

www.inbadigital.bellasartes.gob.mx

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Cómo citar este documento: Cuadernos del CID Danza, números cuatro, cinco, seis y siete. Ramírez, Sylvia y Felipe Segura et. al. Una vida dedicada a la danza. CID Danza/INBA/SEP. México, D.F.: 1985.

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

UNA VIDA DEDICADA A LA DANZA

Cuadernos

del

CID DANZA

números 4, 5, 6, y 7

Primera Edición
DR © 1985, INBA / Centro de
Investigación, Información y
Documentación de la Danza
(CID-DANZA)
Campos Elíseos 480
11000 México, D.F.
Impreso y hecho en México
Printed and made in Mexico

PRESENTACION

Un pueblo tiene obligación de honrar a sus artistas, sobre todo a aquellos que han tenido una lucha mayor como en el caso de la danza, para imponer su persona como intérpretes, su sentir como artistas, su ideología.

El Instituto Nacional de Bellas Artes creó su Centro de Investigación, Información y Documentación de la Danza con el fin de rescatar todo ese pasado de nuestra danza, y para reconocer y honrar a aquellos que consagraron sus vidas a que subsistiera y desarrollara. Muchos han muerto, pero tenemos la fortuna de tener a algunos de los pioneros y de la primera generación que continúan en su lucha por una danza mejor para un México más grande.

Estudí con algunos de ellos, bailé con otros. Mi vida se vio enriquecida con su trato y las experiencias que compartimos. Me siento orgulloso que mis compañeros del CID-DANZA y yo hayamos colaborado en un tan merecido homenaje.

Deseamos instaurarlo y algún día haber honrado a todos los que con amor y tesón hicieron nuestra danza.

México, D.F., diciembre de 1985

A handwritten signature in dark ink, appearing to read "Felipe Aguilar". The signature is fluid and cursive, with a long horizontal stroke extending to the left from the start of the name.

UNA VIDA DEDICADA A LA DANZA

Primer homenaje

Socorro Bastida
Martha Bracho
Guillermina Bravo
Amalia Hernández
Josefina Lavalle
Tessy Marcué
Ana Mérida
Magda Montoya
Luis Felipe Obregón
Rosa Reyna
Marcelo Torreblanca
Enrique Vela Quintero

SOCORRO BASTIDA

Sylvia Ramirez

Conocí a Socorro cuando iniciaba mi carrera como bailarina en Ballet Concierto de México y ella regresaba de Nueva York, después de haber estado becada por un año en el New York City School of American Ballet en el año de 1956. Desde entonces, he sabido de su trabajo y dedicación a la danza como bailarina de ballet clásico, de danza folklórica y como maestra de ballet desde hace muchos años. Sin embargo, puedo decir que no conocía a Socorro hasta que empecé a leer los álbumes de recortes periodísticos, programas de mano y fotografías que ella misma se ha encargado de recopilar cuidadosamente. Fue allí donde me llevé la sorpresa de saber que seguir la trayectoria de Socorro es conocer la historia de la danza en México desde 1936 hasta nuestros días, pues no solamente ha tenido relevancia como bailarina de ballet clásico sino que ha incursionado en todas las ramas imaginables de la danza.

Según ella misma nos platicó en la charla de danza del 7 de mayo de 1985, llevada a cabo en el CID Danza, se inició en este arte porque a su mamá le encantaba la danza y en general todas las artes. Desde muy pequeña aprendió a tocar el piano e ingresó a la Escuela Nacional de Danza a la edad de 7 años, pues entonces se les admitía a edad muy temprana. Recuerda entre sus primeros maestros a Nellie Campobello, por supuesto; a Linda Costa que no la quería mucho por ser "morenita", ya que sólo le gustaban las "güeritas"; a Tessa Marcué que les daba tap, oriental, regional; y a Grisha Navibach con quien hizo su debut casi profesional al ser escogida junto con otras niñas para bailar los "negritos" de la ópera *Aída*, en el Palacio de Bellas Artes, ocasión en que todas las mamás se opusieron a que salieran con el torso descubierto pues eran "niñas" (de 8 años) y las niñas no salían desnudas de la cintura para arriba.



Socorro Bastida

Pero, a mi juicio, lo que marca el futuro de Socorro es la otra anécdota, que también ella nos narra, cuando la invitaron a una fiesta de cumpleaños y al estar comiendo el pastel ella lloraba porque había faltado a su clase de danza.

De ahí en adelante, su carrera en la danza se vuelve vertiginosa: participa en todas las temporadas del Ballet de la Ciudad de México bailando en casi todos los ballets del repertorio como *La siesta de un fauno*, *Umbral*, *Vespertina*, *Fuensanta*, *Circo Orrin*, entre otros.

En 1945 llegó a México el grupo llamado American School, a cargo de George Balanchine y William Dollar, con el que Socorro participó como uno de los elementos locales escogidos para bailar en ballets como *Silfides*, *Constantia*, *Apolo* y los ballets de la ópera.

En 1946 se presentó en México el Original Ballet Russe del Coronel de Basil, y Socorro participó bailando con el conjunto, al lado de Tatiana Stepanova, Nina Stroganova, Vladimir Oboukoff y Oleg Tupine, en ballets de la talla de *Paganini*, *El gallo de oro*, *Scheherezade*, *Choreartium*, *Sinfonía fantástica* y el *Lago de los cisnes*.

En 1947 y 1948 participó en las dos temporadas en las que se conjunta el Ballet de la Ciudad de México, con Alicia Markova y Anton Dolin. Bailó el "Pas de quatre", el segundo acto del *Lago de los cisnes*, junto con tres bailarinas americanas. Cabe mencionar la actuación de Anton Dolin en el papel del "Charro terrible" del ballet *Feria* y la puesta en escena completa del ballet *Giselle*.

En 1949 debutó como primera bailarina en el Teatro Alameda con el ballet *Sueño de una noche de verano*, al lado de José Silva, con una coreografía de Serge Unger siendo miembro ya de la Academia de la Danza Mexicana.

Empezó a incursionar en la danza moderna con Anna Sokolow en una breve temporada en el Palacio de Bellas Artes.

Hizo su presentación en la revista musical *La Malinche desnuda*, en el teatro Iris, con coreogra-

fía de los hermanos Silva y vestuario de Ramón Valdiosera.

Viajó a La Habana, Cuba, formando parte del Ballet de Alicia Alonso, en junio de 1950; en ese mismo año participó en las Fiestas de la Primavera, celebradas en el Lago de Chapultepec, al lado de José Silva en el papel de "Odette", la reina del *Lago de los cisnes*.

También fue maestra de la Academia de la Danza Mexicana.

En 1951 el Ballet Arts de Nueva York presentó a Nana Goldner y Paul Petroff, primeros bailarines del Ballet Russe de Montecarlo del Metropolitan y del Ballet Theater en el Teatro Colón, donde Socorro vuelve a ser seleccionada para bailar en los ballets *Destino*, *Chez Maxim*, *Silfides*, *Proscenio*, *Giselle* y *La noche encantada*.

Empezó a hacer coreografía con una canción de Cri Cri. Se presentó como primera bailarina con el Ballet Concierto, que dirigían Serge Unger y Michel Panaieff, en la séptima temporada de Juventudes Musicales de México.

Un gran éxito y críticas muy favorables obtuvo con su presentación en la televisión del programa *México es así*, cuya duración fue de 57 semanas, y en donde ella, además de bailar, hacía las coreografías cada 8 días.

Por segunda vez participó en una revista musical del teatro Iris con la obra *La hija de Satanás*, al lado de Fu Manchú.

Continuó sus presentaciones con el Ballet Concierto de Serge Unger en todas las funciones que este ballet realizó en provincia y el Distrito Federal, interpretando los primeros papeles de ballets como *La doncella* y *el diablo*. También participó en la segunda temporada de la Ópera de Monterrey A.C., en la ópera *Fausto*, al lado de Guiseppe di Stefano.

A fines de 1954 actuó, como miembro del Ballet de Danza Moderna y Quinteto, al lado de Magda Montoya, Rosa Reyna, José y Ricardo Silva en una gira de dos meses por toda la República con ballets como *Balada de la Luna* y *el venado*, *Salutación*,

Contradanza, Al aire libre, El nahual herido. Este grupo hace su presentación en julio de 1955 en el Teatro de Bellas Artes.

A mediados de 1955 y mitad de 1956, estubo becada para ampliar sus conocimientos en el New York City School of American Ballet; ahí estudió con maestros como Oboukoff, George Balanchine, Felia Doubrovska y Muriel Stuart. A su regreso a México, a fines de 1956, tomó parte como bailarina huésped del Ballet de Bellas Artes en la Temporada de Danza Moderna.

En 1958 el Ballet de México constituyó una embajada folklórica mexicana con dirección a Canadá, con Amalia Hernández y Socorro entre otros: se presentó en agosto en el Teatro de la Comedia Canadiense, durante el Festival de Toronto, presidido por la princesa Margarita de Inglaterra. Socorro permaneció seis años con el Ballet Folklórico de Amalia Hernández como bailarina principal y maestra encargada del entrenamiento clásico. Durante ese periodo viajó a París, y fue uno de los personajes que recibieron el primer premio en el Festival de Teatro de las Naciones Unidas. Paralelamente, fue bailarina de danza clásica con el Ballet de Cámara, dirigido por Nellie Happee y Tulio de la Rosa.

En 1962 se llevó a cabo el Primer Festival de Danza Mexicana en que participaron el Ballet de Bellas Artes, de Ana Mérida; el Ballet Popular de México, de Guillermo Arriaga; el Ballet Nacional, de Guillermina Bravo y Ballet de Cámara, de Nellie Happee y Tulio de la Rosa. Socorro participó con el Ballet de Cámara en los ballets *Variaciones, Hupango, y La valse.*

En agosto de 1963 causó gran sensación la combinación de jazz y ballet que presentó el Ballet de Cámara y Tino Contreras en el Palacio de Bellas Artes. Según la crítica especializada hubo tumultos para entrar al teatro y los periódicos capitalinos hablaban con gran entusiasmo de esta corta temporada. En septiembre de ese mismo año se constituyó el Ballet Clásico de México, con los mejores bailarines del Ballet de Cámara y del Ballet

Concierto, entre ellos Socorro. Desde esa fecha hasta 1970 participó en todos los eventos, funciones y actividades de lo que actualmente es la Compañía Nacional de Danza, interpretando la mayor parte de los ballets del repertorio de tipo clásico, contemporáneo y de jazz. Durante estos años los críticos la calificaban como "la Dolores del Río del baile mexicano", "la orquídea del ballet" (revista *Siempre*).

En la actualidad, ella es la coordinadora nacional de danza del Instituto Mexicano del Seguro Social, donde se dedica de lleno a la difusión de la danza contemporánea. Organiza festivales y ya llevó a cabo un primer Festival Internacional de Danza Contemporánea. Con un grupo amateur del Seguro Social pretende introducir la danza contemporánea de manera fácil y sencilla a toda la República Mexicana como un enlace con las compañías profesionales.

Es por eso que, cuando Felipe Segura tuvo la feliz idea de rendir homenaje a todas las personalidades que han dado su vida a la danza y a mí me tocó investigar la de Socorro Bastida, pensé que no habría mayor elogio que dedicarle que el de dar a conocer al público en general, aunque fuera en unas cuantas páginas, algo de lo que es.

MARTHA BRACHO

Rosa Reyna

Exquisita bailarina, talentosa coreógrafa y ejemplar maestra es Martha Brácho; sí eso es y ha sido Martha Brácho.

La conozco de toda una vida, quizá el hecho de haber convivido en nuestro ambiente por tanto tiempo me hizo acostumbrarme a sus grandes valores personales, que día a día y en cada momento han surgido de manera tan espontánea y normal; eso siempre me había parecido tan natural tratándose de Martha, pero ahora que trato de proyectar



Martha Bracho, 1950.

esta imagen de ella y que he tenido la oportunidad de reflexionar y canalizar quién es y qué ha hecho... me doy cuenta y confirmo que efectivamente es una persona de grandes y muy especiales valores tanto profesionales como humanos.

Del mundo de la danza y de la gente del medio artístico que he tenido la oportunidad de conocer y tratar, creo firmemente que Martha en este medio es una de las personas más sencillas y humildes, además de muy buen carácter; creo que nunca hasta ahora me ha tocado presenciar alguna discusión entre ella y alguien más; ésto no quiere decir

que sea débil de carácter, no, todo lo contrario, defiende con ahínco sus ideas pero lo conduce de tal modo que más bien parece que estuviera comentando algo grato, eso sí, con toda convicción.

Así es ella, tranquila, sesenta, amable, responsable, cumplida y muy sensitiva; creo que es de las pocas personas con las que no podemos tener discusiones enojosas.

De repente viene a mi mente una imagen: siendo chamacas y tomando clase con el maestro Zybin, recuerdo a Martha medio pecosilla, el pelo corto muy chino, delgadita y con unas magníficas "puntas", y aquello que el maestro le pedía: Martha giraba vertiginosamente, hacía cientos de *fouettés*, saltaba en puntas, pero además, también gritaba mucho, haciendo gala de su timbre agudo, voz de soprano que posteriormente cultivó con su tía la cantante Fanny Anitúa. Otro aspecto muy distintivo en ella, desde pequeña, es su braceo exquisito y manos muy características, quizá con acento de la danza española, que tanto tiempo ejerció, me parece oír al profesor Zybin comentando: "¡muy elegantes manos Martha!".

También surgen en mi memoria momentos en ensayos con la Sokolova, así le decíamos entre nosotros a Anna Sokolow. Veo a Martha que corre, corre para llegar a tiempo, Anna jamás nos permitía la impuntualidad. Poco más tarde, en pleno ensayo, veía a Martha vestida con dobles mallas, tobilleras elásticas, rodilleras, coderas... ya no sabía qué más utilizar para proteger su cuerpo, instrumento de trabajo y expresión, y, desde luego, con zapatillas puestas, aspecto que a Anna le contrariaba y las "zapatillas" por sobre todas las cosas; pero claro, Anna Sokolow admiraba las cualidades de Martha y de modo muy tranquilo la hacía descalzarse. Admiraba y reconocía también su fino braceo, pero al momento de acercarse para corregirle quizá la posición de un dedo de la mano y al percatarse de la esmerada atención que Martha ponía en el cuidado de sus uñas muy largas, pintadas de rojo y en "piquito", le tomaba la mano y decía..."Mar-

tha, tú no ser niña de sociedad, tú bailarina profesional". Poco a poco Anna se iba enojando al hablar, se sulfuraba, gritaba, pateaba el suelo y nos regañaba a todas, enfatizando que al ser bailarinas profesionales deberíamos descartar de nuestra vida toda esa serie de actitudes superfluas.

Posteriormente Martha, ya con una buena posición de bailarina y coreógrafa dentro del Ballet de Bellas Artes, se animó a ir a Hermosillo, a petición del director del INBA, don Andrés Ituarte, a impartir clases en la Universidad de Sonora. Al terminar el plazo de la comisión, se percató de varios aspectos que la obligaron a aplazar su regreso; en primer lugar, se encontró con gente de talento, y tres meses de aprendizaje en esta difícil profesión son demasiado poco tiempo para sembrar un verdadero interés, por lo que consideró que era menester mantener vivo el interés como la actividad, tanto de autoridades como alumnas en esta clase de disciplina, para lograr los resultados deseados, evitando así que los esfuerzos realizados por todos se esfumaran. A la vez, sintió necesario incrementar la ruptura iniciada dentro de la sociedad hermosillense, al ser aceptada la danza como materia obligatoria dentro de la enseñanza universitaria, situación ésta insólita dentro de nuestras sociedades de provincia por aquellos tiempos. Como ejemplo de la actitud conservadora de la ciudad, baste decir que Martha comentaba como gran triunfo haber logrado ya en este corto período de tres meses que "sus chicas", como ella les llama, se presentaran a tomar la clase, no con mallas desde luego, pero por lo menos con pantalones que se ponían abajo de la falda.

Pasaron sucesivamente tres, seis meses, un año, dos, tres y al cabo de ese tiempo juzga Martha que esa pequeña semilla ya puede florecer por sí misma, anhela regresar, pero para ese entonces también había ampliado de tal modo su mundo que este mismo la ata para siempre por aquellos parajes. Martha permanece en Hermosillo, pero durante todos los veranos la vemos en la ciudad de México, con el propósito de estar al día, tanto en el aspecto

técnico como en el quehacer dancístico de la capital. Sus compañeros de trabajo y amigos pretendíamos hacerle ver que ya era el momento de quedarse en la ciudad, que allá no había futuro para una bailarina como ella, nos escuchaba con atención, no discutía, pero al final de cuentas Martha se queda en Hermosillo.

Pasaron los años, y al cumplir 25 años de maestra, directora, coreógrafa, y fundadora de la Escuela de Danza de la Universidad de Sonora, es con todo merecimiento, amplia y calurosamente festejada. Me tocó estar presente en esa ocasión; la vi bailar en plena madurez de su arte, afirmando visualmente aquella sutileza, elegancia, buena técnica de la que he comentado asomaba en su tierna juventud. Asimismo fue muy agradable para mí darme cuenta cómo se ha dado a querer, todo mundo la abrazaba, besaba, agradecía, obsequiaba, aplaudía con verdadera sinceridad.

Hace aproximadamente un año se le rindió otro gran homenaje por treinta años de continua labor en la danza en esa ciudad. El Lic. Juan José Bremer, en ese tiempo subsecretario de Cultura de la Secretaría de Educación Pública, fue quien puso en sus manos el diploma alusivo y develó la placa de la Escuela de Danza de la Universidad de Sonora, que mercedamente lleva el nombre de Martha Bracho.

Martha ha aportado una semilla tan rica, que ha crecido llena de vigor: ya existen en Hermosillo varias escuelas de danza, privadas y del Estado, que son conducidas por sus exalumnas. Para terminar me resta decir que admiro a Martha Bracho, como artista, maestra y amiga; es ella una persona en la que todas sus actitudes están llenas de amor, sencillez y transparencia de acción.

Martha Bracho se tituló en la Escuela Nacional de Danza. Entre sus maestros se encuentran H. Zybin, F. Morales, M. Lland, y N. Dambé, en técnica clásica; D. Duby, A. Sokolow, R. Cohen, M. Graham, D. Wood, G. Bravo, L. Lavine y S. Maslow, en técnica contemporánea; N. Campobello, L.F. Obregón, M. Torreblanca y E.

GUILLERMINA BRAVO

Anadel Lynton

Duarte, en danza tradicional mexicana; E. Agüero, La Argentinita,; Asunción Granados, Mariquita Flores, Emilia Díaz, Miguel Peña y Antonio de Córdoba, en regional español; T. Marcué, en tap y acrobático; Xenia Zarina, en oriental; José Limón, Doris Humphrey y Louis Horst en composición coreográfica.

Como bailarina participó con el Ballet de la Escuela Nacional de Danza el grupo de la Paloma Azul, el Ballet Mexicano, el Ballet de Bellas Artes, los Conciertos de Danza en el Teatro Insurgentes, el Grupo de Danza de la Universidad de Sonora, el Teatro de Masas, Opera y Cine, y en espectáculos de carácter español.

José Limón le otorgó una beca para estudiar en Connecticut College, Nueva London, Conn., y obtuvo otra beca para la Escuela de Danza de la Universidad de Tucson, Arizona.

Ha sido maestra de Bellas Artes, en su propia Academia, además de la Universidad de Sonora.

Ha creado veinte coreografías aproximadamente, entre las que destacan *Huapango*, *Los pájaros*, *Sensemaya* y *Siempre habrá una esperanza*.

Ha asistido a tres concursos nacionales de danza, los dos primeros organizados por el anterior Departamento de Danza del INBA, habiendo sido laureada con el primer premio en coreografía. Además recibió otro premio como el mejor grupo en el Concurso, y quedó en segundo lugar con mención honorífica en el Concurso Nacional de Coreografía en 1985.

Como directora del Grupo de Danza de la Universidad de Sonora ha realizado giras por el interior del país y por el sur de los Estados Unidos de Norteamérica.

La generosidad de Guillermina Bravo como artista prolífica, como ser humano apasionado, y como luchadora incansable es la imagen que más la refleja dentro de su proceso de constante transformación creativa. Guillermina se ha volcado a sembrar generosamente, en México y en el mundo, la semilla de la danza contemporánea, de la fiscalidad, del amor al cuerpo y de la confianza en sus posibilidades expresivas.

Guillermina Bravo nació en Chacaltianguis, Veracruz, en 1920. Desde joven, se trasladó a la ciudad de México donde se inició en la danza, en 1936, en la Escuela Nacional de Danza, bajo la dirección de Nellie y Gloria Campobello. Entre otras actividades de la escuela, participó en el ballet de masas 30-30 de la maestra Nellie Campobello.¹ En 1940, comenzó su carrera profesional con el Ballet de Bellas Artes, integrado por la maestra norteamericana Waldeen. Entre 1940 y 1945 bailó en los estrenos de *La Coronela* y muchas otras obras de Waldeen y participó con este grupo en una gira por universidades de los E U A.

En 1946, al ausentarse Waldeen de México, fundó, junto con Ana Mérida, el Ballet Waldeen, el cual presentaba obras de su maestra y las primeras coreografías de Guillermina: *Cuarteto, Op. 59, No. 3*, (Beethoven) y *Sonata No. 7* (Prokofiev). "Tuve que convertirme en coreógrafa. Se necesitaban danzas y tenía que hacerlas".² El programa describe al grupo así: "Su trabajo es experimental; sus objetivos salir de las limitaciones tanto técnicas como ideológicas del ballet clásico; tomar los elementos fundamentales indígenas y mestizos para crear un arte que, extraído del corazón y las luchas

¹ Aroeste Koningsberg, Matilde Tania, *La danza moderna en México: el nacionalismo*, p. 179.

² Dallal, Alberto, *Fémima-Danza*, p. 142.

del pueblo, se convierta en un medio de expresión directo y profundo que dé al propio pueblo orientación, estímulo y cultura”.

En 1946 Carlos Chávez, primer director del recién fundado Instituto Nacional de Bellas Artes, invitó a Guillermina Bravo y Ana Mérida a crear las bases, fundar y dirigir la Academia de la Danza Mexicana. Al respecto, Chávez escribió: “...la Academia de la Danza Mexicana es tanto un cuerpo de danzarinés ya formados, como un núcleo de investigadores y de creadores de una nueva coreografía mexicana” (programa de mano, 1947).

Guillermina participó en viajes de estudio a la sierra yalalteca y la región de los huaves en Oaxaca, además de bailar y producir coreografías para las primeras temporadas de la Academia. Producto de sus investigaciones es *El Zanate* (Blas Galindo, 1947), basado en un mito indígena. Guillermina comenta “...lo que nos interesaba de la danza indígena no era la danza misma sino el por qué bailan. Inconscientemente buscamos la raíz del mito...”, para hacer una danza “inventada” sin copiar los pasos de las danzas del pueblo. “Creo que éste era un camino correcto para alcanzar la verdadera investigación”.³ Se proponía indagar en la esencia, no en la superficie de la danza. “El folclor pertenece a los campesinos. Es explotarlos llevarlo a un foro. Para ver folclor hay que ir a los lugares donde se produce y respetarlo. Ningún bailarín profesional lo podrá bailar como ello” (Guillermina Bravo, 1982).

A finales de 1948, Guillermina Bravo se separó de la Academia de la Danza Mexicana, debido a diferencias políticas y artísticas con Carlos Mérida y fundó el Ballet Nacional de México, junto con Josefina Lavalle, su compañera de trabajo desde sus inicios con Waldeen. Un nutrido grupo de bailarines siguieron a la nueva compañía que se apoyó en los siguientes principios: “El Ballet Nacional es una organización que trabaja sobre la base de que el arte coreográfico no constituye una simple ex-



Guillermina Bravo en una clase.

³ Dallal, Alberto, *La danza en situación*, p.p. 158-159.

presión cultural abstracta sino debe cumplir con la misión de coadyuvar al desarrollo y a la integración cultural, social y nacional de México... Para ello el Ballet Nacional marcha sobre dos líneas directrices: técnicamente trabaja por asimilar todo lo que la danza ha creado en sus formas históricas, clásicas o modernas, proyectándolo en una nueva técnica; conceptualmente se esfuerza por expresar la tragedia y el vigor de México, lo problemático y las angustias, las esperanzas y anhelos de nuestra nación genuina".⁴

La compañía busca garantizar su proyecto de libertad de creación, autonomía organizativa y la estabilidad que permite el desarrollo desligado de las ataduras burocráticas y las políticas cambiantes que impone la dependencia oficial. Al Estado, que dispone de la infraestructura para la producción y educación artísticas, de los foros y los fondos, el Ballet Nacional reclama su derecho a recibir apoyo para sus labores de creación y difusión, basándose en la misma ley orgánica del INBA que Guillermina había contribuido a redactar.

En 1956, Guillermina Bravo explicó su punto de vista a Raquel Tibol: "Para que en México se desarrolle la labor de bailarines y coreógrafos no hace falta un ballet oficial... Lo que hace falta ahora es una serie de grupos de experimento, todos ayudados por el Estado, cada uno con sus propias tendencias, integrados por personas afines entre sí, grupos que constantemente se estén presentando ante el público. Como culminación del trabajo de estos grupos el INBA podría realizar anualmente una selección de las obras, montando un gran festival de danza en Bellas Artes. Estoy en contra de que el INBA se convierta en empresa, su función es ser promotor y no empresario. Como promotor tiene que ayudar y después, como hace con los pintores, comprar la obra..."⁵

No se puede hablar de Guillermina sin hablar de Ballet Nacional ni del Nacional sin hablar de

Guillermina. "Sin ella Ballet Nacional no hubiera sido lo que es; aunque nunca hubiera logrado su identidad si Guillermina Bravo hubiera querido que Ballet Nacional y ella fueran una misma cosa. Ballet Nacional llegó a ser porque bailarines, coreógrafos, músicos, pintores, escenógrafos y maestros entregaron durante décadas lo mejor de sí, dentro de un contexto inducido, con obsecado y juvenil sentido de libertad, por Guillermina Bravo".⁶

Guillermina ha permanecido como directora artística de esta compañía hasta la fecha y con ella se ha creado un extenso repertorio de aproximadamente cincuenta obras coreográficas. El trabajo coreográfico de Guillermina muestra una evolución constante. Una etapa puede negar la anterior pero también recoge y sintetiza las experiencias obtenidas. Ella se niega a volver al pasado, quedarse con fórmulas ya probadas, hacer concesiones al gusto de moda. Indaga continuamente en las posibilidades del cuerpo para forjar un lenguaje propio que no se deriva de otras artes. En 1956, Guillermina declaró a Raquel Tibol: "Me he propuesto el olvido de mi tendencia; creo que éste debe subyacer en la obra. Llega un momento en que el cuerpo del bailarín piensa más que su mente... Artísticamente el problema que más me conmueve es el de la injusticia social en nuestros días. Sé que los temas no son nuevos y que lo que importa es la manera como esos temas se expresan. Trato de que mi lenguaje pertenezca a la época, a la sociedad en que estoy... Yo, como muchos, me he perdido en otros lenguajes; he querido decir algo y lo he colocado encima de la danza en vez de darlo en la danza misma. La idea no puede nacer separada del movimiento. Me choca la supuesta decisión de hacer danza para el pueblo; nosotros somos gente de pueblo que hacemos danza. No podría fijar un estilo; creo que el estilo son los residuos que de una obra quedan en otra. En un plan de experimento y de búsqueda, como es el nuestro actualmente, no cabe tener un estilo... Creo que la obra hay que hacerla para un público determinado. Si tiene calidad

⁴ Tibol, Raquel, *Pasos en la danza mexicana*, *Textos de danza* 5, p. 116.

⁵ *Ibidem*, p. 120.

⁶ *Ibid.*, p. 166.

conmoverá a cualquiera, pero mucho más a quienes su contenido afecta directamente...".⁷

En cuanto al nacionalismo en la danza, dijo a Dallal: "...México ya existe dentro del mundo... no necesitamos esforzarnos por encontrar lo mexicano. Como somos mexicanos, en nuestras creaciones tiene que brotar lo que somos... Los críticos europeos nos calificaban de abstractos pero de netamente mexicanos. O sea, que lo nacional no tiene que ser solamente lo que se refiere a reminiscencias, al pasado, a las raíces sino que actualmente hay una creación nacional en México".⁸

A través de los años, Guillermina Bravo ha creado para el Ballet Nacional entre muchos otras: *Recuerdo a Zapata* (1951); *Rescoldo* (1954); *El demagogo* (1956); *Braceros* (1957); *Imágenes de un hombre* (1958); *El paraíso de los ahogados* (1960); *Danzas de hechicería* (1961); *Comentarios a la naturaleza* (1967); *Apunte para una marcha fúnebre* (1968); *Juego de pelota* (1968); *Homenaje a Cervantes* (1972); *Epicentro* (1977); *El llamado* (1983); *Reportaje de la patria* (1984) y los *Estudios 1 al 9*, creados entre 1973 y 1982 para destacar la personalidad de los bailarines principales de su compañía, entre ellos, Luis Fandiño, Miguel Ángel Añorve, Antonia Quiroz, Victoria Camero, Jaime Blanc y Eva Pardavé.

Reflejo de su deseo de trascender, de traspasar fronteras, son las giras constantes de Ballet Nacional por la República, actuando tanto en escenarios al aire libre (sobre todo en los años cincuenta) como en teatros; además, realizó numerosas giras por el extranjero, incluyendo a la URSS, China, Rumanía e Italia (1957, junto con el Ballet Contemporáneo de Bellas Artes), Cuba (1960 y 1984), universidades de los EUA (1966 y 1968) y a quince países europeos, entre 1974, 1978 y 1980.

Guillermina es una mujer pequeña, delgada, que viste de manera sencilla pero posee un carácter fuerte que permea el ambiente donde sea que se encuentre. Su voz, ronquísima, enfatiza, recalca sus

opiniones que presenta de manera franca, sin rodeos. La firme presencia de Guillermina como eje del Ballet Nacional ha permitido ya 37 años de trabajo ininterrumpido. Sin embargo, ella no se impone por medios autoritarios, se hace respetar por su trabajo, su ejemplo y fomenta que siempre haya espacio para la libertad creativa y de criterios. Los miembros del Ballet Nacional, a través de su propio trabajo, van ganando este espacio, participan en las decisiones y apoyan el trabajo de la colectividad, cotidiano y exhaustivo. El quehacer dancístico es por necesidad comunitario, y requiere de espíritu de equipo, en el Ballet Nacional esto es asumido a plenitud.

Mi primer contacto con Guillermina fue en 1956 durante la temporada oficial de Bellas Artes. Allí se presentó su obra *El demagogo*, que fue lo que más me impresionó de una temporada que me hizo decidir dedicarme por la danza en México. La fuerza de esta obra que abordaba de manera directa y clara un tema político de actualidad, me emocionó sobremanera. Varios años más tarde me encontré bailando con el Ballet Nacional, inmersa en el juego de burbujas, mariposas y serpientes vertiginosas del *Paraíso de los ahogados*.

Me acuerdo de las largas escaleras para llegar al cuarto piso de la Calle del 57, en el Centro, cerquita del Palacio de Bellas Artes, donde la compañía tiene todavía su estudio, espacio permanente tan importante para el desarrollo continuado de su actividad. En aquel entonces el estudio estaba arreglado con biombos que hacían las veces de foro para presentaciones públicas y de vestidores para las clases y ensayos. Era una lucha constante pagar la renta y a los maestros invitados. Me acuerdo de la marimba de la cantina de enfrente que daba una ambientación musical a las clases que con frecuencia eran acompañadas por tambor debido a la falta de presupuesto para pagar a músicos acompañantes.

Me acuerdo de Guillermina en el modesto café "Ah, qué rico", centro de su vida social (que después ha sido substituido por una serie de luga-

⁷ *Ibid.*, p. 118.

⁸ Dallal, Alberto, *Fémina...* p. 138.

res semejantes). Allí se relajaba, planeaba y opinaba, rodeada de miembros de la compañía y allegados que contribuían al desempeño del grupo de diferentes maneras. Se discutían asuntos de trabajo y se intercambiaban informaciones, "chismes" del medio.

Una de las experiencias emocionantes de mi participación en Ballet Nacional fue una función sobre una tarima en el pueblo minero de Barroteran, Coahuila (1962). El mismo pueblo se ocupó de la construcción y los que no clavaban tablas, entre ellos muchas mujeres y niños, de todas maneras estuvieron presentes desde horas antes, pendientes de los artistas. La función, que incluía obras de Guillermina, de Raúl Flores Canelo y de Carlos Gaona, fue recibida con respeto, interés y fascinación, y al finalizar se sentía que el público quedaba todavía en espera de más.

Guillermina inspiraba devoción. Su meta era que todos estuviéramos dedicados en cuerpo y alma, no a ella, sino a la compañía, que viviéramos prácticamente en el estudio para que toda nuestra energía, ambiciones y vida social giraran alrededor de nuestra sede. Siempre había un cuarto en el estudio para descansar, platicar, comer, hacer fiestas de vez en cuando, arreglado acogedoramente con cojines, carteles, etc. A veces vivían allí por épocas los más jóvenes o desamparados.

Mucho antes de que se pusiera de moda el término, el Ballet Nacional funcionaba como una especie de comuna que compartía su estrechez económica, su solidaridad humana y la gran riqueza del profesionalismo, la disciplina y el aprendizaje común.

Guillermina ambicionaba que los bailarines que trabajaban en otras actividades, como maestros de primaria, dando clases de danza fuera del estudio o en los más extraños empleos, pudieran vivir del trabajo con el Ballet, sin distraerse con otras labores. Sin embargo, aunque el Ballet trabajaba mucho para el INBA en temporadas escolares y en casi todas las temporadas oficiales y daba giras constantes, todavía la mayoría no lograba vivir modes-

tamente de bailar después de más de 20 años de actividad y lucha enconada de la compañía. Hoy, afortunadamente, con el apoyo del INBA y de la UNAM la compañía puede pagar, aunque sea poco, a todos sus bailarines.

Tener una escuela que formara a las nuevas generaciones y permitiera a los bailarines concentrar sus labores de enseñanza allí, era otro deseo constante. Ballet Nacional siempre se ha encargado de la formación profesional de la mayoría de sus bailarines. En 1970, este proceso fue formalizado a través del Seminario de danza contemporánea y experimentación coreográfica, fundado con el apoyo de la UNAM. El seminario ha iniciado en la danza a varias generaciones de bailarines que posteriormente han formado parte de esta compañía y de muchas otras.

A través de cursos iniciados en el Ballet Nacional por David Wood (1959) y continuados por Gene McDonald, Kasuko Hirabayashi, Tim Wengerd y otros, y de los viajes de estudio emprendidos por Guillermina Bravo y miembros de la compañía a partir de 1963, se estableció un estrecho contacto con los métodos y técnicas de entrenamiento de la escuela de Martha Graham en Nueva York, los cuales han sido ampliamente promovidos en México por el Ballet Nacional.

En el Ballet Nacional se deseaba formar artistas con inquietudes más amplias que los exclusivamente técnicos. Esto se impulsaba a través de diversos seminarios y clases de filosofía, música, drama y otras materias, y de manera importante, a través de la participación (que por otro lado era una necesidad) de todo el grupo en muchas actividades extra-dancísticas que abarcaban desde limpiar el estudio, confeccionar vestuario, llevar cuentas, encargarse de horarios, asistencia y disciplina, hasta buscar patrocinadores y hacer gestiones con el INBA y otras dependencias.

El Ballet Nacional ha sido desde sus inicios un semillero de bailarines, de coreógrafos y de grupos. De allí han surgido muchos de los más importantes de México.

La constante presencia de Guillermina entrenándose diariamente con la compañía, aunque ya desde los sesenta sólo bailaba cuando era necesario substituir a alguien de emergencia, nutre al Ballet Nacional. El ambiente de confianza mutua creada a través del trabajo de conjunto propicia la aportación creativa de los bailarines para recrear en interacción con los coreógrafos. Recalca Guillermina: “La gran aventura que hay entre bailarín y coreógrafo es, creo, única en el arte. Sobreviene una simbiosis entre ambos... En la experiencia coreográfica, el bailarín es lo más importante. No la coreografía sino la fusión entre bailarín y bailarín y el diseño coreográfico”.⁹

En el Ballet Nacional se respira un aire rico en estímulos creativos. Guillermina promueve a coreógrafos desde dentro de la compañía con personalidades artísticas muy diferentes a la suya y se relaciona con coreógrafos y maestros invitados, y con diversos colaboradores y consejeros de otros campos de arte. Guillermina siempre respeta las opciones del otro, sus necesidades de desarrollo y propicia el intercambio y aprendizaje, ofreciendo su punto de vista sin imponerlo. Así, los coreógrafos de la compañía pueden mantener una línea creativa independiente a pesar de trabajar íntimamente con Guillermina durante años. Ella comenta al respecto: “Todos estamos peleados entre nosotros a nivel de ideas... Coreográficamente no existe una idea común”.¹⁰

Entre los coreógrafos madurados en la compañía se cuentan a Josefina Lavalle, Evelia Beristain, Carlos Gaona, Raúl Flores Canelo, Luis Fandiño, Federico Castro, Rossana Filomarino, Jaime Blanc, Jesús Romero; como hijos o nietos de su escuela se pueden considerar a Miguel Angel Palmeros, Valentina Castro, Raquel Vázquez, Lidia Romero, Rosa Olivera, Eva Zapfe, y muchos otros.

Ballet Nacional ha funcionado como una madre que pare muchos hijos que, al paso de los años, van buscando la autonomía, caminos propios. Así,

⁹ Dallal, Alberto, *Fémína...* p. 142.

¹⁰ *Idem*, p. 137.

se han producido separaciones con respeto, sin pleitos o rencillas. Ballet Independiente, Mórula, las compañías de las universidades Veracruzana, de Oaxaca (antes de Monterrey), de Guanajuato, Expansión 7, y en forma más distante, Forion Ensemble, Cuerpo Mutable, Alternativa, Quinto Sol, entre otras, deben mucho a la formación de parte de sus integrantes en el Ballet Nacional y a la mística de creación y trabajo disciplinado que se fomenta en esta compañía.

Guillermina Bravo ha impartido numerosas conferencias y cursos sobre danza y ha planteado enfáticamente la necesidad de carreras profesionales universitarias en danza.

Desde 1967, la Bravo ha trabajado con frecuencia en el teatro creando coreografías para muchas obras de Emilio Carballido y otros autores. En 1975, por la obra *Matka* de Witkiewicz, le fue otorgado el Premio a la Mejor Coreografía para Teatro, instaurado por la Asociación de Críticos y Cronistas Teatrales, la cual dio a este nuevo premio anual el título de “Guillermina Bravo”. Recibió nuevamente este premio en 1977 por su coreografía *La ópera de tres centavos*, de Brecht.

Ha recibido medallas y reconocimientos de la Olimpiada Cultural (1968), del Festival de Danza de Guadalajara (1970), del primer Festival Cervantino (1971) y del correspondiente a 1976.

En 1979 recibió de manos del presidente de la República el Premio Nacional de Artes.

Se le agradece a Guillermina su tenacidad, su visión, su fe; el legado que ha heredado a las sucesivas generaciones de profesionales de la danza; el placer y el reto que ha dejado entre tan diversos públicos, la conquista de un espacio lúdico y de un espacio institucional de compromiso con la búsqueda incesante del lenguaje del cuerpo. La pluralidad de propuestas, la multiplicidad de núcleos dancísticos que se diseminan por toda la república se deben en gran parte a su convicción, firmeza y ejemplo.

Insiste Guillermina: “Yo hablo a través de mis obras, de los bailarines, coreógrafos y maestros que hemos producido en Ballet Nacional. No necesito...”

sito de las palabras". (Guillermina Bravo, 4 de octubre de 1985).

Fuentes

Aroeste Konigsberg, Matilde Tania, *La danza moderna en México: el nacionalismo*, tesis de licenciatura, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México, 1983.

Bravo, Guillermina, comunicación personal con Anadel Lynton, 4 de octubre de 1985.

Bravo, Guillermina, participación en la mesa redonda sobre Danza y educación universitaria, Museo de los Constituyentes, 1982), (apuntes tomados por Anadel Lynton).

Dallal, Alberto, *La Danza contra la muerte*, segunda edición, UNAM, México, 1983.

Dallal, Alberto, *La Danza en situación*, Ediciones Gernika, México, 1985.

Dallal, Alberto, *Fémina-Danza*, UNAM, México, 1985.

Flores Guerrero, Raúl, artículos en "México en la Cultura", *Excelsior* (años cincuenta).

Ramos, Maya, M. del Socorro, *Apuntes para una historia de la danza en México*, tesis para obtener el título de maestra de danza clásica, Academia de la Danza Mexicana, México, 1966.

Tibol, Raquel, *Pasos en la danza mexicana, Textos de Danza 5*, Difusión Cultural, UNAM, México, 1982.

Sin autor, "*Guillermina Bravo*", datos biográficos proporcionados por Ballet Nacional, 1985.

Programas de mano de Ballet Waldeen, la Academia de la Danza Mexicana, y el Ballet Nacional de México.

AMALIA HERNANDEZ

Kena Bastiën van der Meer

Cuando se le pide a Amalia que platique cómo es que la danza llega a ella y ella al mundo de la danza en su tierna edad. Cuando se le pide que nos platique aquellas cosas que todos consideramos reflejan nuestra persona y nuestra personalidad, Amalia hace a un lado las anécdotas banales prefiriendo siempre hablar de su obra: El Ballet Folklórico de México, que son cincuenta años de danza, o toda una vida dedicada a la danza. "Bueno, — dice sonriente — he tenido tres hijos, que también cuestan trabajo. Pero no costaron tanto tiempo.

"Cincuenta años son muchos años", dice Amalia Hernández con su voz firme. Una voz firme y a la vez tranquila. Una voz que confiesa no haber gustado nunca hacer conferencias "porque una conferencia puede ser muy intelectual, o puede ser magnífica, pero no aporta todo lo profundo de uno mismo, que es lo que ha tratado de dar en la danza.

"Cincuenta años estudiando, entrenándose todos los músculos, que a veces duelen mucho, y no sólo eso, sino ir detrás de todo ese entrenamiento, buscando la razón de ser, del porqué y para qué de ese entrenamiento, ¿qué queríamos hacer?, ¿a dónde queríamos llegar?

"En realidad nunca planeé tener unas compañías tan grandes, ni tener una escuela, y viajar por todo el mundo. Sencillamente las cosas venían paso a paso.

"Para hacer un ballet empecé a darme cuenta que no solamente se necesitaba de las técnicas que había estudiado, sino también estudiar qué éramos nosotros en danza, en folclor, en arte popular. Pero

después me dí cuenta de que no sólo tenía que estudiar todo ésto, sino también vivirlo, hacerlo propio, para que después, a la hora de crear, ésto resultara algo no frío e intelectual sino algo lleno de vida como si las gentes de los pueblos de México al expresarse en su danza y en el folclor quisieran haber tenido técnicas y desarrollar, más y más, todas esas fuerzas, todas esas tradiciones.

“He visto que el proceso creador del arte es el mismo en todas las artes. Es el mismo en pintura, en danza: querer expresar profundamente, con todas las cualidades que uno tiene, tanto materiales, intelectuales como anímicas, algo, lo mejor posible, lo más perfecto. ¿Por qué? Porque si no tuviéramos ese instinto de querer dar algo, lo más perfecto que nosotros podemos, no nos sacrificaríamos”.

Amalia es, pues, su obra. Una obra que comienza a germinarse desde los cuatro años cuando la escogen para bailar en el kinder una gavota de cuya músicaa todavía se acuerda. Una obra que se afirma cuando alrededor de los ocho inicia sus primeras clases de danza en forma. Una obra que, paso a paso, ha llegado a culminar en lo que es ahora un espectáculo de folclor mexicano reconocido en más de 30 países del mundo.

Pero el prestigio y el reconocimiento que tiene el Ballet Folklórico de México no han sido ganados sin esfuerzo. Los viajes que ha efectuado a distintas partes de la República, la filmación de danzas autóctonas, la grabación de música, el estudio incansable de éstos y muchísimos más documentos tanto bibliográficos como iconográficos son los que le han permitido crear uno por uno los ballets de su programa actual. Es a través de la observación, del análisis y del profundo conocimiento de todas las danzas que Amalia logra establecer cuál es el común denominador de una danza en cuanto a su estilo, su vestuario, el color, su diseño de piso, los pasos y el sentido, para crear, con base en ésto, su propio ballet, logrando que éste lleve implícito los aspectos esenciales de las danzas autóctonas.

Además de los estudios personales que efectúa



Amalia Hernández

para crear sus ballets, Amalia Hernández tiene toda una trayectoria dentro de la danza. Probablemente no haya rama del arte dancístico que no haya estudiado: ballet clásico en la Escuela Nacional de Danza con Hipólito Zytin, ritmos indígenas con Gloria Campobello, tap con Tessy Marcué, danza contemporánea con Waldeen, danzas regionales con los maestros Luis Felipe Obregón y Amado López, danza española con la famosa "Argentinista", hasta danza oriental con Xenia Zarina. Durante varios años y desde la adolescencia Amalia desarrolló toda una carrera como bailarina contemporánea en la compañía de Waldeen.

Pero es con Seki Sano que estudia teatro. Con él Amalia Hernández aprende lo que puede ser la trama de un espectáculo, y esto es lo que la lleva a buscar incansablemente la creación de un *espectáculo profesional*. Para Amalia Hernández "el teatro es un arte, el espectáculo es un arte y el folclor es otro. (Pero) el folclor autóctono sólo existe en su lugar de origen, el día de sus fiestas". La obra de Amalia es, pues, una recreación inspirada en el folclor que se tiene que desarrollar para con las leyes del teatro que son: transmitir.

Y eso es lo que he querido seguir: las leyes del espectáculo de la danza...desarrollar este folclor autóctono a un gran espectáculo".

El Ballet Folklórico de México se inicia primero como el Ballet de México... "Cuando estaba en la Academia de la Danza con Miguel Covarrubias, haciendo el quinto sol y dando muchas maromas, yo propuse hacer los sones antiguos de Michoacán, y me dijeron que no, porque todo tenía que ser música contemporánea. Entonces me fui a Televisión con don Emilio Azcárraga y le dije: "¿puedo aquí hacer ballets folclóricos?", y me dijo: "Sí. Te voy a asignar un estudio y unos camarógrafos para que te entrenen". Y empecé a hacer ese grupo, que eran ocho bailarines también de Bellas Artes, con el que empecé a trabajar el folclor en el sentido de espectáculo teatral". El primer ballet que crea Amalia para dicho grupo (integrado entre otros por Roseyra Marengo, Evelia Beristáin, Colombia

Moya, Cora Flores, Alma Rosa Martínez) es precisamente *Sones de Michoacán*, obra que, a través de los años Amalia ha conservado y presenta en su actual espectáculo, usándolo en forma de pequeñas dancitas (Las sonajas) para ligar un ballet con otro.

De allí en adelante tanto el trabajo creativo de Amalia Hernández como la actividad artística de su Ballet Moderno de México (1952) no dejan de crecer.

Con el ballet arriba mencionado estrena el Estudio "A" de Televisión en el que se presenta durante una larga temporada. En 1959 se presentan en los Juegos Panamericanos de Chicago y el éxito que tienen les vale el reconocimiento y el apoyo del entonces presidente Adolfo López Mateos. En 1961 recibe el primer premio en el Festival de las Naciones en París. La compañía se convierte entonces en la representante cultural oficial del gobierno mexicano. En 1962 lleva a cabo una gira por Estados Unidos y Canadá. En 1964 visita Europa y el año siguiente la URSS. Para la XIX Olimpiada Amalia crea el *Ballet de los cinco continentes* y el *Ballet de las Américas* cuyo programa incluía obras de reconocidas artistas como Martha Bracho, Evelia Beristáin, Josefina Lavalle, Rosa Reyna, entre otras.

"Los premios que he recibido en México me causan mucha emoción porque pienso que el mexicano ha de decir: -'Pues es que nosotros inventamos esto'. Bueno, pues sí lo inventaron. Sus orígenes son las fuentes en las que yo me inspiré".

Su obra, como se dijo anteriormente, es muy extensa y ha sido constante desde 1958 hasta la fecha. Entre sus múltiples ballets están: *Feria en Jalisco* (primera versión 1958), *La danza del venado* (1960), *La Huasteca* (1962), *Serenata* (1963), *Fiesta en Jalisco* (segunda versión: 1966), *Los olmecas* (1971), *Concheros* (1974), *Guerrero* (1980), *La Gran Tenochtitlán* que crea en memoria de su padre en 1982 y su nuevo ballet, *Feria de Carnavales en Tlaxcala* (1985) que "nació porque quise crear un ballet que fuera diferente. Y empecé a

leer los libros y entre las fotografías que encontré en un libro de Francis Tour estaba una, sin ninguna descripción, de la danza de los paragueros y me pareció interesantísimo los paraguas y el traje. El traje con bombín y jacket y capa indígena era un surrealismoperfecto. Y empecé a perseguir la danza de los paragueros en Tlaxcala. ¿Cuando es la fiesta?, pues en carnaval, ¿en qué pueblo?, pues en Santa Ana Chautenpan... y me pasé tres años yendo a las fiestas hasta que encontré diferentes elementos de la danza, distintos grupos que me permitieron encontrar el común denominador de esa danza...

Amalia Hernández tiene la extraña facilidad para captar todo lo que ve y fijarlo en su mente para aclararlo, organizarlo, disfrutarlo y usarlo. Amalia tiene la fe y la tenacidad para lograr todo aquello que se propone hacer. "No es posible que una persona en una sola vida tenga un camino tan trazado que nunca se desvíe". Al ver todo lo que ha logrado en la vida podría pensarse de ella que es un ser "cuya sensibilidad no se hace en una vida".

Amalia Hernández estudió filosofía yugur durante cuatro años en un monasterio, y tiene la firme convicción de que cada ser humano nace con una misión. "Para algunos la misión es aparentemente sencilla, para otros no tan sencilla, como tener hijos y educarlos". Y la misión de Amalia Hernández es hacer espectáculos, y hacerlos para México. "Y por eso, en el mismo monasterio, cuando quise ya retirarme de todo mundo, allí mismo me dijeron: "No. Esa es tu misión. Tienes que seguir".

Sea cual fuere la razón de una vida tan plena, la obra de Amalia Hernández se ha hecho así: "paso a paso, analizando, estudiando, aprendiendo las danzas, buscando cómo llevarla de su lugar de origen — como lo hacen los grandes artistas, pues yo también quise copiar a los grandes artistas— a un lugar que pudiera ser una ventana de lo que es México".

Nota: Todas las citas fueron extraídas de las

Charlas de Danza efectuadas el día 9 de julio de 1985 y dirigidas por Rosa Reyna y Felipe Segura.

JOSEFINA M. LAVALLE

Felipe Segura

Nunca podría decir cuando fue la primera vez que vi bailar a Chepina. La recuerdo bella, con una presencia llena de luz y fuego en el foro. Veo sus hermosos ojos dirigiéndose al infinito. Y en mis verdes años pensaba que debía ser "clásica" y no "descalza"... Sabía que había estudiado en la Escuela Nacional de Danza, y lo que se había distinguido. Hasta pensaba que la debían haber retenido. Pero sí me gustaba que bailara "moderno", a esta nueva danza del México de entonces le aportaba su presencia magnífica en el foro.

Pero Chepina no era como las demás muchachas, no era accesible, la ví bailar años y años antes de cruzar la primera palabra con ella. Muchas veces me acerqué para pedirle una fotografía, pero de alguna manera me intimidaba, y ni siquiera me notaba... Hablaba con Ana Mérida que fue mi maestra, y hasta llegué a acompañarla a encontrarse con su novio. Hablaba hasta con Guillermo Bravo que me producía el mayor de los respetos, claro que hablábamos exclusivamente de asuntos de danza. Hablaba con todos, pero con Chepina no, era lejana como una estrella de Hollywood.

La ví bailar en todas las funciones del Ballet Waldeen, y me agradaba sobremanera que todos fueran tan jóvenes. Más me agradaba que la señora Waldeen no estuviera en México. Ellos se encargaban de sus ensayos, hacían sus clases, se corregían unos a los otros. Nosotros teníamos demasiadas gentes en Ballet de la Ciudad de México para regañarnos. Ellos eran estrellas en unos ballets y hacían conjunto en otros. Con nosotros, aparte de la señora Gloria Campobello y Fernando Schaffenburg,

había dos o tres solistas, y todos los demás éramos de la tropa.

Cuando leí que Chepina era la autora de la *Suite Provenzal* me sorprendió. En ese núcleo todos hacían coreografía, más bien debería decir todas. La danza en esos tiempos era regida, coreografiada y bailada por mujeres, fueran las hermanas Campobello, Rosa, Guillermina, Magda, y desde luego las señoras Sokolow y Waldeen. Ningún hombre tenía esas actividades. Pero además de ser jóvenes, ser bellas y bailar bien, se expresaban bien y discutían temas muy serios: "el arte burócrata", "la decadente danza clásica", "la política en la danza", "bailar para el pueblo, no para un público elitista", "la búsqueda de una danza mexicana"... aunque me ofendía lo de la danza clásica, no dejaba de gustarme oír las hablar.

Cuando vi a Chepina en *Emma Bovary*, ya estaba atiborrado de ballets rusos, de Monte Carlo, Theater, y ya tenía mis ídolos: Markova, Danilova, Krassovska, Kaye. Pensé: México también tiene estrellas: Gloria Campobello, Ana Mérida, Rosa Reyna, Guillermina Bravo, pero Chepina era verdaderamente rutilante.

Un día la encuentro sentada en un gran escritorio en una oficina de lo que fue la Academia de la Danza Mexicana. Ella la había decorado con objetos artesanales muy bien escogidos. Era la señora directora, siempre bella, siempre elegante, con su aterciopelada voz me atendió. Un nuevo aspecto: conducir a las nuevas generaciones, pero ahora con una metodología y escolaridad. Su talento, su preparación, sus múltiples y ricas experiencias la habían llevado a organizar una escuela en la que muchas generaciones habrían de ser guiadas y hacer carrera. Una escuela completa, con sus aspectos clásico, folclórico y contemporáneo.

Chepina habría de ganar una batalla legal al INBA; impulsó una gran asociación de bailarines; trabajó en los planes del INBA, del CEDART, de la UNESCO y por muchos años dirigió ese gran centro: FONADAN. Y si sumo los cursos y clases que ha impartido, las conferencias... que fortuna para



Josefina Lavalle, 1945.

México tener mujeres como Chepina. Uso sus propias palabras para terminar: "No es lo que el país puede dar al artista, sino lo que el artista puede dar al país.

JOSEFINA M. LAVALLE

Nació en México, D.F., cursó la carrera de Derecho en la Universidad Nacional Autónoma de México y obtuvo licenciatura en Servicio Consular y Exterior y Diplomático en la Universidad Femenina. Tomó cursos de Filosofía y Letras (arte contemporáneo y arte colonial). Alcanzó el grado superior de piano en la carrera de Concertista con el profesor Antonio Gomezanda.

1937-1938 Inició estudios dancísticos en la Escuela Nacional de Danza, dirigida por Nellie Campobello, siendo sus profesores Luis Felipe Obregón, Linda Costa, Ernesto Agüero y Estrella Morales.

1938 Recibió el título de bailarina y maestra. Formó parte del Ballet de Bellas Artes dirigido por Waldeen, donde consolida su formación técnica y coreográfica. Forma parte también del Ballet del Teatro de las Artes, subvencionado por el Sindicato Mexicano de Electricistas, con el que dan funciones en el mismo sindicato. Estudios de arte dramático con Seki Sano.

1946 Forma parte del Ballet Waldeen, bajo la dirección de Guillermina Bravo y Ana Mérida.

1947 Miembro fundador como bailarina y profesora de la Academia de la Danza Mexicana, con Guillermina Bravo y Ana Mérida como codirectoras.

Participa en una gira de trabajo de investigación de danzas y melodías populares por la sierra del estado de Oaxaca y el Istmo de Tehuantepec.

Se inicia como coreógrafa profesional con *La suite provenzal* de Darius Milhaud para la Primera Temporada del Ballet de la Academia de la Danza Mexicana en el Palacio de Bellas Artes.

1948 Funda en unión con Guillermina Bravo, Eve-

lia Beristain y Amalia Hernández, el Ballet Nacional de México.

1949 El Ballet Nacional de México hace una gira por el norte de la República, colaborando con la Campaña de Alfabetización

Participa en Temporada de Danza en el Anfiteatro Justo Sierra de la Universidad Nacional Autónoma de México.

Gira por el interior de la República colaborando con la Comisión Nacional del Maíz auspiciada por Gabriel Ramos Millán.

Diversas giras con la Secretaría de Recursos Hidráulicos.

1950 Actúa como primera bailarina en la temporada que ofrece José Limón en el Palacio de Bellas Artes.

1951 Vuelve a participar en la temporada oficial del Ballet de Bellas Artes con José Limón.

1952-1976 Maestra de la Academia de la Danza Mexicana.

1956 Gira con el Ballet de México a La Habana, Cuba, actuando tanto en la televisión como en un programa para los estudiantes de la Universidad de La Habana.

1957 Fundadora, junto con Guillermo Arriaga, del Ballet Popular de México.

Funciones inaugurales en el Teatro de la Unidad de Santa Fe del Instituto Mexicano del Seguro Social.

Gira a Europa, representando oficialmente al país en el Festival Cultural organizado con motivo de la Feria Mundial de 1958 en Bruselas, Bélgica.

Actuaciones de la Compañía en Londres (televisión), Hungría, Polonia, Checoslovaquia y Yugoslavia.

Invitada personalmente por las embajadas de México a actuar en la Unión Soviética y China.

Realiza giras por toda la Unión Soviética durante seis meses.

Estudios de especialización en Moscú y Ленинград.

- 1959-1969 Directora de la Academia de la Danza Mexicana.
- 1960 Participa en gira del Ballet de Bellas Artes a Cuba.
- 1961-1963 Primera bailarina y coreógrafa del Ballet de Bellas Artes.
- 1964 Participación en una gira por el sur de Estados Unidos (Universidades de San Antonio, Laredo, Austin, Dallas, Brownsville, etc.) con el Ballet Contemporáneo.
- 1972-1977 Directora de la Academia de la Danza Mexicana.
Directora del Centro de Educación Artística (Secundaria y Bachillerato de Arte) de la Secretaría de Educación Pública.
- Coordinadora de la Sección de Danza del Colegio de Bachilleres.
- 1973 a la fecha El Gobierno Federal crea el Fondo Nacional para el Desarrollo de la Danza Popular Mexicana, primer centro de investigación de la danza tradicional existente en el país, y nombra a la Profra. Josefina M. Lavallo como Delegada Ejecutiva.
- 1974-1978 Vicepresidenta para América Latina del Congreso Internacional de la Danza, con sede en Francia bajo los auspicios de la UNESCO.
- 1974-1983 Asesora del área de danza de la Coordinación de Educación Artística del INBA.
-Participó en la reestructuración del plan de estudios del CEDART.
-Tuvo a su cargo la elaboración del plan de estudios del área de danza y programó todas las materias técnicas y teóricas así como los talleres de esa área de la danza dentro del CEDART.
-Participó en la sistematización de los talleres libres de Casas de Cultura.

Obra Coreográfica:

La suite provenzal de Darius Milhaud, *Concerto* de Antonio Vivaldi, *La maestra rural* de Carlos Jiménez Mabarak, *Danza de las fuerzas*

nuevas de Blas Galindo, *Madame Bovary* de Vivaldi, *Juan Calavera* de Silvestre Revueltas, *Interludio* de Britten, *Informe para una academia* de Schoenberg, *Rescoldo* de Guillermo Noriega, *Danza para cinco palabras* de Gassman, *Preludio y fuga de Santana* de Bach y *Danza para una muchacha muerta* de Kuri-Aldana.

En FONADAN durante 12 años, trabajos dentro del campo de la investigación de la danza, realizando recopilaciones y registros de las diferentes danzas del país, además de llevar a cabo la organización de la investigación realizada por FONADAN y fundamentalmente la promoción y difusión de los grupos indígenas de danza que actualmente existen en el país.

También dentro de FONADAN ha creado un sistema de notación del movimiento para el registro de las danzas y bailes estudiados.

TESSY MARCUE

César Delgado Martínez

Me llamo Teresa Guerrero Marcué, pero mi nombre artístico es Tessa Marcué. Nací aquí en la ciudad de México el 11 de agosto de 1912.

Empecé a estudiar danza a los siete años con las Costa: Amelia y Adela. Me llevaba mi mamá junto con mis hermanas. Soy hermana de Celia Montalván y de Marina e Issa Marcué.

Las Costa eran muy buenas profesoras y muy buenas bailarinas. Nos daban clásico. Después vino una profesora rusa madame Mol-Potapowich. Puso su academia en la calle de Valladolid. Todas fuimos ahí. Pero entonces yo tenía que estudiar, interna, en la escuela. Cada sábado iba a mi clase de danza. Diez años estuve con la maestra rusa. También estudié danzas españolas con el maestro Miguel Peña.

Mi mamá primero conoció al señor Montalván. Se casó con él. Nació Chela (Celia). Después envidó. Se casó con José Guerrero Vargas, que era mi padre. Desde un principio que Chela se metió al teatro, él no quiso. ¡Cómo iba a entrar al teatro! Por eso mi mamá le puso Montalván y a nosotras su nombre: Marcué. A mí en la Escuela Anglo-Mexicana, desde pequeña me empezaron a decir: Tessy, Tessy, Tessy. Por eso todo el mundo me conoce por Tessy, de ahí mi nombre artístico.

Chela era mayor que yo doce años. Iba con el siglo. Ahorita tendría 85 años. Murió a los 57. Pero estaba muy joven y muy bonita. De veras. Si usted va al periódico, ya verá las crónicas maravillosas de ella. Llenó una época del teatro frívolo en México. ¿No ha oído usted hablar de Chela?

Debuté en 1928 bailando en una beneficencia en el Teatro Iris. Ya no me acuerdo de quién era. Un magnífico tenor que había en ese tiempo. A ver si traigo el recorte. ¡Ojalá lo encuentre!, ¡Aquí está!, éste, éste, éste: Jorge del Moral.

Ese día, mi baile me salió muy bien, gracias a Dios. Pero desgraciadamente, como nos aventaron flores, con una flor me resbalé. Pero yo seguí bailando. El público me aplaudió más.

En 1929 vino a México la Opera Privé de París, dirigida por el maestro Nicolás Sercueef. Yo participé en el cuerpo de baile de *El príncipe Igor* y *El lago de los cisnes*.

Luego Chela vino de Europa. No, no es cierto. Vino de La Habana y formó su compañía. Nosotras, Marina, Issa y yo, entramos con ella. Aquí está un recorte con nuestras fotos. Mire: las hermanas Marcué. Claro. Bailábamos en su compañía. Ibamos en las giras como quien dice en familia. Tenía muy buenos elementos, entre ellos, sus hermanas. Nosotros bailábamos de todo: clásico, tap, regional. Era cuando Agustín Lara empezaba. A Chela le dedicó *Cachitos de México*. Hicimos varias *turnés* por toda la República. Y por el extranjero. Nos fuimos a Europa y a Estados Unidos. Aproveché para estudiar con los maestros Fernand Grupp y Nicolás Sercueef en París y con Cherpino



Tessy Marcué

Robinson —que era el número uno en tap en ese tiempo— y Albertina Rach en Los Angeles, California. Tuvimos un éxito formidable.

En 1934, Matilde Falau y Miguel Angel Ferriz, nos contrataron a Marina y a mí, para su Compañía. Ah, pero como actrices. Si viera usted, que teníamos mucha facilidad. ¡Uuuuff! Yo hacia la segunda. Hacía la Concha Moreno, un papelazo.

Mi hermana hacia *La malva loca* y yo *Las llamas del convento*. Salíamos de monjas. Eran obras españolas, que pegaban mucho, en ese tiempo. Bailábamos en el fin de fiesta. La gente ya nos conocía porque habíamos ido con Chela. Estuvimos en San Luis Potosí, Monterrey, Guadalajara, Mazatlán, Tepic, Culiacán, etcétera. Estado por estado.

En 1935 empecé a dar clases en la Escuela de Danza del Departamento de Bellas Artes. Estaba en el segundo piso del palacio. Pusieron todo muy bonito. Con baños, con casilleros, con barras y con espejos. Todo muy bien ordenado. Estaban de maestros, Nellie y Gloria Campobello, Estrella Morales, Linda Costa, Ernesto Agüero y Dora Duby, entre otros. Yo daba clases de danzas internacionales y tap. Pero después daba clásico, que era lo que yo sabía más. Entre mis alumnas, estaban Raquel Gutiérrez, que era nuestra estrella; las dos: Raquel e Isabel; Lupe Robles, María Teresa Suárez, Anita Mérida, Josefina Lavalle, Guillermina Bravo (nada más que a lo mejor lo niega, desgraciadamente); Amalia Hernández, María Roldán, Alicia Ceballos, Josefina Luna, Celia Rodríguez, Paz Monterde, Margarita Alvarado, entre otras. Son las primeras que recibieron un título oficial, firmado por el ministro y por el director de Bellas Artes.

Con alumnas de la Escuela de Danza en 1936 en el Palacio de Bellas Artes, puse *La boda en tap*, un ballet humorístico. El decorado y el vestuario eran de Julio Castellanos. Después hicimos pequeños ballets (en el antiguo Teatro Hidalgo) como parte de los exámenes. Luego *La boda*, la monté en varios teatros, como el Iris. En los conciertos de la compañía cigarrera El Aguila. Eran muy famosos.

Pagaban muy bien a todos los artistas. Fui la primera que le pagaba a las alumnas. Estaban encantadas.

En 1938, el Departamento de Bellas Artes, me comisionó para ir a un viaje a Chile y Argentina, a estudiar el folklore de esos países. Ahí estudié con muy buenos maestros. Con Kathalina de Galanta y Esmée Bulnes. También con don Andrés Beltrame, famosísimo maestro de danzas regionales. Un viejito de sesenta años; pero qué bien bailaba. Con él aprendí *El malambo*.

Cuando regresé dí clases en el Conservatorio Nacional. Desocuparon un salón. Le pusieron barras, para que yo diera clases. Tenía muchas alumnas. El Conservatorio estaba en la calle de Moneda.

Muchos años dí clases en la Asociación Cristiana Femenina y en la Asociación de Esposas de Cirujanos. Monté programas con mis alumnas, como el del periódico *Excelsior*, el 10 de mayo de 1942, donde las muchachas bailaron la *Danza campesina rusa*, *Las chiapanecas* y *Vals tap*, entre otros bailes. Yo bailé *El malambo*. Mire, aquí están las fotos en el periódico.

Me casé en 1951 con un americano, en el juzgado octavo, donde estaba don Próspero Alvarez Sosa. Mi hermana Chela, su hija y el Cónsul de los Estados Unidos fueron mis testigos. Me sacaron fotos en los periódicos. Don Próspero dijo: yo no le avisé a nadie. Vinieron porque se enteraron. En ese tiempo era yo un poco conocida. Ya después, se termina todo. Todo se termina.

Cuando me casé, creí ganar el oro y el moro. Me fui a los Estados Unidos. Pero me salió vana la nuez. Me regresé, con una hija. Tenía yo que trabajar.

Fui a hablar con el señor Gorostiza, que era el director general de Bellas Artes. Como ya me conocía, me dijo: le puedo dar trabajo como inspectora de danza. Fue en 1959. Tengo 26 años en este puesto. Están a mi cuidado las escuelas oficiales: primarias y secundarias, y también la Es-

cuela Nacional de Maestros y la Escuela Superior de Educación Física.

No he vuelto a bailar desde entonces. Pero estoy muy ágil. Si quiere le doy una maroma ahorita. Sí. Deveras.

Son tantas cosas que ya casi no me acuerdo, francamente. Son más de cincuenta años, señor. Desde 1929. Haga usted la cuenta. ¿Cuántos años hace? 29, 39, 49, 59, 69, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85. Sí, son 56 años. Yo soy la más antigua de todas, 56 años de estar en la danza, porque todavía sigo danzando.



Tessy Marcué, 1939.

ANA MERIDA

Josefina Lavalle

Llevo mis labios ya secos
de tanto gritar y gritar
y nadie responde a mi grito
con este gritar sin gritar

Llevo mis ojos ya secos
de tanto llorar y llorar
y nadie responde a mis ojos
con este llorar sin llorar

Llevo mi cuerpo ya seco
de tanto dolor y dolor
y nadie responde a mi cuerpo
con este dolor sin dolor.

Ana Mérida

Como bailarina hizo sus primeros estudios en la Escuela Nacional de Danza con los maestros Hipólito Zybin, Nellie y Gloria Campobello, Tessy Marcué, Linda Costa, Ernesto Agüero, Anton Dolin y Alicia Markova.

Sin embargo, su sensibilidad, su talento creativo innato, lo adquirió de su ambiente familiar donde tuvo el ejemplo de un gran artista: su padre Carlos Mérida.

Educada dentro del mundo fantástico de la creación, orientada por su padre, Ana se desenvuelve como bailarina y coreógrafa con una fuerte personalidad escénica y creativa que la hace destacar como primerísima figura en el arte de la danza de su generación.

Inclinada hacia la tendencia moderna de la danza, ingresó al Ballet de La Paloma Azul dirigido por Anna Sokolow en 1939.

Fundó junto con Guillermina Bravo el Ballet Waldeen que serviría de base para formar, pocos meses después, la Academia de la Danza Mexicana dentro del recién creado Instituto Nacional de Bellas Artes, cuya dirección toman conjuntamente Ana y Guillermina.

Se liga al maestro Celestino Gorostiza y al arte teatral, a través de sus cátedras como maestra de danza en el Instituto Cinematográfico, y posteriormente en la Escuela de Arte Teatral del INBA, pero sobre todo se desempeña como maestra de varias generaciones de bailarines connotados.

Destaca con su gran personalidad como ejecutante en el famoso grupo de Katharine Dunham, donde se le invita para actuar como bailarina huésped en una espléndida temporada cuyas representaciones se llevaron a cabo tanto en el Teatro de las Bellas Artes como en el extranjero.

Durante el sexenio del Lic. Adolfo López Mateos, fue nombrada jefa del Departamento de Danza del Instituto Nacional de Bellas Artes, periodo en el cual se establecen los estudios de Segunda Enseñanza como obligatorios para las carreras profesionales que se imparten en la Academia de la Danza, otorgándole por primera vez a esa institución la facultad para expedir títulos profesionales en las ramas de bailarín y maestro.

Muchas otras actividades de gran importancia para la danza mexicana desarrolla Ana Mérida al margen de su obra creativa.

Como organizadora, fundó el Ballet Clásico de México; coordina el Festival Mundial del Folklore en el Programa Cultural del Comité Organizador de los Juegos de la XIX Olimpiada.

A invitación de su majestad Haile Selassie I, se traslada a Etiopía para organizar y dirigir el Ballet Folklórico Etíope, mismo que representaría a ese país en el Festival Mundial del Folklore, recibiendo condecoración del propio Selassie I por su labor.

Organizó y dirigió el Ballet Cantos y Danzas de Israel el cual también fue representante al Festival antes mencionado.

Coordinó, en el aspecto danza, los primeros cuatro años del Festival Internacional Cervantino, representando al Departamento de Turismo.

Conduce programas especiales de música y danza para el Canal 13.

Trabaja para la Unidad de Televisión Educativa y Cultural (UTEC) de la SEP como responsable de la



Ana Mérida, 1981.

dirección artística de doce programas titulados "Época de Oro de la Danza Mexicana", después de una labor de investigación exhaustiva para dejar un testimonio válido a las nuevas generaciones, del movimiento de danza moderna en los años 50's.

Pero la obra trascendente de Ana, la que no ha tenido errores a nuestro juicio, está en la bailarina y en la coreógrafa.

No podemos olvidar a Ana la bailarina, la ejecutante creadora, dentro de un escenario semi desnudo impactando fuertemente a los cientos de espectadores que por esa época acudían a la sala de espectáculos del Palacio de las Bellas Artes, al solo movimiento acompasado, armónico, lento y al mismo tiempo firme de solamente un brazo que Ana desplazaba, mientras su figura espléndida, erguida, estática, llenaba cada una de las partículas de un escenario que se desbordaba en vibraciones.

Sus obras han sido llenas de armonía y sensualidad desde *El cielo de los negros* hasta *Profecía* (1985); de sentido rítmico como *El pájaro* y *las doncellas*, *Norte* y *Bonampak*, realizado recién descubiertos los frescos de esa zona chiapaneca.

De sensualidad como su famosa *Balada de la luna y el venado*, *Psiqué*, *La balada de los quetzales* y muchas otras, y de fuerza dramática en *La llorona*, *La casa de Barnarda Alba* y en una de sus últimas obras de 1983, *Ausencia de flores*, homenaje a José Clemente Orozco, creado especialmente y a petición del INBA para los festejos al ilustre pintor jalisciense.

Pero Ana sigue siendo creadora y aseguramos que muchas veces en su íntima soledad y ante la impotencia de no poder transmitir su sensibilidad creativa a cuerpos vivos por la falta de grupos que permitan a los coreógrafos independientes su expresión artística, se escapa por la poesía en un intento más por ser la Ana que dice, la Ana que expresa, la Ana que transmite su gran personalidad de buena estirpe creadora.

Cuando se escriba la verdadera historia de la Danza Moderna Mexicana, y cada uno de los artistas que han tomado parte en sus inicios, en sus búsquedas y sus afirmaciones vayan tomando el sitio que por derecho le corresponde, uno de los más importantes lo ocupará, sin duda alguna, Magda Montoya, actual directora del Ballet de la Universidad y su fundadora en 1952.¹¹⁾

Magda Montoya, trabajadora apasionada e infatigable de la danza, merece un justo reconocimiento a su labor como bailarina, coreógrafa, maestra y, especialmente, como organizadora de grupos y centros de educación y difusión de esta actividad artística.

Sus inicios en el movimiento dancístico mexicano se remontan a finales de los años treinta, cuando aún no existía en México una infraestructura apropiada para su desarrollo. El esfuerzo de los bailarines y colaboradores interesados hizo posible que se gestara una danza mexicana sin precedentes que formalizó el inicio de un importante desenvolvimiento artístico, que sería difícil de asimilar para las generaciones futuras, por el peso de su contenido crítico y social.

Esta expresión nace bajo el influjo de una sociedad postrevolucionaria con grandes esperanzas en el cambio; la ideología nacionalista, presente ya desde los veinte, señalaba un horizonte nuevo para las bellas artes en México, anquilosadas ya por los cánones europeos.

Magda asume esta posición comprometidamente y desde sus primeras presentaciones como bailarina insiste en "volcar todo su conocimiento e interés en el país".¹²⁾ A

¹¹⁾ Miguel, Guardia. "Ballet de la Universidad". México en la Cultura. Suplemento del *Novedades*, 2a. época. No. 458, 22 diciembre de 1957. p. 9.

¹²⁾ Magda Montoya, "Charlas de Danza", entrevista conducida por Felipe Segura, Septiembre 3 de 1985, documento mecanografiado. México. Centro de Información y Documentación de la Danza.

pesar de esta búsqueda de raíces nacionales, nunca pierde el sentido de universalidad, dentro del cual lo mexicano debería resaltar con su propia originalidad; esta idea será trabajada posteriormente durante el alemanismo, en el que se imprime al nacionalismo una mayor amplitud, pretendiendo superar los conflictos de clase descubiertos por la Revolución.

La danza se revela en Magda como una vocación definida que la involucra íntegramente; las inquietudes infantiles que recuerda con alegría fueron madurando al compás de su propio desarrollo intelectual: "Yo bailé en casa siempre, desde muy niña (...), bailaba temas abstractos, que no eran temas infantiles; festejaba la luna, el sol, la lluvia, la alegría de ser libre, de poder moverme y expresar con el movimiento lo que llevaba dentro"⁽³⁾.

Según su sentir, el bailarín debería ser un profesional preocupado tanto por su formación técnica como cultural, resaltando la importancia "de la mente que sostiene al cuerpo en movimiento"⁽⁴⁾, lo cual le permitiría atender el sentido y significado de su labor. Al igual que muchos artistas de esta época busca vincularse al proceso social y participa en discusiones acerca de la finalidad del arte. Reconoce la influencia del insigne maestro Seki Sano, el cual en palabras de Magda "orientó a actores, a muchos artistas y bailarines, para que enfocáramos nuestros ojos a la situación real que debemos reflejar en la danza"⁽⁵⁾.

Utilizando los instrumentos técnicos y conceptuales ya adquiridos, busca su realización personal a través de la formación de bailarines y la actividad de grupo como única posibilidad efectiva de trabajo: "Yo siempre quise hacer grupo —dice actualmente— ya que era mi instrumento ideal; yo siento

que nací para coreografiar, para mí, manejar los cuerpos era como moldear una arcilla maravillosa"⁽⁶⁾.

El trabajo grupal la motivó, posteriormente, a plantearse la necesidad de crear escuela; pugnó por una institución dirigida por mexicanos, rechazando las escuelas de Waldeen y de Sokolow, buscando además una alternativa distinta a la experiencia desarrollada por Nellie Campobello. Decidió dar forma a este proyecto al cual se dedicó por mucho tiempo, definiendo el programa y línea de trabajo a seguir, conjuntamente con Guillermina Bravo. La nueva escuela no pudo surgir, atribuyéndolo Magda a la "inconsistencia e incoherencia de los bailarines mexicanos"⁽⁷⁾.

Sola, fundó la Escuela de Danza del Sindicato Mexicano de Electricistas, para los hijos de los trabajadores, a los que quiso formar "física, mental, moral y estéticamente (...), por ser los niños el material más adecuado para integrarlos poco a poco a la danza"⁽⁸⁾. Con ellos mantiene un grupo infantil que logra sostener una temporada anual casi ininterrumpida, complementando este trabajo con ciclos de conferencias para los padres, quienes constituyeron su primer público.

Este movimiento, que empezó por ser una labor cultural para los agremiados del sindicato, representó para Magda "una semilla mucho más importante"⁽⁹⁾, por lo que decidió fundamentar su objetivo con bases más sólidas. Después de diez años de esfuerzos continuos con los bailarines surgidos del SME, se dirigió a la Universidad Nacional Autónoma de México para hacerles comprender la urgencia de que esta casa de estudios tuviera la expresión de la danza en su interior.

Dentro de la Universidad, desarrolló una actividad intensa, planificando una escuela de danza cuyo programa resulta tan audaz, que es actual aún

⁽³⁾ Magda Montoya, "Charles de Danza".

⁽⁴⁾ Ibidem

⁽⁵⁾ Ibidem

⁽⁶⁾ Ibidem

⁽⁷⁾ Ibidem

⁽⁸⁾ Magda Montoya, "Charlas de Danza".

⁽⁹⁾ Ibidem

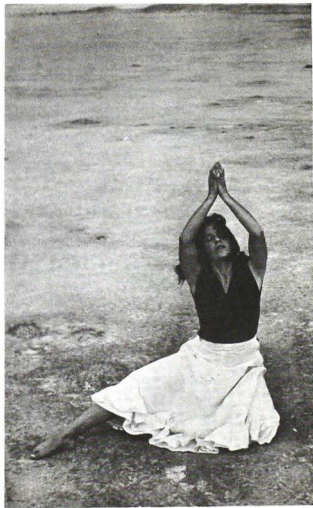
para nuestra época. En él contempla la formación técnica y cultural del bailarín, ofreciéndole materias teóricas de apoyo, tales como Historia del Arte, Historia de la Danza, Teatro, Música, Dibujo constructivo, entre otras.

Magda Montoya efectúa una intensa labor de difusión de la danza dirigida a un público joven e inquieto, a través del Ballet de la Universidad, fundado y dirigido por ella. Con él, lleva a cabo, sin contar con los requerimientos escénicos adecuados, las primeras funciones en las distintas Facultades, ubicadas en aquel entonces en el centro de la ciudad.

Paralelamente, es nombrada jefa de Danza Foránea en Bellas Artes, cumpliendo una tarea altamente significativa para la provincia mexicana. Se encarga de integrar patronatos, definir y elaborar programas, buscar locales, dirigir el proceso de inscripción y selección de alumnos e impulsar la capacitación de maestros. En total inaugura 26 institutos regionales con el objetivo de "incrementar el desarrollo del arte de la danza en todo el país, proporcionando los mejores elementos técnicos y académicos a todo aquel que se interese en el perfeccionamiento de su capacidad artística en esta rama del arte"⁽¹⁰⁾.

Como maestra prepara ejecutantes bajo una disciplina ardua y en ocasiones ruda. Les inculca un gran respeto a su profesión, haciéndoles comprender que la danza "no era una diversión ni un adorno, sino una manera de ser interior que (debería) comunicar lo que se siente" y proyectar lo que se vive, pues "no es tan importante alzar la pierna ni doblarse hasta el suelo como una charamusca, sino reflejar el estado de tu país"⁽¹¹⁾.

Entre sus alumnas, muchas continuaron trabajando en el campo de la danza, como es el caso de Colombia Moya, Lila López, Lucero Binquist,



Magda Montoya.

⁽¹⁰⁾Victor, Carmona. Documento fotocopiado. Departamento de Bellas Artes. Archivo del CID-Danza.

⁽¹¹⁾Magda Montoya "Charlas de Danza".

Argentina Morales, Eunice Arriaga y Aurora Agüeria.

Su obra coreográfica es extensa y versátil; las críticas de su tiempo señalan sus logros y orientan su inquietud de experimentación, siempre considerándola como un elemento importante dentro del movimiento artístico de la danza: "Desde la *Pavana del moro* (...) el público mexicano no había tenido ocasión de deleitarse con una obra donde se unieran el baile clásico y la expresión de la danza moderna, tan atinadamente como en *Quinteto*"⁽¹²⁾.

Faltaría aún profundizar sobre muchos aspectos de su actividad para hacer un balance más objetivo de su trascendencia; convendría, en este sentido, analizar su producción y relacionarla con la obra de sus contemporáneos, lo cual resulta ya imposible por la falta de un registro coreográfico filmado. No obstante, lo que hasta ahora se descubre de su intensa vida profesional exige una revisión más detenida y crítica, que permita no sólo ubicar adecuadamente la importancia de esta artista y precursora de la danza mexicana, sino también abrir nuevos caminos de investigación para esta disciplina.

El peso de Magda Montoya en el desenvolvimiento y solidificación de la danza moderna en México radica, en primer término, en su concepto integral del bailarín profesional que, capacitado física y técnicamente, debe de relacionarse con su entorno como una forma de expresión intelectual y participación social que lo compromete con su realidad.

Así también, deja a la danza mexicana el legado inapreciable, de fundar y hacer crecer grupos en diversos lugares y relacionarlos con su medio para difundir esta actividad mediante un trabajo continuo y profesional.

Por su entrega apasionada, por sus dotes como bailarina y coreógrafa, por su concepto integral e

interdisciplinario del trabajo artístico, por su acertada función como maestra y directora de organismos promotores de la danza, Magda Montoya debe, por derecho propio, ocupar un sitio prominente en la Historia de la Danza Mexicana.

LUIS FELIPE OBREGON

Josefina Lavalle

El maestro Luis Felipe Obregón, un hombre en toda la extensión de la palabra, de excepcional calidad humana, ha entregado su vida a la defensa de la cultura popular, bien desde puestos administrativos, bien como maestro o investigador, y desde la creación de las Misiones Culturales en 1932 hasta la liquidación del Fondo Nacional para el Desarrollo de la Danza Popular Mexicana en 1985.

Nacido en el Puerto de Mazatlán, Sin., el 7 de noviembre de 1904, cursó la enseñanza preescolar y dos años de primaria en su ciudad natal.

Trasladado a su corta edad a la ciudad de México, completa la enseñanza primaria y secundaria en el Colegio Alemán, y termina sus estudios de preparatoria en la Universidad Nacional Autónoma de México.

En la Escuela Elemental que fundó la Secretaría de Educación Pública, cursó en el año de 1925, la carrera de Educación Física.

Ingresó posteriormente al servicio de las heroicas Misiones Culturales, después de numerosos cursos intensivos de capacitación profesional; desde allí apoyó la Campaña Nacional en contra del analfabetismo, la educación para adultos y la educación para la población indígena.

Inició su labor educativa en 1924 como maestro de educación física en las escuelas primarias de la capital, y en 1926, al instituirse el servicio de las Misiones Culturales Rurales, se desempeña dentro de ellas como maestro de Educación Física, capa-

⁽¹²⁾ Daniel, Dueñas. "Ballet de la Universidad". México en la Cultura, Suplemento del *Novedades*, No. 256, febrero de 1954, p. 2.

citando al magisterio rural en la promoción de actividades físicas y recreativas en beneficio de la niñez campesina.

A través de las Misiones Culturales Rurales vivió en estrecho contacto con los moradores de las pequeñas comunidades y empezó a conocer la danza como expresión costumbrista de sus propias y originales fuentes.

Como servidor público, desempeñó diversas comisiones docentes, administrativas, técnicas y directivas en la SEP. Recorrió el camino de funcionario, desde maestro, empleado administrativo, subjefe y jefe de oficina, hasta llegar a ser secretario particular del Subsecretario de Educación Pública e igualmente del jefe del Departamento Autónomo de Asuntos Indígenas; posteriormente fue nombrado como director general de Asuntos Indígenas.

Durante el tiempo que participó en el servicio de Misiones Culturales Rurales, se compromete con el pueblo y se torna un recopilador tenaz de las expresiones de la danza popular. Durante ese mismo tiempo impartió clases de danza, transmitiendo sus experiencias y sus conocimientos al personal de maestros de educación física y recreación de las propias misiones.

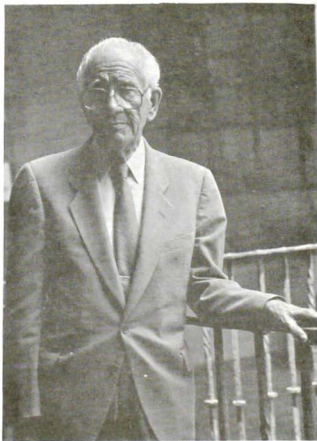
Más tarde, formó parte del cuerpo docente de la Escuela Nacional de Danza con la cátedra de danza regional.

Impartiendo igualmente sus conocimientos sobre la danza y el baile regional, trabajó en la Academia de la Danza Mexicana durante el tiempo en que dirige ésta el maestro Fernando Wagner.

Miembro de la Embajada de Arte Popular de México, visitó la República de Cuba como responsable del grupo de danza folclórica.

Como promotor de la auténtica danza mexicana, desarrolló importante labor desde el año de 1937 organizando por primera vez en la historia del arte en México, la presentación de grupos de danzantes genuinos en el Palacio de las Bellas Artes.

De estas presentaciones habla el maestro Celes-



Luis Felipe Obregón, 1984.

tino Gorostiza de la siguiente manera: "Nada de extraño tiene, pues, que el público de la ciudad, mexicano al fin, haya sentido estas danzas como suyas, que estas danzas hayan acelerado la circulación de su sangre y hayan hecho vibrar su cuerpo como si se encontrara ante el milagroso descubrimiento de una revelación de sus ancestros que le dice, después de mucho tiempo de errar en las tinieblas, quién es y cuál es su camino.

"Dos modestos e inteligentes maestros misioneros, los señores Luis Felipe Obregón e Ignacio Acosta, son quienes, tras de largo peregrinar por toda la República, han logrado seleccionar y reunir estos grupos de danzantes que la Secretaría de Educación presenta al público de México como uno de los signos más potentes y reveladores de la nacionalidad mexicana".

Como coreógrafo, trabajó junto con Efrén Orozco en el Teatro de Masas, y asesora el ballet mexicano "Don Domingo de Don Blas" presentado por la Compañía de Ballet Theatre bajo la dirección del coreógrafo Leonide Massine, en el Palacio de Bellas Artes.

Participó como director en los exitosos concursos de danza de las Jornadas Deportivas y Culturales de los Internados de Enseñanza Primaria, los que marcan otra etapa de enorme importancia por la propiedad de su presentación debido a la gran visión de Obregón de dejar a los maestros indígenas de danza la enseñanza directa de sus expresiones al transmitir las a los niños. Organizó también, y con la misma tónica, los concursos de danza de los Internados Indígenas de Primera Enseñanza.

Como maestro fundador del Centro Regional de Educación Fundamental para la América Latina CREFAL, se trasladó con su familia a radicar en la sede de ese Centro, en Pátzcuaro, Michoacán, y por muchos años se encargó de la cátedra de Recreación.

Más tarde fue invitado para asesorar el proyecto de creación del Fondo Nacional para el Desarrollo de la Danza Popular Mexicana, en el cual participó

de manera entusiasta como coordinador de la Sección de Investigación Coreográfica.

Su labor en FONADAN ha sido fundamental para el desarrollo de los trabajos de investigación, al cual aporta sin limitaciones, toda la generosa entrega de sus conocimientos y experiencias, sin las cuales la labor de esta institución no hubiese sido posible.

Es autor de varias de las breves monografías de danzas populares publicadas por el Departamento de Misiones Culturales de la SEP. Autor de *Danzas y bailes de México* editado por la Galería Riverol, y ya como parte de FONADAN, elaboró el folleto de gran valor para los investigadores, intitulado *La investigación socio-cultural de la danza popular*.

Es la vida del maestro Luis Felipe Obregón, rica en entrega al apoyo de la danza de su país, su lealtad a los conceptos más profundos del hombre y su bondad y honestidad es ejemplo para todo mexicano.

ROSA REYNA

Elisa Ramírez

"Her name would be Rose whatever arose".

Gertrude Stein

Quien oye hablar a Rosa —su voz ronca, su narrar atropellado, su gesticular enfático— puede imaginársela bailando. Rosa borbotea, florece y fluye vivaz, apasionada, presurosa y exacta. Toma un hilo, lo pierde, lo recupera y el tejido final no es jamás deshilvanado: Rosa enhebra y trenza, su trama viene y va por distintas rutas y se pinta congruente, certera, franca. Su relato es una hermosa coreografía.

Su pasión rebasa a sus interlocutores; su capa-

cidad de apasionar ha engrandecido escenarios, públicos y compañeros de danza.

Rosa baila, Rosa crea, Rosa charla: siempre llena los espacios: sus pausas son para un nuevo movimiento; sus silencios, para nuevas reflexiones. Rosa de cristal, desparrama sentimientos que lleva a flor de piel. "Soy temperamental, apasionada, entregada" (De las entrevistas a Rosa Reyna realizadas por Anadel Lynton en diciembre de 1983, por Elisa Ramírez en octubre de 1985, y de *Charlas de Danza*, 28/V/85, conducida por Felipe Segura).

"Sólo me interesa, realmente, lo que nace directamente del centro de mi cuerpo". Y donde las palabras no alcanzan a describir sus vivencias, su cuerpo impone un estilo. Nutrido de muchas fuentes y apoyado en una "buena técnica", su arte surge de un centro entrañable, de un equilibrio entre la creación y el reconocimiento de una herencia: "Los genes emotivos, ardientes, cariñosos y efusivos de los mexicanos, nuestras raíces culturales aunados a un situarte ante tu tiempo y ante tu realidad".

Está allí: pero solamente ella puede verlo y bailararlo así, "expresado de forma que siempre sea un reflejo honesto de mí misma. No ser otro, ser tú misma y vertirlo".

Esta es la creatividad, ése el reto permanente. Permanente porque no bien se ha expresado vuelve a renacer. "Vas encontrando más y más, profundizando en tu visión, en tu técnica, en tu experiencia, en tu vida. Hay situaciones nuevas y haces algo nuevo. Tal vez más intenso, tal vez con menos inhibiciones, tal vez más volcándote a ti misma". Rosa volcán.

Traducir esa voz interior, esa necesidad. "Hay necesidades diferentes y medios distintos. Ese es el oficio del artista". Jamás vas a describir una realidad que te emociona sino la emoción que sientes ante esa realidad: con palabras, movimientos, sonido, color. Sin esa vivencia, quedaría un armazón hueco, por más bien ejecutado que esté. En danza, puedes llegar a com-



Rosa Reyna, 1952.

binaciones sabrosas, monas o graciosas de movimiento" que se pierden en un puro virtuosismo sin contenido. Ha de seguirse la voz resonando en los oídos, dejarse llevar por las sirenas que habitan las entrañas arriesgándose tal vez a los naufragios". Y cada quién es tan especialmente diferente." El reconocimiento de este impulso primordial en todo artista la ha llevado a fructíferas alianzas con músicos, pintores, literatos y actores.

Rosa es una mujer con ideas claras y distintas. El ser arquitecto le ha facilitado el manejo de grupos, espacios y proporciones.

Su contacto con autor actores nace y se nutre de su gran versatilidad "pues aunque casi siempre tuve papeles dramáticos, siempre he sido muy payasa". Así, puede encarnar a Antígona —junto a José Limón— o a una serpiente bíblica ("no sabes cómo me divertía instruyendo a Eva"). Vive aventuras de cuento en Pastillita, es una leona herida arrastrando a su hija muerta en sueños, la patética moribunda que ve el amor que nace entre su amiga y su amado camino a Talpa en *La Manda*.

"Será porque soy Virgo. Pero por más que tenga influencias, estas te van masticadas, comidas, tragadas y son parte de mí misma". Jamás será mimética, reinterpreta desde un prisma personal y así se enriquece con la experiencia de otros, en vez de empobrecer su capacidad creadora. "Tú me puedes dar ideas, pero deja que las asimile a mi manera, a mi experiencia: qué niveles, qué tonalidades. En mi propia convicción y sentir. En el arte, jamás puedes ser deshonesto, jamás falso. Hay que sacarlo de adentro, ser tú". "Y lo verdadero se capta de inmediato, más que lo rebuscado. Aunque después reflexiones. Te llega una luz, te pica el cuerpo, te conmueve, te afecta".

Rosa no sólo ha dado de sí misma su coreografía y su interpretación, como maestra ha transmitido a generaciones y generaciones de bailarinas su experiencia. Al hablar con entusiasmo de sus clases refleja esa alegría que la mantienen viva, ágil, generosa, eterna aprendiz.

Rosa, la mujer, ha logrado llevar hasta la obra su



Rosa Reyna y José Limón en *Antígona*, 1951.

vida de amor, maternidad, compromiso y optimismo sin rupturas entre ambas esferas. De allí su largo e imprescindible desempeño en nuestra danza.

Rosa no roza las cosas, las encarna. Una breve cautela precede la entrega. Reconoce en ella y en los otros virtudes y defectos, errores y aciertos. Si su carrera es consistente es porque lo son su persona y los hoyitos junto a su sonrisa.

Junto con otras pioneras y fundadoras, Rosa es prototipo de otro estilo de vida. Bailarina cuando "eso era un paso mal dado, ya", arquitecto cuando

aquello era un recinto para varones; moderna cuando ballet y puntas eran una misma cosa; mujer que "levantaba la pata en Bellas Artes", cuando sus contemporáneas buscaban casarse como etapa final de su existencia. En su última obra, *Otoño de búsqueda* muestra su madurez, su seriedad y su esperanza ante el terrible dilema de un planeta amenazado: "encontraremos algo a tiempo", después de la denuncia.

Sigue siendo ejemplar. Vanguardista y veterana, desde *La paloma azul* hasta hoy, camina por la danza mexicana con el digno porte que le confiere su apellido.

ROSA REYNA

Nació en México, D.F. Su formación en la danza lo debe principalmente a H. Zybin, N. Dambé, M. Lland, A. Bolm, y Cynthia Richeliew en la técnica clásica; a Anna Sokolow, R. Cohen, M. Graham, M. Anthony, D. Wood, G. McDonald, S. Maslow, P. Kooner, M. Cunningham, D. Wood y B. Ross, en técnica contemporánea; en composición a A. Nikolais, J. Limón, D. Humphrey, A. Sokolow, L. Horst, A. Ailey, M. Louis; en ritmos afro a W. Nicks, M. Port, Len Wood, R. Geoffrey, N. Horn. Cursó la carrera de Arquitectura, inglés, francés e Historia del Arte en México. Desempeños y actividades profesionales: Pedagoga, coordinadora de eventos de danza en D.P.I.C., maestra de técnica de danza, expresión corporal y composición en el INBA. Coreógrafa en Compañía de Danza Contemporánea, cine, teatro, T.V. y teatro de masas. Promotora y asesora de la construcción del edificio del Sistema Nacional para la Enseñanza Profesional de la Danza (antes Academia de la Danza Mexicana) y coautora del plan para su reorganización. Asesora, coordinadora, coreógrafa y maestra en el Ballet Folklórico de México. Programadora y conductora en disciplinas dancísticas para la A.D.M., cofundadora de: CEDART, talleres libres en las Casas de Cultura INBA y programas para la formación de promo-

res culturales y organización de eventos en la Dir. Gral de Difusión Cultural de la S.E.P.. Cursos de danza para las delegaciones del ISSSTE, Coordinadora de un evento cultural en la XIX Olimpiada, creadora del Ballet Folklórico de El Salvador y coordinadora del Ballet Folklórico Centroamericano. Investigadora del CID-DANZA del INBA. Cofundadora del Ballet Quinteto, Ballet Contemporáneo, Ballet Nacional Contemporáneo de México y Ballet México Contemporáneo y de la Asociación Mexicana de la Danza. Asesora técnica del Consejo de la Danza Mexicana. Vice-presidenta del Comité Mexicano dentro del (C.I.D.) miembro del Dance and the Child International (D.H.C.I.) y miembro del I.T.I.. Autora de 20 coreografías entre las que se encuentran: *La Manda*, *La muñeca pastillita*, *Movimiento perpetuo* y *Otoño de búsqueda*.

MARCELO TORREBLANCA

Noemí Marín

Cuando se habla de la danza tradicional mexicana, se hace imprescindible mencionar al hombre que ha sido uno de los más reconocidos pioneros en la difusión de ella; al amante apasionado e incorregible defensor de nuestras fiestas tradicionales: el profesor Marcelo Torreblanca.

Su complexión es delgada, de mediana estatura, muy dinámico, muy platicador — parece que lo veo, sentado frente al piano de nuestro salón de clase, contando sus anécdotas y tocando el piano, durante los descansos.

El maestro Torreblanca, como le decimos los alumnos y amigos que lo hemos tratado, nació el 14 de mayo de 1907 en la ciudad de México; su padre fue el conocido músico Juan Nepomuceno Torreblanca, director y fundador de la Orquesta Típica que llevara su nombre y que más tarde llegara a ser: La Típica Presidencial Torreblanca.

La orquesta estaba constituida por músicos de diversas partes de la República, siendo su intérprete la inolvidable Lucha Reyes.

El maestro Juan Nepomuceno Torreblanca, además de director de su orquesta, fue un gran violinista. Murió en 1960, y un año después falleció su esposa, la Sra. Camerina de los Monteros de Torreblanca, madre del profesor Marcelo Torreblanca. Doña Camerina bordaba sombreros de charro para la ya entonces famosa casa de sombreros Tardán, destacando por sus labores en hilo de oro y canutillo.

Desde muy corta edad el maestro Torreblanca comenzó a bailar los jarabes que ejecutaban los músicos que tocaban en fiestas familiares. Cuando la Típica se presentaba en el antiguo Toreo, su padre lo incluía en el programa, haciendo así sus primeras presentaciones dancísticas.

Hizo sus estudios primarios en el Colegio Francés de la Perpetua y la preparatoria en el Francés Morelos por las mañanas y, simultáneamente por las tardes, en la escuela Elemental de Educación Física la carrera correspondiente.

Entre 1922 y 1923, siendo ya un joven preparatoriano participó como ejecutante en una obra titulada Tlahuicole en el teatro al aire libre de San Juan Teotihuacán. Esta participación puede considerarse como la primera actuación profesional dentro de su larga trayectoria dancística.

En esta misma década de los veinte, la Secretaría de Educación Pública tenía un compromiso político importante que cumplir, por lo cual decidió realizar un gran evento cultural. Se organizó un teatro llamado "El teatro sintético del murciélago", en donde se presentaron cuadros de danzas aisladas. El maestro Torreblanca interpretó entre otros *Los moros de Janitzio*, *Los viejitos de Jarácuaro*, y *El aparador*, que era un cuadro en donde se bailaban jarabes. El éxito obtenido en este programa les permitió presentarse durante quince días consecutivos en el Teatro Principal como algo excepcional.

En 1925 dejó sus estudios para irse a trabajar al

estado de Tabasco como ayudante de dibujante de una empresa particular. Los fines de semana adopta la costumbre de ir a los lugares donde se bailaban los zapateados tabasqueños, y así aprende los hermosos, pero muy difíciles, zapateados tradicionales del lugar.

En 1928 regresó a México para seguir estudiando, e ingresó a la Universidad en la carrera de Medicina.

Pero su atracción hacia la educación física lo obligó a terminar la carrera. De esta manera solicitó trabajo en la propia escuela de Educación Física y obtuvo la primera comisión como instructor en esta rama. Al estado de Oaxaca llegó con el objeto de preparar al equipo deportivo que representaría a Oaxaca en el campeonato nacional.

En 1931 se integró como maestro de Educación Física, a las apostólicas Misiones Culturales de la Secretaría de Educación Pública, que sirvieron para recopilar y difundir el acervo cultural de la danza y la música tradicional de nuestro país. El profesor Torreblanca inició su labor en Chilapa, Guerrero, capacitando además, técnica y culturalmente a los profesores de la región. Como misionero, recorrió posteriormente otros estados de la República y cuenta que cuando venía a México en sus vacaciones, enseñaba a los maestros de la Normal y compañeros de educación física, los bailes y danzas aprendidos en las misiones. Esta labor la realizó hasta 1935.

En ese mismo año, como promotor voluntario, es enviado a la Paz Baja California como profesor de Educación Física y Recreación. Con la experiencia ya adquirida a lo largo de su vida y sobre todo el acervo cultural adquirido en las Misiones Culturales, destaca hasta tener el cargo de director de la Escuela de Educación Física, con el apoyo del gobernador, el general Juan Domínguez J. Ahí realizó diversos eventos importantes como una Olimpiada Regional, en donde la ciudad de la Paz fue sede, y dentro de la danza el maestro Torreblanca organizó gigantescos festivales masivos con la participación de escuelas.

A partir de 1938 continuó su labor como promotor en diversos estados de la República. Primero en Querétaro, en donde apoyó la construcción del primer estadio. Después continuó su labor en Tlaxcala, San Luis Potosí y Tamaulipas. En todos estos estados absorbe las riquezas de las danzas tradicionales que se suman a su material pedagógico.

Regresó a México y pidió su cambio, incorporándose así al Instituto Nacional de Bellas Artes. Es nombrado maestro de la Academia de la Danza Mexicana, en donde impartió clase a los bailarines de danza clásica y moderna una pequeña temporada. Después prepara un grupo diferente, integrado por alumnos de otras instituciones, iniciando así el primer grupo de bailes tradicionales en el INBA; con ellos más tarde —por invitación de Julio Prieto— montó una coreografía para la ópera *Tata Vasco*, de Miguel Bernal Jiménez.

Por una invitación hecha por los profesores Angel Salas y Efrén Orozco, participó en la obra titulada *Cuahtémoc* que dirigió Salvador Novo y la escenografía a cargo de Julio Prieto.

Dentro de la Academia de la Danza Mexicana formó a grandes bailarines y a los primeros maestros egresados de dicho plantel, quienes prosiguieron con su función de transmitir por todo el país sus enseñanzas.

Lo recuerdo en nuestro querido Salón Once de la Academia de la Danza Mexicana, exigente en sus clases, regañándonos por los errores cometidos durante las prácticas que como maestros teníamos. Cuando eran sus festivales y nos invitaba como observadores, lo veía nervioso, muy activo, cuidando de cada uno de los pequeños detalles y otra cosa maravillosa, esas ofrendas que daba a los visitantes al finalizar sus actuaciones, como aquella que se les ofreció al Ballet Ruso Piatnisky en el loby del Teatro del Bosque con una variedad de dulces y juguetes mexicanos increíblemente bellos, después de haber bailado con una de las solistas de la Compañía Rusa, el *Son de la Negra*, siendo una sorpresa para todos los alumnos que asistimos a la



Marcelo Torreblanca y Ema Duarte, circa 1929.

función, pues además de que él no nos lo dijo, nunca lo habíamos visto bailar en una función, siempre en clase y por supuesto estábamos fascinados.

Por su brillante labor en la dirección de la Compañía de Danza Tradicional de la Academia de la Danza Mexicana, se logra instituir oficialmente.

En 1960 inició sus trámites de jubilación pero mientras tanto siguió trabajando con la Compañía Oficial de la Academia de la Danza Mexicana a su cargo un nuevo cuadro titulado *El figón 1880*. En 1961 se jubiló.

Otro de los lugares en donde el maestro hizo gran labor fue en el Instituto Nacional de la Juventud Mexicana, en donde organizaba competencias deportivas, confrontaciones de danza y también tuvo a su cargo el grupo representativo del Instituto, con el que logró grandes éxitos.

Fue profesor de danza e iniciador de la primera Compañía, en el Instituto Politécnico Nacional.

En FONADAN, fue asesor coreográfico de danzas indígenas, las cuales eran presentadas los fines de semana en la explanada del Museo Nacional de Antropología, en donde se presentaron más de trescientos grupos de danza.

De ahí pasó a desempeñar el cargo de asesor técnico en la Escuela Nacional de Danza Folklórica del Sistema Nacional para la Enseñanza Profesional de la Danza.

En 1982 el Patronato Pro-Actividades Artísticas y Culturales le otorgó un diploma al maestro Torreblanca, en reconocimiento a su destacada labor en la expresión de la música y la danza en nuestro país.

En 1983, fue asesor técnico de la Subsecretaría del Deporte.

En el Estado de México, fue profesor e investigador de la Casa de la Cultura, y entre sus muchas actividades hizo una gran confrontación (por primera vez) con grupos indígenas de la región.

De 1984 a 1985, el maestro dió clase en la Universidad Autónoma de México, de capacitación a los profesores de danza de dicho plantel.

Actualmente da conferencias en varias escuelas e instituciones que las solicitan dentro y fuera de la capital.

Ahora el maestro Marcelo Torreblanca en sus ratos libres hace lo que más le ha gustado: visita los pueblos, ve sus danzas, las disfruta y convive con aquellas sencillas y maravillosas personas de nuestro pueblo que lo quieren lo admiran y lo respetan.

Para mí ha sido un gran ejemplo dentro de mi carrera profesional, que al igual que los indígenas: quiero, admiro y respeto.

ENRIQUE VELA QUINTERO

Patricia Aulestia de Alba

El 19 de junio de 1984 "el director general del INBA, Javier Barros Valero, reinauguró las instalaciones de la Escuela Nacional de Danza "Nellie Campobello", donde también funcionarán los Centros de Información y Documentación de la Danza y de Investigación Coreográfica".¹

Este hecho permitió fortalecer un lazo de comunicación diaria con Enrique Vela Quintero, maestro de dicha escuela con más de 47 años ininterrumpidos de trabajo y 70 de estar en la danza.

El maestro Vela Quintero nació en el D.F. en 1908. Desde niño tuvo afición por la danza: "Yo creo que tenía algo innato para la danza; me llevaban a los teatros y representaciones y sin que me lo enseñaran aprendía sin dificultad".²

A los siete años de edad participaba en las reuniones de las familias españolas, aprendiendo la jota aragonesa, las sevillanas, el fandango asturiano, el "arriba y abajo", etc. Por entonces recibió como regalo sus primeras castañuelas.

En 1920 en la Embajada de E.U. en México y con motivo de la fiesta de la Independencia, bailó el *Jarabe Tapatio*. Allí estaba Miss Carroll, y en esa misma función del 4 de julio presentaba *Las*



Enrique Vela Quintero, 1927.

pompas, con muchachas de la colonia americana vestidas con tutú corto y globos amarrados en las manos. "Fue la primera vez que ví bailar a Vicky Ellis una danza egipcia"³.

De 1921 a 1923, Vela Quintero fue alumno de la Escuela Superior de Música, adscrita al Conservatorio Nacional, ubicada entonces en la calle Moneda 14 y 16. Los directores eran Jesús Reynosa Araoz, de la nocturna, y Julián Carrillo del Conservatorio. Estudió teoría de la música, declamación, canto y danza con la italiana Amelia Costa, y después, con la persa Armen Ohanian. "Veía bailar también a Yol-Itzma la Danza de Anitra con vestido y velo blancos y a Trudi Knowlton que bailaba con un chivito de carne y hueso, con un pandero y ropa de gitana"⁴.

Debutó profesionalmente en el Teatro Olimpia en el año 1923; y en 1925 actuó durante un mes en el Teatro Rialto. Ya para entonces conocía las bases del ballet, los bailes internacionales y el folclor nacional. Ese mismo año aprovechó la temporada en el Teatro Regis de la primera Compañía Americana de Ballet, de Andreas Pavley y Serge Oukransky, para presentarse en audición, siendo aceptado en la Escuela-Ballet de dicha compañía. Con ella se desplazó a Boston, donde permaneció tres años actuando y estudiando. Aprendió coreografía, vestuario, maquillaje, combinación de luces, terminología, historia de la danza, etc. "Me pusieron Enrique Velezzi, en lugar de Vela, pues siempre tienen la costumbre de cambiar los apellidos". Realizó giras por varias ciudades de los Estados Unidos y participó en los ballets de la compañía cuyo repertorio estaba especializado en coreografías griegas y orientales. "Entonces tomé parte en algunos ballets, no digo de solista porque entonces estaba yo muy chiquillo. En el Ballet "El templo del Dragón" salíamos tres chamacos de la misma edad con unas antorchas, mientras que Oukransky hacía diversas figuras en un templo; nosotros bailábamos cada uno en una esquina"⁵.

Regresó a México en 1928 y preparó su Cuadro

Infantil de Ballet con el que dio dos recitales, uno en el Teatro Fábregas y otro en el Teatro Iris, con las obras *En una harem persa*, *La danza de las horas*, *La muerte del cisne* y diversos ballets internacionales. Como novedad programó bailes acrobáticos en siluetas. Narciso Bassols lo invitó a ingresar en la SEP. En 1931 fue nombrado profesor de danza número uno de la Sección de Música y Bailes Nacionales del Departamento de Bellas Artes de la SEP. Le asignaron la Escuela Ignacio Altamirano, la Benito Juárez, las Repúblicas Bolivia, Perú y Argentina, el kinder Juan Jacobo Rousseau y las de la Joya. “No había plan de estudios —dice el maestro Vela—; nos mandaban a dar clases, a iniciar a los niños dentro de la danza; yo ponía cosas fáciles que las muchachas pudieran captar; no había salones especiales, ni barras, ni espejos, daba uno las clases en los patios de las escuelas”.⁶

Es entonces cuando el doctor Alfonso Pruneda comunicó “la formación de un grupo de profesores para que formen el programa para la enseñanza de baile en las escuelas de la SEP y para la organización de un baile mexicano que pueda representarse en los diversos festivales de la SEP”.⁷ Nos ratifica el maestro Vela que perteneció a ese grupo junto con las hermanas Campobello, las hermanas Costa, Eva González, Estrella Morales, Alberto Muñoz Ledo, Zybin, etc. “Nos mandaron aprender de los grupos étnicos que venían de los Estados “La danza del venado”, “Los pascolas”, “La danza de los gallos” en que se amarraban un cuchillo como espólon (...). Después aprendimos con Marcelo Torreblanca y Luis Felipe Obregón danzas y bailes que poníamos en las escuelas”.⁸

Recordando las primeras presentaciones públicas de ese grupo de profesores, nos comenta: “Zybin puso el Ballet del Arbol en el cual actuamos como primeros bailarines las dos Campobello y yo; el Dr. Pruneda me envió un oficio para que cooperara con Zybin, haciendo el papel de Genio del Mal; él me citó a un ensayo y me dijo “¿Usted saber bailar?, ¿Usted ser bailarín?” Le dije, pues creo que sí, pero con usted no sé. Luego me dice:

“tú tienes que hacer el papel de un Eliorentz”, sí, le dije, está muy bien, ¿qué tengo que hacer?... Lo que me dijo fue “ou usted pelear con esta gente... usted caminar de aquí... usted saltar para acá... usted ir para allá... usted brincar aquí... usted hacer movimiento... usted saber lo que hace...” Bueno, está bien —le dije— déjeme oír la música que voy a bailar para saber cómo ubicar mis movimientos. Dijo: “tóquele la música...” Dije, está bien ya no siga adelante, pues esa danza ya la había bailado en los Estados Unidos. Entonces, me solté bailando. A él le gustó, me abrazó e hizo un alboroto. Me felicitó y me dijo: “ou, usted sí ser bailarín”.⁹

En esas fechas es cuando se inicia la Escuela de Plástica Dinámica, nos comenta el maestro Vela. “Sí, fue Zybin el que le puso ese nombre, pues quería no sólo una escuela de ballet clásico, sino quería añadir algo de lo que Dalcroze daba, una interpretación plástica del movimiento dinámico dentro de la danza”.¹⁰

En 1933 renuncia a su plaza “porque nos pagaban muy poquito, la cantidad de 81 pesos mensuales”. Ese mismo año funda su propia academia. Se dedica a enseñar a diversas muchachas que presenta en público en diversos escenarios, además del Palacio de Bellas Artes. Monta sus primeras coreografías: *La sílfide*, *El lago de los cisnes*, *El amor brujo* y obras que aprendió con Pavley. El productor y director de cine, Miguel Zacarías, le encarga diera clases a diversas actrices para que aprendieran a desplazarse con soltura y elegancia; entre ellas, Andrea Palma, Isabela Corona, Blanca Estela Pavón, Sonia Amelio. En el año 1938 reingresa a la Escuela Nacional de Danza, heredando la plaza de Gilberto Martínez del Campo. Desde entonces permanece hasta nuestros días impartiendo clases de ballet clásico, español e internacional, calistenia, historia y teoría de la danza, baile regional, etc.

En 1945 es invitado por el Ballet de la Ciudad de México a montar *El sombrero de tres picos* con escenografía de Roberto Montenegro y la orquesta

dirigida por Carlos Chávez. "La única dificultad que tuvimos -dice Vela-, fue con Chávez en la Jota Navarra que la llevó muy lenta y no quiso tocarla en su tiempo justo".¹¹

Al margen de su labor docente, continuó realizando coreografías para su propia Academia y para la Escuela Nacional de Danza; versiones sobre *Scherzade*, *Sinfonía fantástica*, *Coppelia*, *Cascanueces*, *Bodas de Aurora*, *Capricho español*, *El 30-30* y otras obras de creatividad personal como *Impresiones orientales*, *Ballet español*, *Tandis mutandi*, etc.

Entre sus numerosos alumnos recuerda a Amalia Hernández, Rosa Reyna, Roberto Ximénez, Antonio de Córdoba, Luisillo, Manolo Vargas, Socorro Bastida, Gloria Albert, Norma Glison, Lupe Serrano, Felipe Segura, Roberto Iglesias, Sonia Castañeda, Armida Herrera, Gloria Mestre, José y Ricardo Silva, Graciela Obregón, Marta Pimentel y Eva María Ortiz.

En 1984, la Escuela Nacional de Danza "Nellie Campobello" le encomienda escribir la historia académica del plantel, documento manuscrito de 36 hojas en el que están incluidos profesores, alumnos y referencias de cómo daban sus clases, cómo nombraban sus pasos, alumnos titulados y generaciones que han salido desde la primera en 1937 hasta la última en 1981.

El maestro Enrique Vela Quintero sigue siendo admirable, pese a su edad. Goza de excelente memoria y es muy preciso en todas sus respuestas. Camina con dificultad, siempre apoyado en sus muletas. Pero nunca falta a sus deberes, llegando a la escuela con religiosa puntualidad. Se norgullece de haber vivido siempre de la danza, carrera que nuevamente abrazaría si volviera a nacer.



Enrique Vela Quintero y alumnas de la Escuela Nacional de Danza, 1957.

¹ *El Heraldo*, 23 junio 1984.

^{2, 6, 9} Vela Quintero, "Charlas de Danza", entrevista por Felipe Segura. CID-DANZA INBA, — 20 agosto 1985.

^{3, 4, 6, 10 y 11} Vela Quintero entrevistado por Patricia Aulestia de Alba, 9 de junio, 1984.

^{5 y 8} Vela Quintero, "Charlas de danza", entrevista por Felipe Segura — 23 octubre, 1984.

⁷ Boletín Informativo CID DANZA, INBA, Núm. 4 página 17, 1985.



Instituto Nacional de Bellas Artes

SEP