran el repertorio del conjunto, como lo refiere su directora: "La primera etapa de composición de una nueva obra es establecer un estilo general. Siendo así, el papel de Dasha no sólo es el de vestir a los artistas, sino usar el vestuario para recrear los ideales y el carácter de una región y cultura. Su contribución al estilo del ballet, a su movimiento y ritmo es una parte íntegra de la creación."

Dasha fue pilar en la consolidación del Ballet Folklórico de México, el cual recorrerá el mundo entero mostrando cada uno de los trajes diseñadores por ella. "En el folklórico lo que me inspira es la historia de México, los pueblos, la gente, sus manifestaciones artísticas, su sentido del color." Podemos afirmar que su pasión y estudio del folklor en la cultura mexicana se ve reflejado en cada uno de los diseños creados por más de una década.

Entre los trabajos y experiencias que más huella le han dejado en "esa otra vida" como ella dice al referirse a su etapa en el folklórico, recuerda el debut en el City Center de Nueva York. "Pegaron con tubo el ballet y los diseños; entonces yo era, por ser la diseñadora del Ballet Folklórico, una celebridad, me llevaron con Karinska (1886-1983) porque me quería conocer. Por entonces yo estaba preparando unos diseños y me decía que ella quería llevarlos a cabo, porque le fascinaban... eran para el Ballet Azteca y yo estaba ofendidísima... ¡qué iba ella a meter mano en mis diseños! En lugar de sentirme halagada, salí corriendo para que no me los fueran a quitar y hasta la fecha estoy convencida que no lo hubiera hecho como yo". Es muy especial el creado para el Ballet Maya, que lleva a Dasha a realizar un viaje por Guatemala y Yucatán, para estudiar la vida y las costumbres de esa cultura. Dasha resucita el sentido estético de la cultura maya, la línea y la elegancia de su expresión oriental: no es una co-



pia de los frescos pintados o de las estelas de los mayas, sino una estilización desenvuelta a través de años de estudiar las fuentes históricas, teológicas y arquitectónicas que llegan finalmente a la esencia estética de la civilización maya.”

El diseño de los tocados, penachos, zapatos, moños y joyería formaban parte de los talleres, conformados por un grupo de colaboradores encabezado por Carlota Hernández en la confección de los trajes, el bordado realizado en el Convento de San Ángel y la utilería por Juan Pérez, “conocedores de su oficio, tenían la oportunidad de trabajar con ese amor, les resultaba, creo, una cosa ancestral y trabajaban con devoción, con entrega, es decir se les despertaba la esencia del artista mexicano y eso fue lo que hizo la producción del folklórico”.

Dasha es invitada a crear el vestuario de la compañía franco canadiense Feuxfollets para el programa de la Expo'67 realizada en Europa. Con motivo de la Olimpiada Cultural de México elabora los diseños para el Ballet de las Américas y el de los Cinco Continentes.

Su experiencia en el folklórico la resume así: “La oportunidad de trabajar en una obra de principio a fin, noche tras noche, ir corrigiendo, ir cambiando, ir madurando, ir modificando, ir mejorando; eso no se le da a una diseñadora tan fácilmente en el mundo, eso fue un regalo, mi obra magna, lo que dio una coyuntura histórica, lo que tú quieras, pero la oportunidad de trabajar como pude hacerlo, te enamoraría.”

Sus colaboraciones para teatro tiene la misma pasión y entrega que las realizadas para danza. “Para teatro, lo que tienes que hacer es profundizar en el personaje”; entre las obras que contaron con sus diseños podemos mencionar su trabajo para *Lisistrata*, *Ana Karenina*, dirigidas por Seki Sano e interpretadas por María Douglas; *La Cheri*, *Otelo* y *El rey Lear*.

En cine realiza el vestuario de las siguientes películas: *Las abandonadas*, con Dolores del Río; *El amor las vuelve locas*, con Mapy Cortés; *La Gatita Blanca*, *Fox Trot* y *La pasión según Berenice*, de Jaime Humberto Hermosillo.

La ópera contó con sus diseños para las coreografías de la producción sobre Mozart de Thomas Beach

“Cerré la puerta porque en primer lugar había tenido una experiencia tan privilegiada, que me era difícil trabajar en otra forma y entonces no me interesaba... cambié de giro

totalmente al meterme a la psicología; hice una maestría en Estados Unidos y a eso me he dedicado.”

Dasha tiene una hija adoptiva y una nieta, quienes comparten con ella esta etapa de su vida, apoyando el proyecto que absorbe todo su tiempo. “Trabajo mucho con mujeres, me encanta trabajar con gente creativa... haber tenido la experiencia personalmente y a través de otras gentes con lo que es el proceso creativo, era otra manera de meterse a la experiencia humana, así como lo es a través del arte, también lo es a través de la psicología.”

Ése es el mundo de Dasha, en el cual le gustaría que la recordaran como una gente que amó mucho a México y que quiso devolverle algo de lo mucho que le ha dado en estas siete décadas de vivir en nuestro país.

#### Fuentes:

Las citas corresponden a la entrevista realizada a Dasha por Anastacio Ángeles Hernández el 16 de mayo de 1994 en Cuernavaca, Morelos y Currículum del Ballet Folklórico de México, 1967.





## Luis Rivero

César Delgado Martínez



Todo comenzó como un juego. Luis Rivero —quién nació en Mérida, Yucatán, el 24 de agosto de 1934—, cuando tenía cinco años de edad, le pidió a su abuela materna que le enseñara a tocar el piano. La señora interpretaba el vals *Capricho* de Ricardo castro, y el niño quería tocarlo como ella.

Cuando Luis tenía 14 años, la familia se fue a vivir a Tapachula, Chiapas. La sorpresa que se llevó el joven fue que la casa donde viviría tenía un piano. Su papá pensó que era conveniente que estudiara música, así que comenzó sus primeras lecciones con doña María Álvarez de Gavito, quien se había graduado en el Conservatorio de Madrid.

Un año después, cuando Luis tenía 15 años, pasaron por Tapachula los Niños Cantores de Morelia, bajo la dirección de Romano Picutti. El grupo iba a la República de El Salvador. El cura que los recibió consideró que Luis debería de atenderlos. El maestro detectó las capacidades musicales del joven e inmediatamente mandó llamar a su papá para decirle que su hijo debería estudiar música en serio. Le propuso que lo enviara al Conservatorio de las Rosas.

Viajar al Sureste a Morelia fue para Luis Rivero como si hubiera ido a China. De 1950 a 1956 estudió en la Escuela Superior de Música del Conservatorio de las Rosas. Ahí fueron sus profesores Celso Chávez, de canto gregoriano; Bonifacio Rojas, de historia de la música y Alfonso Vega Nuñez, de órgano; Ignacio Mier Arriaga, de Piano y José de Jesús Carreño y Miguel Bernal Jiménez, de composición.

Cuando Luis estaba en su primer año de estudios, en el Conservatorio de las Rosas, hubo un concurso escolar de piano; a él lo pusieron con otros jóvenes más adelantados. Tocó lo que les asignaron: el *Impromptu en mi bemol* de Schubert. Era impresionante la competencia. El jurado estaba integrado por Romano Picutti, Miguel Bernal Jiménez y Salvador Guerrero Monje. Una vez que los jueces deliberaron, el director de la institución anunció: Por unanimidad, el primer lugar es para el señor Luis Rivero... El ganador se paralizó. Oyó su nombre como si no se tratara de él. Tuvieron que decirle que no se quedara parado. En la noche, cuando el silencio reinaba en los dormitorios, se levantó y de puntillas fue a ver las votaciones de los calificadores.

En Morelia asitió a una función de la extraordinaria bailarina Laura Urdapilleta. Después viajó a la ciudad de



México, donde vio bailar a Sergio Franco y su compañía en el estreno del ballet *Los tres galanes de Juana*, de Miguel Bernal Jiménez. Además, en el Teatro del Bosque (ahora llamado Julio Castillo), asistió a una función del Ballet Concierto de Sergio Unger.

Posteriormente, Luis Rivero fue a vivir a Guanajuato para continuar estudiando con el maestro alemán Gerharth Muench, con quien había tomado clases de piano y composición en Morelia. De 1957 a 1959 estudió en la Facultad de Música de la Universidad de Guanajuato. En esa ciudad participó en grupos de teatro universitario, trabajó como actor en los *Entremeses cervantinos* con el maestro Enrique Ruelas, estudió dibujo y pintura, y además asistió como oyente a los cursos de las facultades de Filosofía y la de Letras. Tocó en la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Guanajuato *Concierto número dos en fa menor* para piano y orquesta de Chopin.

En Guanajuato Luis Rivero conoció a Estela Contreras, quien fue a dar un concierto con la Orquesta Sinfónica. La pianista fue una revelación para el joven. Se acercó a ella, y la acompañó a tomar el autobús de regreso a México. Ahí mismo decidió comprar un boleto para acompañarla y seguir platicando. Pensó que al llegar al Distrito Federal se regresaría inmediatamente. Pero no fue así, porque decidió quedarse.

Ya instalado en la ciudad de México, en 1959, Luis Rivero comenzó a trabajar en el Departamento de Conciertos del Instituto Nacional de Bellas Artes y fue becado para estudiar durante tres años con el maestro francés Bernard Flavigny. Fue maestro de estilos en la Academia de la Ópera del INBA. Tomó clases de perfeccionamiento con María Teresa Rodríguez y Estela Contreras. Desde entonces hasta la fecha ha sido presentado por la Asociación Manuel M. Ponce en sus temporadas anuales de conciertos en el Palacio de Bellas Artes. Trabajó como programador musical en la discoteca de Radio UNAM.

Luis Rivero entró en contacto con el Ballet Nacional de México y con su directora Guillermina Bravo. En 1961 asistió al estreno de *Danzas de hechicería* de la coreógrafa mencionada, con música de Rafael Elizondo. A partir de esa experiencia decidió asistir a clases y ensayos de la compañía. Luego la Bravo lo invitó a que acompañara las clases. Él sufría mucho, porque tocaba el piano leyendo las partituras; no sabía improvisar. Poco a poco se fue comprometiendo con la

danza contemporánea, que con el paso de los años se convertiría en una de sus pasiones.

Durante su estancia en Ballet Nacional, Federico Castro le pidió que compusiera la música para una coreografía. Le contestó: No puedo, porque no sé lo que siente un bailarín... En ese momento decidió tomar clases de danza. Sus maestros fueron Federico Castro y Carlos Gaona. Entre sus compañeras estaban Antonia Quiroz e Isabel Hernández.

Un día Guillermina Bravo le dijo a Rivero: Luisito, ya son tres años los que tienes tomando clases, ¿ya sabes lo que siente un bailarín? Hazle la música a Federico Castro... Luis aceptó el reto. En la composición se tardó nueve meses. La obra se llamó *Los elementos del desorden*. Se estrenó el 28 de julio de 1966 en el Palacio de Bellas Artes. Él quiso llamarle a su música *Intentos*.

Luis Rivero ha sido colaborador muy cercano de la vieja loba de la danza contemporánea Guillermina Bravo. Su primer trabajo con ella fue para la puesta en escena de *La ópera de tres centavos* de Bertolt Brecht, en 1977. En ese tiempo no sólo era acompañante en las clases de Ballet Nacional sino que también era maestro de música de la compañía. El maestro Rivero recuerda: "Comencé a hacer propuestas muy fuertes a los coreógrafos en cuanto supe cómo manejar la música en la coreografía. Es importante que el compositor se integre al elemento dramático de la danza."

Luis Rivero ha trabajado en la formación musical de muchos bailarines del país. actualmente es asesor musical de los estudiantes del cico. Además es pionero en México del arte de integrar la música a la coreografía. Este método, creado por él, lo ha impartido en el Festival Nacional e Internacional de Danza Contemporánea de Yucatán y al grupo Antares de Sonora, entre otros. Ha compuesto la música para varias obras de Guillermina Bravo, entre las que se puede mencionar *El llamado* (1983), *Reportaje de la patria* (1984), *La batalla* (1985), *Constelaciones y danzantes* (1987), *Bastón de mando* (1988), *Sobre la violencia* (1989), *La tambora* (1990) y *Código Borgia* (1991). Ha compuesto música original para obras de teatro como *Fuenteovejuna*, *Reso*, *In memoriam*, *Santa*, *La dama boba*, *Martirio de Morelos*, *La Perricholi*, *La conspiración de la cucaña* y las comedias musicales, *A ninguna de las tres* y *La ilustre fregona*. Ha recibido varios premios de asociaciones mexicanas de críticos

de teatro y música y del Festival de Teatro del siglo de Oro de El Paso, Texas.

Luis Rivero se ha comprometido con el arte como pocos lo han hecho. La danza está en deuda con él. Este homenaje es un reconocimiento a todo lo que ha aportado para el desarrollo de esta manifestación artística.

**Nota:**

Este texto se elaboró a partir de las entrevistas a Luis Rivero, realizadas por Felipe segura, el 30 de noviembre de 1987, y por César Delgado Martínez, el 24 de noviembre de 1993.





*In memoriam*





## Miguel Covarrubias

Hilda Islas



No es fácil hablar de Covarrubias. Es demasiado lo que de él puede decirse y es difícil aislar uno sólo de todos los ámbitos mencionables de su intensa creatividad. Hombre completo que fusionó el saber y el hacer, desarrolló en una amplia gama su brillante práctica artística como pintor, escenógrafo y caricaturista; su práctica política de promoción y organización reconfiguró la faz de la danza mexicana de la época; su trabajo de investigación en arqueología, antropología, etnología y museografía tuvo un amplio reconocimiento de los medios correspondientes y dotó a la danza de los pocos estudios teóricos rigurosos sobre esta práctica.

Aun cuando sólo se quiera hablar de su labor por la danza mexicana, las tres facetas de artista, promotor e investigador se entrelazan íntimamente.

### La danza de los cincuenta. El artista y el administrador

En 1950 Covarrubias acepta la dirección del Departamento de Danza del INBA. En un par de años reactiva todo el aparato organizativo y creativo de la danza oficial influyendo tanto en los aspectos internos de su producción como en sus procesos de distribución.

Bajo su gestión la danza de la época adquiere nuevos instrumentos de creación: contratar a maestros extranjeros prestigiados como Xavier Francis, José Limón, Doris Humphrey y Lucas Hovin, habrá de modificar tanto el entrenamiento técnico como las fórmulas de la creación coreográfica. Vale recordar el montaje en México de las obras de Limón *Los cuatro soles*, *Diálogos*, *Antígona*, *Redes* y *Tonantzintla* y de Humphrey *Pasacalle*.

A la formación de los bailarines, Covarrubias integra los aspectos teórico-académicos con materias como historia del arte, literatura y poesía, y folklor, entre otras.

Integra además un equipo de artistas de la plástica (José Chávez Morado, Arnold Belkin, Antonio López Mancera, José Reyes Meza, Gabriel Fernández Ledesma, Santos Balmori); la música (Blas Galindo, Carlos Chávez, José Pablo Moncayo, Miguel Bernal Jiménez, Francisco Domínguez, Hernández Mocada, Salvador Contreras, Carlos Jiménez Mabarak); las letras (Emilio Carballido, Juan José Arreola, Juan Rulfo, Sergio Magaña, Robero Lago, José Revueltas), y la fotografía (Nacho López, Rafael, Walter Reuter), que habrán de

conformar el modo de creatividad interdisciplinaria característico de esa época.

En cuanto a su influencia en los procesos de distribución, cabe destacar las cuatro temporadas del Ballet Mexicano de la Academia de la Danza Mexicana que incluyó el montaje de 34 obras bajo los criterios de la interdisciplina artística. También hizo que bailarines y coreógrafos mexicanos de la danza asistieran como becarios o artistas invitados al New London Dance Festival y Jacob's Pillow Dance Festival.

Como escenógrafo realizó el vestuario y la escenografía de obras como *Cuatro soles* y *Tonantzintla*, de José Limón, *Tozcatl*, de Xavier Francis, *Zapata* y *Romance*, de Guillermo Arriaga

### La danza como objeto de estudio

En el medio antropológico fueron ampliamente conocidas y respetadas las facultades de Covarrubias para reconstruir e interpretar las antiguas culturas mexicanas y los estilos característicos del arte prehispánico. En el medio de la danza sus estudios son de los pocos dedicados al estudio de las manifestaciones corporales prehispánicas. La virtud de Covarrubias parece residir en su capacidad para aprovechar tanto a los instrumentos del saber académico de la época como su gran sensibilidad para percibir y valorar los procesos creativos y sensoriales del arte. Sobre todo, empezó por considerar ese ámbito poco visible a los ojos de la ciencia occidental: el movimiento del cuerpo en los antiguos mexicanos. De aquí su propuesta de trabajo interdisciplinaria tantas veces planteada después de él y tan pocas veces asumida:

“... un estudio concienzudo de las referencias sobre la danza prehispánica y de sus sobrevivientes, propiamente interpretado por arqueólogos, etnólogos, musicólogos y bailarines contribuiría a aclarar este importantísimo aspecto de la cultura nacional.”\*

Con rigor antropológico y con conocimiento de los aspectos sensoriales de las manifestaciones dancísticas, su reconstrucción toca desde los aspectos formales, pasando por la explicitación de su función y sentido social, hasta las formas de la distribución de este tipo de saber.

Teniendo como fuentes las descripciones de los cronistas, Covarrubias distingue de las danzas prehispánicas aspectos de diseño espacial e incluso algunos de dinámicas de movimiento para describir el manejo de los ritmos, tan característico de las danzas prehispánicas de los pueblos civilizados:

“...el patrón general era una serie de círculos concéntricos de creciente tamaño que giraban alrededor de los músicos y cantantes, cada círculo dedicado a edades y clases sociales diferentes, los viejos y los nobles en los círculos interiores, los jóvenes y el populacho en los exteriores cada círculo moviéndose en distintos tiempos y direcciones, los más estrechos con pasos lentos y mesurados, los exteriores más rápidos y movidos hasta los últimos que bailaban con ritmo vertiginoso.”\*\*

Por su carácter y función den la vida colectiva, distingue las danzas de merecimiento o penitencia *maceualitzli*, que cumplían una función de unificación dirigida por el Estado. Se realizaban cada 20 días con ensayos previos con 1 000 y 5 000 participantes. Covarrubias enfatiza la admiración de los cronistas sobre el hecho de que estas danzas ceremoniales, refinadas y colosales, pudieran efectuarse sin una maquinaria oficial dedicada a la danza.

Sin embargo, la organización cotidiana para el aprendizaje de la música y la danza era parte del mecanismo de Estado, que suponía academias especializadas cerca de los grandes templos, con horarios fijos y una vigilancia constante sobre los más jóvenes alumnos.

Otro tipo de danzas son las de placer o *netotiliztli*, desarrolladas en las fiestas de casamiento, en las casas, cubriendo una función más bien privada.

A fin de evitar las interpretaciones románticas, indigenistas e incluso “cultas” de los coreógrafos escénicos, Covarrubias considera esencial para la revitalización de la danza mexicana que él conoció —y muy posiblemente para la actual— la reconstrucción auténtica de la danza mexicana adentrándose en su espíritu místico y de su carácter rítmico.

Su sensibilidad le permitió plantearse la necesidad de reconstruir la danza mexicana no con un rigor objetivista,

pese a su seriedad como investigador, sino con una actitud empática cercana a la visión mágica de los pueblos antiguos.

Hoy día se sigue luchando por aquello que Miguel Covarrubias supo atender hace tantas décadas: la consideración respetuosa de los "otros saberes", el cuerpo y la magia.

**Notas:**

\* Miguel Covarrubias, *La danza en México*, UNAM, México, 1980, p. 16.

\*\* *Ibidem*, p. 15.





## Raúl Flores Guerrero

Lin Durán



**R**aúl Flores Guerrero murió en 1960 a la edad de 30 años. Aunque corta, su vida fue intensamente activa. Publicó varios artículos y libros sobre arte; el primero, *Las capillas posas de México*, lo escribe en la adolescencia, convirtiéndose así en el investigador más joven del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM.

En su columna semanal del suplemento "México en la cultura", del periódico *Novedades*, Flores Guerrero aborda continuamente temas de danza. El Cenidi-Danza hizo una recopilación de esos artículos, publicada con el nombre de *La danza moderna mexicana. 1953-1959*. Son 37 artículos largos y minuciosos que contienen valiosa información para comprender la danza de ese periodo.

Flores Guerrero escribió otros artículos y libros sobre arte prehispánico, arte colonial, pintura y escultura contemporáneas. Destaca el libro sobre los cinco pintores mexicanos: Frida Kahlo, Guillermo Meza, Juan O'Gorman, Jesús Reyes Ferreira y Julio Castellanos.

Su última obra, con la cual iba a obtener el título de historiador, y que no alcanzó a ver publicada, se titula *Época prehispánica del arte mexicano*. "Se trata de una visión de conjunto del arte de Mesoamérica —dice Beatriz de la Fuente— y ha venido a ser obra de consulta necesaria para quienes aspiran a iniciarse en los hechos artísticos precolombinos".

A partir de 1952 ocupó cátedras en la UNAM, en la Universidad Iberoamericana y en la Escuela Nacional de Artes Plásticas. Pero su gusto por la danza lo llevó a registrar cuidadosamente todas las presentaciones que se hicieron en el Distrito Federal durante los años cincuenta. Su contacto con la danza fue también, necesariamente, con los bailarines, por lo que en 1957 fue nombrado director de la Academia de la Danza Mexicana. Durante su breve gestión inició y sistematizó los estudios que permitirían la formación de bailarines, ya que la ADM se había iniciado en 1947, sólo como un centro de confluencia de bailarines que crearían danza moderna mexicana. No llegaron a consolidarse los planes de Flores Guerrero, pues el cambio de sexenio lo dejó sin el puesto.

Se fue entonces a Nueva York con una beca para escribir un libro sobre escultura contemporánea, pero murió sin haberlo realizado.

Durante la década del medio siglo Raúl Flores Gue-

rrero se convirtió en el cronista y crítico más autorizado de la danza. Sus artículos han sido de gran valor, tanto por la profundidad de reflexión como por la trascendencia de sus análisis que cubren múltiples aspectos del fenómeno dancístico.

Una idea que se revela como constante en su obra es que vislumbra a la danza como una alternativa de desarrollo artístico nacional. La danza moderna mexicana, al igual que en su momento el muralismo, representa para Flores Guerrero "una de las posibilidades más brillantes para salir del marasmo en que se encuentran sumergidas nuestras expresiones artísticas". Para él, la danza podía convertirse en una manifestación original y plena.

Es importante mencionar que, con objeto de escribir sobre danza con mayor conocimiento de causa, Flores Guerrero dedicó un tiempo razonable a entrenarse en esta disciplina. Aun en Nueva York seguía enamorado de la danza. El último artículo que escribió fue una larga reseña sobre José Limón en el Festival Americano de Danza, a fines de 1959.

Su muerte, anticipada, imprevista y dolorosa, no nos impedirá recordarlo con admiración y respeto como uno de los grandes de la danza, aun cuando su campo fuera únicamente el del análisis crítico.

#### **En la muerte de Raúl Flores Guerrero, mayo de 1960\***

Muy frecuente tal vez, aceptada en idea, la selección que la muerte suele hacer de los mejores, de los jóvenes, de los que más disfrutaban de una vitalidad ávida y rica, se hace algunas veces carne propia y nos deslumbra con su irreparable fogonazo negro, nos indigna o rebela, nos llena con la dolida incompreensión de ver ausencia donde sólo un momento antes había una obra valiosa en formación, una vida generosa y activa desarrollándose, proliferando en un tejido de beneficios para los demás. Desaparece así Raúl Flores Guerrero y resulta imposible, por el momento, imaginar que sus actividades múltiples, sus enormes capacidades intelectuales, su generosa, lúcida labor han quedado interrumpidas, y todos los dones que de él esperábamos, caducos.

Los miembros y colaboradores de Ballet Nacional, ante la pérdida del amigo querido no tenemos más que nuestro doloroso, privado desconcierto. Ante la desaparición de un valioso colaborador del movimiento de la danza moderna, no tenemos más que el escueto tributo de enumerar los bene-

ficios concretos que organizó para un arte en el cual puso fe y pasión, como nosotros, y al cual consideró de importancia nacional.

En los dos últimos años del sexenio pasado, Raúl Flores Guerrero fue director de la Academia de la Danza Mexicana. Como tal, inició en el Senado los trámites para el reconocimiento profesional de la escuela y de los títulos que ésta otorga a bailarines, coreógrafos y maestros de danza. Dotó a la institución, por primera vez en su historia, con programas de gran coherencia técnica, que abarcan en su integridad los aspectos clásico y moderno y la enseñanza teórica de materiales culturales. En el breve tiempo que ocupó el cargo, dotó a la escuela de un rango profesional más alto del que había tenido hasta entonces.

Como crítico de danza, a partir de 1953, reseñó con capacidad todas las actividades efectuadas, considerando con igual interés las compañías oficiales y las independientes, las profesionales y las experimentales, los grandes conjuntos y los pequeños; analizó apasionadamente las obras, supo señalar virtudes y defectos a los bailarines y los coreógrafos. Contribuyó a la lucidez de cada quien para juzgar trabajos propios y ajenos.

Fue el coordinador del más importante conjunto documental que se haya editado sobre nuestra danza: el número de *Artes de México* en que se logró abarcar la historia de nuestro movimiento desde su iniciación.

A su interés personal se debió la inclusión de la danza mexicana en el *Diccionario de la danza* publicado en Barcelona; suya fue la minuciosa recopilación de datos y fotografías con que un arte nuestro ocupó el sitio correspondiente dentro de un panorama universal.

Lo que no puede expresarse con tanta precisión, aunque es tal vez lo que más recordaremos de Raúl Flores Guerrero: su pasión personal, su entrega a la labor de los demás, su contacto directo y vivo, su entusiasmo, que también fueron decisivas aportaciones para nuestra obra, y para el progreso evolutivo de toda la danza mexicana.

#### **Nota:**

\* Escrito firmado por Guillermina Bravo, Emilio Carballido, Federico Castro, Valentina Castro, Roberto Cirou, Tulio de



la Rosa, Lin Durán, Rafael Elizondo, Raúl Flores Canelo, Carlos Gaona, María Gómez, Carlos Jiménez Mabarak, Xavier Lavalle, Isaí López, José Mata, Guillermo Noriega, Gladiola Orozco, Rosa Pallares, Freddy Romero, Aurea Turner, Mario Vázquez y Antonio Viveros.



## Rosalío Ortega

Josefina Lavalle



**E**mpeñoso, disciplinado, dispuesto, comprometido con el arte al que se dedicaba, Rosalío Ortega, como toda aquella generación, se entregaba a la danza con verdadera pasión.

Como bailarín lo recuerdo fuerte, desplazándose vigorosamente, midiendo el espacio con la dinámica de sus manos. En *Los gallos* (coreografía de Farnesio de Bernal y música de Raúl Cosío) interpretaba el hombre-gallo, salvaje y bárbaro en lucha a muerte por obtener su presa, la hembra, con su personal movimiento de la espalda, ondulante pero firme como su carácter. Volaba por el espacio en contrapunto permanente con su rival, tal como lo exigía el trazo coreográfico apuntado por Farnesio de Bernal.

Con su figura fuerte y firme Rosalío bailó en muy diferentes papeles. En 1954, como bailarín huésped de Ballet Nacional, interpretó con personal sentido al agiotista en la obra *Emma Bovary*, coreografía de Josefina Lavalle, música de Vivaldi-Bach.

Su gran versatilidad permitió su participación como primer bailarín en la mayor parte de las obras montadas por la Compañía Oficial de Danza Contemporánea desde 1957 hasta 1962. Bailó en *La manda*, de Rosa Reyna; *El chueco*, de Guillermo Keys; *Opus 60* y *Sueños*, de Anna Sokolow, *Misa brevis*, de José Limón, entre muchas otras.

Además de su larga experiencia en las múltiples funciones y temporadas de danza en el foro del Palacio de Bellas Artes—incluida la que se presentara con José Limón y Doris Humphrey—y en los principales teatros de los estados en los que la Compañía Oficial hiciera sus actuaciones, Rosalío tomó contacto con el mundo estadounidense de la danza al recibir una beca para perfeccionar sus estudios de danza moderna en Connecticut College, con Louis Horst, Doris Humphrey, Martha Graham, David Wood y Alicia Uchida, ocasión en la que participó en la filmación de *The streakers* con el ballet de Doris Humphrey, así como en la temporada presentada por José Limón en el teatro del Connecticut College.

Rosalío Ortega desarrolló una importante labor como maestro de varias generaciones. Hacía de sus alumnos verdaderos amigos. Muchos de ellos seguían buscando su amistad, comprensión y orientación años después de haberlo tenido como maestro. Con los pequeños era especialmente tierno,



estricto en las clases, jugueteón fuera de ellas.

El OPIC, Organización mexicana de intercambio cultural, dependiente de la Secretaría de Relaciones Exteriores, lo invitó a impartir cursos de danza moderna y folclórica al Mexican-american Exchange Institute en San Antonio, Texas. Por sus conocimientos es llamado también como maestro huésped al San Antonio College en el Our Lady of the Lake College, a la Trinity University y al Encarnate Word College.

Muchos amigos haría en san Antonio durante su estancia, además de una importante labor a favor no solamente de la danza sino también de la cultura mexicana en general, lo cual lo retuvo por muchos años, pero su gran amor por su familia y a su país lo obligó a regresar e incorporarse nuevamente al trabajo de la Academia de la Danza Mexicana.

Rosalío era un artista temperamental, se decía de facciones fuertes y carácter firme, dispuesto siempre a la amistad verdadera. De su obra como coreógrafo recuerdo las largas sesiones en que se movía nervioso, estructurando el espacio con el movimiento y sus diferentes dinámicas —gamas infinitas de combinaciones entre suaves y fuertes, lentas y rápidas— lo mismo en *Variaciones barrocas* (1963) que en *Intramuros* (1964).

En 1970 incursionó, junto con Rocío Sagaón, en *Danza hebdomadaria*, temporada en el Teatro de la Danza, en un valioso intento de renovación coreográfica.

Colaboró en la sistematización de la enseñanza de la danza en la Comisión Programadora del INBA y participó en la estructuración de los programas de Arte Integral para la Educación en México.

En sus últimos años abrió su propio estudio y encauzó su talento creativo a la pintura con extraordinaria y recóndita habilidad y sorprendente personalidad propia.

Rosalío Ortega, artista, compañero de trabajo, amigo, hermano... compartimos nuestros sueños en los mejores días, ven y baila conmigo y digamos con Sabinés:

amigo de mi alma, tierno y fuerte  
saca tu cuerpo, viejo, viejo mío,  
saca tu cuerpo de la muerte...

## Tell Acosta

Felipe Segura Escalona



**E**l 19 de marzo de 1987 murió en la ciudad de México Telésforo Acosta Sáenz, conocido en el mundo teatral por el nombre de Tell Acosta. Por un breve tiempo fue la gran promesa de la danza clásica mexicana, siempre tan necesitada de varones. Tuvo las cualidades para encumbrarse rápidamente: alto, bien parecido, muy sensible y lleno de talento. Aun cuando se inició en la danza recién había cumplido los 16 años, con gran esfuerzo y perseverancia llegó a un primer lugar.

Su ingreso a la danza comenzó una mañana cuando, en compañía de dos de sus amigos, fue a nadar a una piscina en Torreón, como solía hacerlo con cierta frecuencia, ausentándose de sus clases. Esa mañana marcó el destino de los tres.

Los hermanos José y Ricardo Silva, en ese momento ya destacadas figuras de la danza, estaban en gira con el espectáculo de Paco Miller, el ventrílocuo famoso. Hacía algún tiempo que los hermanos Silva, junto con Gloria Mestre, habían fundado el Ballet Chapultepec. Lo habían presentado en el Teatro Follies de la ciudad de México, con mucho éxito, para públicos populares. Una larga temporada de presentaciones los hizo consolidarse y ver con optimismo el futuro. Contratados por Paco Miller emprendieron una gira por la República Mexicana. En sus filas estaban las futuras estrellas de ballet clásico: Jorge Cano y Tomás Seixas.

En esas giras actuaban en todas las poblaciones, ya que Paco Miller disponía de una carpa para las poblaciones donde no hubiera teatro. Pero no marchó bien, la situación económica fue empeorando y muchos de los artistas los dejaron, entre ellos Cano y Seixas, a quienes los hermanos Silva necesitan para su repertorio.

Abrumados de problemas, esa mañana decidieron descansar y como buenos deportistas que eran, fueron a nadar... allí vieron a los tres jóvenes, los observaron y decidieron invitarlos para unirse a su compañía.

Telésforo, Isaí López y Manuel Talamantes sin avisar a sus familias y antes de aprender danza, ya estaban en el foro recorriendo la República en viajes llenos de incidentes.

Llegaron a la ciudad de México, debutaron en un teatro de revista y ocasionalmente tomaban parte en alguna película.

Me inicié con los hermanos Silva, en la carpa de Paco Miller. Yo era un estudiante, un deportista y en el de-



portivo conocí a los hermanos Silva. Me invitaron a bailar sin saber yo nada de lo que se trataba... Para mí, cuando el primer telón se abrió, se abrió un mundo, un mundo diferente, y allí supe que ése era mi camino...<sup>1</sup>

Inició sus estudios formalmente, primero estudió y bailó brevemente con la Academia de la Danza Mexicana; simultáneamente estudiaba con Serge Unger, en la escuela de la anda, que también era dirigida por los hermanos Silva.

Yo tenía facilidad técnica, facilidad física más que nada, entonces todo para mí era más difícil, tenía que redoblar los esfuerzos. De verdad sabía mis debilidades.<sup>2</sup>

Con Magda Montoya se inició en una disciplina férrea, ingresó al Ballet de la Universidad que dirigía la distinguida bailarina. Tuvieron giras y temporadas en el Teatro de Bellas Artes, y sin estar consciente de ello se inició en tres ramas de la danza: la danza moderna, el ballet clásico y la de revista.

Continuó actuando en los espectáculos de los hermanos Silva, entre ellos *Jesús, esplendor del padre*, de Fray José Mojica y *La Malinche desnuda*.

Felipe Segura lo invitó para bailar en una función de gala en los jardines del Palacio de los Marqueses de Sierra Nevada en San Ángel. Fue un *Lago de los cisnes* frente a un estanque con cisnes y rodeado de árboles. Después fue la gran temporada de *Orfeo en los infiernos* inaugurando el nuevo Teatro Fábregas, con coreografía de Guillermo Keys Arenas. Ambos tomaron parte, el éxito que tuvo motivó varios meses de representaciones y un magnífico entrenamiento para ambos. A pesar de que había dos funciones diarias, tomaban dos clases cada día.

Sergio Unger, el maestro ruso, separado de los hermanos Silva, volvió a abrir una nueva escuela y fundó, junto con Michel Panaieff un pequeño grupo en 1952. Después, en 1955, hizo sociedad con Felipe Segura y surgió el Ballet Concierto de México. Telésforo ingresó al cuerpo de baile, las clases fueron ya muy formales y las funciones con mucha frecuencia. Además de bailar fue asistente general; era el comienzo de la compañía, no había recursos económicos y todo

tenía que producirse en forma casera: tocados, vestuario, utilería, etcétera. Comenzaron las giras por la República, pero no es sino hasta la presentación de la compañía con la Ópera de Monterrey, dirigida por Roberto Silva, cuando comienzan los grandes éxitos. En ese momento la encabezaban Armida Herrera, Sonia Castañeda y Felipe Segura.

A estas alturas Telésforo alteró su nombre. Un día Carlos Jiménez Mabarak me preguntó: “¿Se llama Coleóptero?”. “No, —dije yo— se llama Telésforo”. Lo pensé y le propuse llamarse Tell, como Guillermo Tell. Le agradó y lo adoptó: Tell Acosta. Así fue conocido en el mundo de la danza.

Hubo otras revistas de pretensiones, la *Revista Italiana* en el Teatro Fábregas y *El reloj de Bucareli* en el de Los Insurgentes, ambas de corta duración, pero Tell tuvo participaciones destacadas. En 1956 Ballet Concierto de México hizo su primera temporada formal en el Teatro Fábregas; allí Tell tuvo sus primeras experiencias como solista. Su estatura le ayudaba para manejar bailarinas altas como Armida Herrera y Cora Flores. La frecuencia y duración de las giras enriqueció a la compañía en experiencia y le permitió ampliar el repertorio.

Para la primera temporada en el Teatro de Bellas Artes, en 1957, Sergio Unger lo tomó para el papel de Mercutio de *Romeo y Julieta*, y Salvador Juárez para el Arlequín de *Tragedia en Calabria*. Con estas participaciones logró que los dirigentes lo programaran como primer bailarín.

Además de sus cualidades físicas, tenía talento y mucha dedicación.

Pienso que llevé mi carrera con disciplina, siempre he sido una gente muy disciplinada, respetuosa, porque amo la danza.<sup>3</sup>

Comenzaron los papeles estelares: *El lago de los cisnes*, *Las sílfides*, *Coppélia*, *El cascanueces*, *Serenata*, *La noche de Walpurgis*, *Café Concordia*, *Prometeo*, *Fuego muerto*, *Giselle*. David Lichine lo contrató para su película *Baile de graduación* (que incluía otro ballet suyo, *Sueño de niña*), dándole un crédito estelar.

Fue el compañero de Ana Cardús en el inolvidable debut de ella como primera bailarina, en el *pas de deux* de *El*



*cascanueces*. Pero como sus ingresos con Ballet Concierto no eran grandes, poco a poco se fue alejando. Participó por última vez en la temporada del décimo aniversario como artista huésped.

Continuó trabajando con todos los coreógrafos de cine, hizo filmes acompañando a estrellas como Marga López, Ana Bertha Lepe, Ana Luisa Pelufo, Libertad Lamarque, Evangelina Elizondo, Lola Flores, Ernestina Garfias. Con el Ballet Concierto bailó en varias series de televisión en las que se ponían ballets completos, hizo *Giselle*, *Coppélia*, *Las sílfides*.

Después siguieron los centros nocturnos, primero La Fuente, donde junto con José Silva habrían de montar lujosos espectáculos con gran éxito. Pero ya en el medio de revista y cabaret, y teniendo magníficas percepciones económicas, ninguno de los dos alcanzó lo que prometían: ser grandes figuras de la danza mexicana.

En La Fuente, Tell bailó con María Conesa en las últimas actuaciones de la legendaria estrella. Después fue a Capri, donde permaneció varios años. Fue productor, coreógrafo y continuaba bailando. Hizo también varias coreografías para cine, después impartió clases en una escuela que montaron José Silva y él; ambos tomaron parte bailando. La ANDA le otorgó medalla de oro por sus 25 años de carrera profesional.

Siento que pude dar muchísimo más como bailarín, pienso que pude lograr la internacionalización, pero no llegué a hacerlo, es frustrante para mí, cuestiones familiares si tú quieres, pero no llegué a hacerlo...<sup>4</sup>

Tell Acosta nació en Torreón, Coahuila el 15 de abril de 1935 y murió en la ciudad de México el 19 de marzo de 1987.

#### Notas:

1, 2, 3, y 4 Felipe Segura, *Charlas de danza*, Cenidi-Danza, marzo 17 de 1986.



**CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES**

**Rafael Tovar**  
*Presidente*

**INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES**

**Gerardo Estrada**  
*Director general*

**Ignacio Toscano**  
*Subdirector general de Bellas Artes*

**Martín Díaz y Díaz**  
*Subdirector general de Educación Artística*

**Mónica Navarro**  
*Directora de Difusión y Relaciones Públicas*

**Lin Durán**  
*Directora del Centro Nacional de Investigación,  
Documentación e Información de la Danza José Limón*





*Una vida en la danza*  
Cuadernos de danza 29, Cenidi-Danza José Limón,  
se terminó de imprimir en julio de 1994 en  
Rodel Lito Offset, S.A. de C.V.  
El tiraje fue de 1 000 ejemplares.

