























































## Laura Echevarría

Margarita Tortajada Quiroz



**L**aura Echevarría tiene una sólida carrera dentro de la danza mexicana. Se ha distinguido por su trabajo como bailarina, maestra, repositora, ensayadora y miembro del consejo artístico de la Compañía Nacional de Danza. Es una de las integrantes con mayor antigüedad y uno de sus pilares, tanto a nivel organizativo como artístico.

Recibió su nombre en honor a la gran estrella del ballet mexicano, Laura Urdapilleta, por lo que su carrera ya se veía anunciada desde su bautizo. Sin embargo, no sólo era el nombre lo que la llevaría a su vocación, pues desde la primera vez que vio una función de danza se enamoró del ballet. Así, en 1956, contando con apenas seis años, inició sus estudios dancísticos bajo la supervisión de sus maestras Alicia Gómez y Carmen Gautier.

Al poco tiempo empezó a estudiar con Sergio Unger y Martín Lemus y, de manera más formal, se integró a la escuela del Ballet Concierto de México en 1962, donde sus maestros fueron el director Felipe Segura, Nelsy Dambre, Guillermo Keys y Nina Popova.

En 1965 debutó en esa compañía; esto tuvo lugar en el Teatro Insurgentes, dentro del cuerpo de baile de *Las sílfides*, *Los patinadores* y *Café Concordia*. Durante esa temporada cumplió 15 años; justo ese día, después de dar dos agotadoras funciones, Guillermo Keys, al verla tan cansada le dijo: "¿Qué tal, te gusta esto o te quieres ir de secretaria? Porque como secretaria no te vas a cansar tanto, piénsalo bien." Ella de inmediato contestó que bailar era lo que quería hacer.

En breve hizo papeles más importantes, como *pas de deux* de *El pájaro azul* y *Cascanueces*; *Grand pas de quatre*; solista de *El Cid* de Massenet, que la propia Nina Popova montó; amiga, Czardas, Mazurka y conjuntos en *Coppelia*, y *pas de trois* de *El lago de los cisnes*. Cuando el entonces director de Ballet Clásico de México Michael Lland, la vio en esta última obra, la invitó a formar parte de esa compañía, pero ella no aceptó.

Como parte de Ballet Concierto tuvo una intensa actividad en temporadas en diversos teatros de la ciudad de México, inclusive en el Palacio de Bellas Artes, y presentaciones en televisión, además de realizar giras a ciudades como Mazatlán, Colima, Guadalajara, Querétaro y Aguascalientes.

Su formación no se centraba exclusivamente en la danza; desde muy pequeña estudió piano con la maestra Norma Román Calvo, y realizó estudios de arte dramático en el Centro Universitario de Teatro de la UNAM, así como de música, pintura e historia del arte. Esto le dio un amplio panorama del arte y le permitió un mayor desarrollo dentro de su actividad dancística.

Una vez que se desintegró Ballet Concierto, audicionó para el Ballet de los Cinco Continentes, pero debido a su alto nivel técnico fue contratada para el Ballet Folklórico de México, compañía con la que viajó a varias ciudades de Estados Unidos en 1968.

Al regreso de la gira, Lland nuevamente la invitó a la compañía oficial y esta vez sí aceptó. Ingresó de inmediato como segunda solista, sin pasar por el cuerpo de baile. Esto, debido a la estructura que se maneja dentro de las grandes compañías de ballet, fue un importante reconocimiento. De inmediato inició su trabajo. La compañía se preparaba para partir a Grecia, y Laura Echevarría logró, con éxito, aprender sus papeles en dos semanas. Ésta es una de las características del desempeño que ha tenido, su excepcional facilidad para aprender el repertorio.

En esa ocasión aprendió sus papeles como solista en *Huapango*, que trabajó directamente con la coreógrafa Gloria Contreras; *Tema y variaciones*, un ballet de gran dificultad técnica de Balanchine, y *Divertimento de Raymonda*, en la versión de Lland. Estas tres obras fueron las que le permitieron debutar en Ballet Clásico de México y representaron, por su exigencia, una dura prueba que sorteó gracias a su gran calidad como bailarina.

Al poco tiempo de estar en esa compañía, se cumplió uno de sus sueños: compartir el foro con Laura Urdapilleta. Hasta ese momento, Laura Echevarría se había especializado en el papel de Cerrito en el *Gran pas de quatre*, pero como Sonia Castañeda se enfermó y no pudo hacer su papel como Grahn, Laura lo hizo.

Jorge Cano me vio y me preguntó “¿Tú te lo sabes?”. Sin dudar respondí, que sí. Claro, no me lo sabía muy bien, pero yo vería cómo trabajar, pues tenía que bailarlo. Laura Urdapilleta hacía Taglioni. Una de mis ilusiones de niña era estar en el foro junto a ella. Me moría de la emoción, porque desde niña la veía y en el dueto de Taglioni y Grahn yo me sentía realizada. Después de eso yo decía “Bueno, y ahora, ¿qué más quiero?”, son ilusiones que se le van a una cumpliendo.

Su carrera continuó con paso firme. Tuvo como maestros a Sonia Castañeda, Nellie Happee y Jorge Cano; bailó obras de coreógrafos como Waldeen, Gloria Contreras, Nellie Happee y el francés José Parrés. Además, participó en el repertorio tradicional, como *La bella durmiente*, *Cascanueces* y *Coppelia*, destacó en el *pas de deux* de *Don Quijote*; vals, preludio y *pas de deux* de *Las sílfides*; fue solista en *La bayadera*;

Cerrito en *Grand pas de quatre*, y cuatro cisnes de *El lago de los cisnes*, hasta llegar a la categoría de primera solista en 1973.

Siguió formando parte de la compañía a pesar de los cambios de dirección, y continuó su aprendizaje con los maestros Fedor Lensky, George Houbieres y Michel Resnikoff.

En 1975, con la reestructuración de la compañía, cuando adquirió el nombre de Compañía Nacional de Danza, bajo la dirección del ingeniero Salvador Vázquez Araujo, se estableció el convenio de intercambio con el Ballet Nacional de Cuba, por lo que varios de sus maestros vinieron a México a impartir metodología de la escuela cubana de ballet. Así, Laura Echevarría estudió con Aurora Bosch, Joaquín Banegas, Loipa Araujo, Mirta Plá, Josefina Méndez y Clara Carranco.

Continuó aprendiendo el nuevo repertorio; hizo papeles como el amanece de *Coppelia*, el hada de la Vid y el pájaro azul en *La bella durmiente*, además ejecutó el papel principal de la ópera *La Güera Rodríguez*.

También en 1975, Laura Echevarría manifestó su interés por desarrollarse como maestra y ensayadora dentro de la CND, sin abandonar su actividad como solista de la compañía. Sin embargo, tuvo que abandonar el foro, lo cual significó negociar con Vázquez Araujo:

Quando nació mi primera niña, el ingeniero me puso a dar clases y me gustó mucho. De verdad, me gustó dar clases. Después volví a entrenarme y a bailar, pero luego de un tiempo me di cuenta que estaba cansada del foro. Yo creo que empecé demasiado jovencita. Ya eran 15 años de estar bailando y acatando las exigencias de la disciplina dancística. Ya estaba verdaderamente cansada y no quería llegar a un momento en el que no me gustara lo que estaba haciendo, porque de verdad que amé bailar. Después de un permiso corto regresé a la compañía y le dije al ingeniero que quería dar clases. “No, no. Usted es bailarina. Va a ser primera bailarina, ya lo decidí.” Yo le pedí una oportunidad para dar clases; después de tanto alegar y con la condición de que hiciera la *Negrita Cucurumbé* del espectáculo de Cri Cri, empecé a dar clases.

Sus propias clases son el producto del estudio de diversas metodologías y escuelas balletísticas, como la rusa, la francesa, la danesa y la americana, además de la cubana. Ella ha establecido su propio estilo de enseñanza, recuperando especialmente lo aprendido con Lland, Segura, Banegas y Martine Parmain, entre otros.

No solamente se desarrolló como maestra, también fue ensayadora y tuvo una gran aceptación entre los bailarines y directivos, porque tenía "muy buen tono" y autoridad frente al grupo. Esa era una nueva etapa de su carrera, que ha sido muy valiosa para la CND, y por la que ha recibido el reconocimiento del gremio dancístico.

Laura Echevarría ha logrado desarrollar su inteligencia corporal a partir de la intuición, pero fundamentalmente por su experiencia en el salón de clases y el foro. Desde esa práctica, vivida a través de muchos años como bailarina, ha podido conocer las obras del repertorio tradicional y contemporáneo desde adentro: sabe lo que se necesita para bailarlo porque lo ha experimentado corporal y emotivamente y, además, sabe pedirselo a los bailarines.

Como ejemplo de esa experiencia acumulada, basta decir que en *Las sílfides* bailó como parte del cuerpo de baile, el preludio, el vals, el *pas de deux*; en *Grand pas de quatre* hizo los cuatro papeles; en *La bella durmiente* interpretó al pájaro azul, Florestán, las hadas del prólogo, la variación de los dedos, la de los cerezos y las amigas de Aurora. La riqueza que obtuvo a partir de bailar todos esos papeles y muchos otros más, la ha dotado de la experiencia suficiente para poder montar, ensayar, unificar y corregir al cuerpo de baile, a los solistas y a los primeros bailarines, no sólo en cuanto a la ejecución técnica se refiere, sino también el estilo propio de cada obra y la calidad artística que debe mantener una compañía profesional de ballet.

Su paso a ensayadora venía preparándose de tiempo atrás, cuando, según sus propias palabras:

Yo sentía esa necesidad cuando estaba en un ensayo como bailarina y veía la cantidad de errores que se cometía, aunque por disciplina me quedé siempre callada. Me daban ganas de ponerme al frente y decir: "Esto está mal y se puede arreglar así." Era una necesidad en mí hacerlo, tomar el papel de ensayadora.

Así, el oficio lo aprendí desde su posición de bailarina, observando a coreógrafos y directores, y en él ha alcanzado enormes satisfacciones.

A mí se me hace muy interesante trabajar un cuerpo de baile, como *Sílfides* o *Giselle*. Y darle, al mismo tiempo, homogeneidad y calidad, porque si no la danza se vuelve gimnasia. Me parece un reto tan interesante, y me gusta tanto. Para mí, trabajar un segundo acto de *Giselle* es un placer, de verdad... Y después, ver en el foro mi trabajo. Yo

ya no recibo el aplauso directo, pero ver mi trabajo, me encanta.

Esa labor de reposición es fundamental para mantener vivo el repertorio de una compañía, ya sea el tradicional, o el de coreógrafos contemporáneos, pues fortalece el trabajo realizado por los artistas de la danza y permite la continuidad de una tradición balletística. Además de la posibilidad de que se dé a conocer y se mantenga en el país una serie de obras que forma parte del acervo coreográfico que se comparte en el mundo entero y que le da sustento al ballet a nivel internacional, pues se mantiene viva, en el cuerpo de los bailarines, la historia de la danza, e impulsa el surgimiento de escuelas, compañías y figuras que permitirán el mayor desarrollo del ballet.

En 1982 Laura Echevarría tomó la posición de *regisseuse* de la CND, además de formar parte de su cuerpo de maestros y del consejo artístico. Ella ha sido designada por los propios coreógrafos que han trabajado con la compañía, mexicanos y extranjeros, como responsable de mantener el repertorio, reponerlo y ensayarlo. Entre las obras se incluyó *Carmina burana*, *Sinfonía simple* y *Esquina bajan* de Nellie Happee; *Las sílfides* y *Giselle* en la versión de Fernando Alonso; *Coppelia*, *La fille mal gardée* y *Baile de graduación*, en la versión de Enrique Martínez; *La sílfide* y *el escocés*, de Terrence S. Orr, maestro del American Ballet Theatre, y *Romeo y Julieta* de John Cranko, en la que trabajó directamente con la repositora Jane Bourn.

Su trabajo se ha proyectado también hacia la coreografía. Ha realizado montajes para las óperas *Hansel y Gretel*; versiones de la suite de *Don Quijote*, el segundo acto de *La bayadera* y *Las sílfides*; el *Grand pas de quatre* y *La bella durmiente*. Ha hecho arreglos coreográficos para *Cascanueces* y *El lago de los cisnes*; todas ellas para la CND. También es la coreógrafa de *Jugando con Pou-Lanc* y *Rag-Polka* para la Academia de Ballet de San Ángel Inn, entre otras.

Esa enorme labor la ha realizado durante su larga estancia dentro de la compañía, a pesar de los múltiples cambios en la dirección, porque ha sabido desarrollarse, según las etapas de su propia carrera, en diversos aspectos de la danza. Para ella llegó el momento de retirarse del foro, pero sigue en activo y haciendo aportaciones al ballet mexicano. Piensa que hay que darle el paso a los bailarines jóvenes, y cree que quienes han pasado la edad idónea para la ejecución dancística, deben incorporar a otras actividades:

Pienso que el bailarín se aferra mucho a bailar. La vida tiene etapas y hay que disfrutar todas ellas. Hay tantos

caminos dentro de la danza; estar en el foro no es lo único que vale, también está la coreografía, la iluminación, el vestuario, el diseño, el entrenamiento de los bailarines.

Las diversas áreas en las que Laura Echevarría se ha desarrollado dan sustento al trabajo dancístico de la Compañía Nacional de Danza, pues ésta no se halla basada exclusivamente en individualidades. Considera que en la medida en que en México se cuente con un equipo más fuerte y experimentado, habrá menos necesidad de solicitar el trabajo de artistas extranjeros. Ha pugnado, con su propia labor, por que se conforme y fortalezca un amplio equipo nacional profesionalizado y autosuficiente que sea capaz de brindar un alto nivel artístico al ballet mexicano. Y eso es una enorme aportación que ha recibido nuestra danza.

#### **Fuentes**

Felipe Segura entrevista a Laura Echevarría, el 21 de septiembre de 1987, dentro del proyecto "Historia oral de la danza en México en el siglo xx".

Margarita Tortajada entrevista a Sylvia Ramírez y a Tulio de la Rosa, 13 de marzo de 1997.

Expediente de Laura Echevarría, Fondo Cenidi-Danza José Limón de la Biblioteca de las Artes.

## Elsa Rosario y Jaime Antonio

María Teresa Nava Sánchez



Quienes vieron bailar a Elsa Rosario y a Jaime Antonio exclamaron: "¡Sus coreografías son magníficas, únicas!"

Sin duda alguna, la entrega y pasión al ejecutar el baile español con graciosa destreza cautivó no sólo al público mexicano sino al extranjero, aun al más exigente y conocedor, al español. A lo largo de sus respectivas trayectorias y posteriormente en pareja, Elsa Rosario y Jaime Antonio formaron parte de un grupo de bailarines mexicanos que ha destacado en el género español.

### Elsa de la Vega Cano

Nació en la ciudad de México; realizó estudios en la Academia de la Danza Mexicana del Instituto Nacional de Bellas Artes, con los maestros Sergio Unger, de ballet; Ana Mérida y Amalia Hernández, de danza moderna, y Marcelo Torreblanca de danza regional.

Elsa Rosario declaró:

Yo no sé por qué, pero quería ser bailarina, siempre me llamó la atención. De no haberme dedicado a esto hubiera buscado algo relacionado con el baile. ¡Esto es mi vida! De pequeña mi padre me prohibía estudiar danza, yo iba a tomar clases a escondidas. Dedicarse a bailar estaba muy mal visto. Una vez fui a la escuela de baile español de Óscar Tarriba y no dudé, eso era lo que yo quería.

Dejó inconclusos sus estudios en la Academia de la Danza, y tomó clases de baile español en la escuela del maestro Óscar Tarriba, con quien formó pareja. Debutó profesionalmente con el nombre de Rosario Vega, y realizó innumerables giras, presentándose en los foros más importantes del país.

Elsa Rosario expresó:

Yo tenía un sueño, ser la número uno de los tablaos, quería demostrar que era la mejor. Un día, durante una visita de Carmen Amaya a nuestro país, fue a ver nuestra presentación; le gustó cómo bailé y me invitó a participar en una gira internacional. ¡Era increíble!, me quería llevar! ¡Madre mía, qué hacía!, no fui, no sé por qué no acepté.

Indiscutiblemente el arte y gracia que Elsa Rosario ponía en la ejecución de sus bailes debieron impresionar mucho a alguien de la talla de Carmen Amaya, para que le extendiera una invitación.

Contratada para participar en el Ballet Español de Rafael de Córdoba, viajó a España donde realizó estudios de flamenco con Regla Ortega, Paco Fernández, Antonio Marín "El cojo" y Cro. En Europa se presentó en teatros y centros nocturnos de renombre.

A su regreso a la ciudad de México, participó en el Ballet Español de Roberto Iglesias, con quien formó pareja. Asimismo formó un dueto con Pilar Rioja. Posteriormente integró el grupo Elsa Rosario y su Ballet Español, y realizó largas giras tanto por los estados de la República mexicana como en el ámbito internacional. Estuvo en Rochester, Nueva York y Canadá.

Su figura y taconeo ha paseado el nombre de México por todos los escenarios en que se ha presentado como bailarina del flamenco, demostrando que cuando se sabe bailar, no importa dónde se haya nacido. Ella es una gitana que nació en México.<sup>1</sup>

### Jaime Antonio Chávez Beltrán

El maestro Jaime Antonio relató: "yo quería ser torero, pero mi familia se oponía y pensé que lo que más se le parecía era ser bailar flamenco".

Aunado a su fascinación por la danza, influyeron en él Margot y Carmen Galé, quienes lo instruyeron inicialmente en el baile español y lo motivaron en la Escuela Nacional de Danza, donde comenzó su preparación. Su inquietud por la danza lo llevó a tomar clases con Nellie y Gloria Campobello, Nelsy Dambre, Sergio Unger y Óscar Tarriba; este último le enseñó baile español. Además de su preparación con maestros mexicanos, estudió flamenco con personalidades de esa rama en España, como Regla Ortega, Antonio Marín "El Farruco", Los Pericot y "El Estampío", de quien recibió gran influencia en el zapateado.

Su preparación y destreza en el zapateado lo llevaron a formar parte de grupos y compañías como Ballet Tarriba y Ballet Español de Roberto Iglesias, entre otros. Su talento lo hizo destacar en la ejecución de boleros, jotas aragonesas y otros bailes característicos del estilo español. Con estos grupos realizó largas giras nacionales e internacionales, bajo el patrocinio de Pan-American Concert Association; además, se presentó en diferentes teatros de Estados Unidos. Su participación en foros europeos quedó registrada por unidos en diversos escenarios de Madrid, así como en París.

Jaime Antonio ha alternado con los bailarines más destacados de flamenco y baile español, formando pareja con Lucero Tena, Gisela Sotomayor, Pilar Rioja, Elsa Rosario y otras distinguidas figuras.

La dedicación a su arte lo han hecho acreedor al reconocimiento de la Asociación Nacional de Actores por sus 25 años de labor en el medio artístico.

### Elsa Rosario y Jaime Antonio

Egresados de la escuela del maestro Óscar Tarriba, Rosario Vega (Elsa Rosario) y Jaime Antonio realizaron una trayectoria individual para posteriormente formar una pareja inigualable.

Ejecutar el baile flamenco es difícil. Cuando te toca bailar con parejas tienes que ensayar mucho, ponerte de acuerdo con el otro, hacer tú para lucir, darle la fuerza, pero no sólo debes ser tú, sino tu pareja, la música, el movimiento. Que se vea la pareja, no uno por un lado y el otro por el otro, como sucedía con muchas parejas.

Además de dedicar largas sesiones al ensayo, Elsa Rosario y Jaime Antonio compartían el entusiasmo, interés y profesionalismo por la danza. La preparación y la técnica que cada uno había desarrollado los llevó a establecer una comunicación en los movimientos, en el escenario y a hacer del flamenco una extensión de ellos.

En 1956, el maestro Tarriba declaró en una entrevista:

Para mayor gloria del arte de la danza española en México, el Ballet Español de Tarriba está integrado por artistas mexicanos. Hace dos años que iniciamos la gran aventura al constituirnos en una compañía de ballet español, y creo que el secreto principal consiste, precisamente, en que mi compañía se inició en el ambiente tranquilo de una academia de ballet, en la que tuve la suerte de enseñar ballet español a los integrantes de la misma.

El grupo de discípulos al que se refería el maestro estaba integrado por Gisela Sotomayor, Julieta Rodríguez, Alberto Salicrú, Rosario Vega, Jaime Antonio, el guitarrista Paco Millet y el pianista Gregorio Quevedo.

Elsa Rosario y Jaime Antonio destacaron del grupo, cuando recrearon cuadros flamencos como *Goyescas*, *El amor brujo*, *La danza triste*, y otros más que presentaron en diferentes foros con un rotundo triunfo.

Por su calidad interpretativa, la pareja fue requerida para participar en diferentes escenarios y programas de televisión como Estampas Españolas, donde, bajo la musicalización de Agustín Lara, el dueto interpretaba, en cada programa, una

coreografía especial. El éxito de esa serie les dio presencia en el cine, llevándolos a participar en varias películas al lado de figuras como Pedro Infante, Sarita Montiel y Carmen Sevilla. También intervinieron en programas musicales.

El dueto artístico llegó a destacar en centros nocturnos como El Patio, Capri, El Rincón de Goya y Gitanerías, en donde permanecieron una prolongada temporada y llegaron a ser la atracción principal.

Indiscutiblemente el arte de sus ejecuciones dancísticas los llevó a alternar en escenarios importantes como el Teatro del Palacio de Bellas Artes. El 12 de marzo de 1959, durante la tercera temporada de Ballet Concierto de México, Elsa Rosario, Jaime Antonio y Óscar Tarriba participaron como bailarines huéspedes interpretando el ballet *Carmen* de Bizet.<sup>2</sup> Las opiniones de la prensa fueron favorables y dedicó elogios a los bailarines invitados por Ballet Concierto.

Después de largas giras y presentaciones exitosas, la inigualable pareja de bailarines se separó. Elsa Rosario continuó como solista, innovando y consolidando su estilo. Incluso hoy, con poco apoyo, se presenta con éxito en diferentes foros con su espectáculo de danza flamenca y poesía. Por su parte, el maestro Jaime Antonio se ha retirado del medio artístico para dedicarse a la vida empresarial.

La destacada trayectoria de esta pareja aún es recordada. Cómo olvidar el incomparable zapateado que ejecutaba Jaime Antonio, con fuerza inusitada y precisión de equilibrista, dada la agilidad de sus pies, o la graciosa figura de Elsa Rosario cuando realizaba los bailes flamencos, con salero y alegría, derrochando técnica y sensibilidad que emocionaban al público.

En una entrevista, Elsa Rosario y Jaime Antonio coincidieron al manifestar que regresar a un escenario como el Palacio de Bellas Artes representaría una motivación y reconocimiento a su trabajo dancístico, que es una parte importante de sus vidas.

## Notas

<sup>1</sup> *Currículum vitae* elaborado por la Asociación Nacional de Actores.

<sup>2</sup> Programa de mano de Ballet Concierto de México. Tercera temporada, Palacio de Bellas Artes, 1959.

<sup>3</sup> Para la elaboración de este texto se utilizaron las entrevistas realizadas por el maestro Felipe Segura a Elsa Rosario, el 29 de enero de 1997 y a Jaime Antonio, el 19 de febrero de 1997 dentro del proyecto "Historia oral de la danza en México en el siglo XX".





## Aurelio García

Rocío Hidalgo



Su primera experiencia en los escenarios fue con un grupo de teatro universitario al que llegó invitado por su amigo Sergio Lezama. Así, un domingo en la tarde suplió a un integrante que estaba enfermo, llevando a cabo su primera travesía por las tempestivas aguas del arte, a bordo de un "submarino" (éste era el tema de la obra). Después de este encuentro con las bambalinas surgió el gusto por el arte de la escena, y comenzó a estudiar en la Escuela de Arte Teatral del INBA.

Nos cuenta que en una ocasión, cuando se encontraba con sus compañeros en un momento de descanso, conoció a unos estudiantes de la Academia de la Danza Mexicana (ADM) que lo animaron a tomar clase de ballet. En un primer momento no le interesó la idea porque nunca había visto ejecutarlo, pero más adelante resolvió que la danza podía servirle como complemento para el teatro. Sin saber que toda su vida la dedicaría a este arte, ingresó a la ADM en 1960.

Pasaron los meses, y sus lecciones de clásico, moderno, folclor y música fueron absorbiendo su tiempo y su atención, hasta que terminó por dejar a un lado el teatro, que sin duda le aportó muchos conocimientos que aprovechó más adelante para su formación dancística.

Sus maestros fueron: Sylvia Ramírez, Ruth Noriega, Emma Duarte, Rocío Sáinz y Guillermina Peñalosa. Obtuvo su experiencia en los grupos que se formaron en la misma ADM, cuyos alumnos eran estimulados con giras a poblados, presentando repertorio folclórico. Con las maestras Guillermina Peñalosa y Josefina Lavalle, quien era la directora en ese tiempo, daban funciones de moderno y clásico. También estudió con Nelsy Dambre, Lawrence Rhodes, Marcelo Torreblanca, Rosalío Ortega, Freddy Romero, Ana Castillo, Martine Parmain y Aurora Bosch.

Participó profesionalmente con el director, coreógrafo e investigador de folclor Miguel Vélez, en la compañía del Instituto Mexicano del Seguro Social. Nellie Happee y Tulio de la Rosa, directores de Ballet Cámara, lo invitaron a integrarse a la compañía. Fue la oportunidad para que comenzara a ejecutar la danza que más le gustaba. En esa época también bailó con Ballet Concierto, dirigido por Felipe Segura, quien por recomendación de la maestra Sylvia Ramírez lo llamó para una temporada en 1962.

En 1963 se formó Ballet Clásico de México con elementos del Ballet de Cámara y Ballet Concierto. Durante diez años Aurelio formó parte de la compañía, que cambió de nombre a Compañía Nacional de Danza.

Una experiencia que recuerda con emoción es haber sido seleccionado para formar parte del espectáculo de Maurice

Béjart, con motivo del homenaje mundial a Beethoven dentro de la Olimpiada de México, en 1968. Bailó en el tercer movimiento de la *Novena sinfonía*.

Otra experiencia no menos grata es haber participado como extra en la temporada en México del Bolshoi, cuando presentó *El lago de los cisnes*. Conoció e hizo gran amistad con Marius Liepa, quien lo invitó a tomar clases durante la temporada de la compañía.

Su trabajo ha sido dirigido por Nina Popova, Nellie Happee, Michael Lland, Tulio de la Rosa y Felipe Segura. Importantes coreógrafos le han transmitido su sensibilidad: Anna Sokolow, Jorge Cano, Josefina Lavalle, William Dollar, Joaquín Bane-gas, Pablo Moré, Clara Carranco, George Houbieres, Job Sanders y Loipa Araujo, entre otros.

Estudió en la English Royal Academy, así como las técnicas cubana, rusa y americana. Su interminable búsqueda de conocimiento lo condujo a tomar un curso de realización de vestuario teatral, maquillaje, mascarería, sombrería e iluminación.

Aunque su vida es la danza, por un tiempo hizo teatro. Colaboró en la *Paz ficticia* con José Carlos Ruiz, bailando la *Danza del venado*; en *Xochiquétzal* con Efrén Orozco, y en *El violinista en el tejado* con Manolo Fábregas. Trabajó en cine en *El hombre de los hongos* y en *El zorro*; en los programas de televisión TV Ossart, Nescafé, Estudio Silvia Pinal, Estudio Raleigh, Los Mediocres y La Soñadora y en programas culturales y óperas que también se transmitían por televisión.

Su preocupación por el gremio dancístico lo motivó a formar parte del Sindicato Nacional de Trabajadores de la Educación, siguiendo el ejemplo de músicos y cantantes que ya se habían organizado. Para los bailarines significó un importante logro obtener el seguro médico y un salario fijo.

Desde temprana edad practicó varios deportes, y se aficionó por la "fiesta brava", lo cual le ayudó a sobresalir en el escenario, por su físico y su actitud positiva.

Ha participado en festivales en Monterrey, Guadalajara, Guanajuato, Grecia, Canadá, Atlanta, San Antonio y Houston. Atesora también reconocimientos a su trayectoria, como el otorgado por el Círculo Nacional de Periodistas y el de los Festivales de Música, Danza y Baile Tradicional, entre otros.

Durante algún tiempo, el maestro Aurelio impartió clases en Ballet Clásico de México y, más tarde, en la Compañía Nacional de Danza y en la actualidad imparte clases particulares en la escuela de danza del Departamento del Distrito Federal (Socicultur). Es miembro de la Fundación Folklórica Nacional de México Aztlán.

La vida de Aurelio García ha sido afortunada en todas sus etapas. Nació el 8 de enero de 1944, en la ciudad de México, dentro de una familia numerosa que lo ha alentado en todo momento. Sobre todo contó con el apoyo de su abuela que siempre dijo: "Tú haz lo que quieras, y que esté bien hecho, y sé feliz." Esta frase lo reconfortó y ahora se ve reflejada en el trabajo que durante más de tres décadas ha desarrollado con amor, porque, como él dice: "Me siento satisfecho de haber hecho todo lo que hice hasta ahora; adoro la danza, porque de ella he vivido espiritual y económicamente toda mi vida."

## Fuentes

Archivo personal de Aurelio García.

*Curriculum vitae* de Aurelio García. Archivo del Cenidi-Danza José Limón de la Biblioteca de las Artes.

Expediente de compañías. Archivo del Cenidi-Danza José Limón de la Biblioteca de las Artes.

*50 años de danza en el Palacio de Bellas Artes*, México, INBA, 1986.

Rocío Hidalgo entrevista a Aurelio García, 4 de febrero de 1997.

## Guadalupe García Soler

Angélica del Ángel Magro



Son muy pocas las mujeres mexicanas que se han atrevido a romper con los patrones de conducta que por muchos años ha establecido nuestra sociedad machista. Las que en su momento lograron rebasar esta barrera se vieron obligadas a enfrentar las más severas críticas de amigos y enemigos; sin embargo, la personalidad libre y sin prejuicios que las caracteriza, aunado a un ideal inquebrantable, ha hecho de ellas personas extraordinarias.

Guadalupe García Soler es un ejemplo claro de lo antes escrito. Ella nació en el seno de una familia de ideas inteligentes y sensatas el 17 de septiembre de 1932 en la ciudad de México. Durante su infancia, al igual que muchas otras niñas de descendencia artística y de un nivel socio-económico elevado, asistió a los más variados espectáculos.

A mi padre y a mi madre les gustaba mucho el arte; ella cantaba precioso, tocaba el piano y la guitarra; uno de mis tíos fue primer violinista de la Sinfónica Nacional de México. Desde muy niña me gustó bailar. En mi primer recuerdo me veo chiquita, vestida de tehuana, bailando y cantando *Tehuantepec*, iba yo en *kinder* y el escenario lo veía muy grande.

Se inició en la danza en la escuela de las maestras Sara y Consuelo Rubio. Como parte del Ballet Infantil Rubio participó en un festival y pisó por primera vez el Teatro del Palacio de Bellas Artes, ejecutando una danza escocesa.

Era una historia de una niña que tenía unas muñecas y cada una de ellas estaba vestida de diferente país; a mí me tocaba bailar por Escocia; cuando se hablaba de la muñeca de ese lugar, el juguete desaparecía y salía yo a bailar.

Tiempo después abandonó la escuela de las hermanas Rubio para ingresar, a los diez años de edad, a la academia de la maestra Alicia Delgado, donde, además de madurar sus conocimientos, se relacionó con personas que han destacado dentro de la danza. Tal es el caso de Gloria Contreras y Laura Urdapilleta. Aprendió la técnica clásica con el maestro Sergio Unger y con Nelsy Dambre y baile español con Javier de León. En 1950 Óscar Tarriba inauguró su propia escuela en las calles de Insurgentes y Durango y Guadalupe acudió de inmediato con el fin de mejorar su técnica de baile español. El maestro Tarriba traía, tras de sí, una exitosa trayectoria artística.

La maestra García Soler explica que el motivo por el cual decidió dedicarse al baile español fue porque iba de acuerdo

a su temperamento obsesivo e hiperactivo. Ella sentía que ejecutarlo era mucho más complicado que cualquier otro tipo de danza; comenta que en esa disciplina se involucra todo el cuerpo y se hace necesario imprimir un sentimiento diferente, además de que, para lograrlo, es indispensable dominar las técnicas clásica, moderna y el folclor. Para Guadalupe, el género español siempre ha tenido un atractivo especial y, como ella misma asegura, era lo que físicamente le venía mejor.

El 20 de septiembre de 1953 apareció en el periódico *Novedades* una fotografía de Guadalupe luciendo un vestido de estilo español. Al calce se leía que en fechas próximas viajaría a Europa con el fin de fortalecer sus estudios de baile en España.

En aquella época no era nada común, ni mucho menos decente, que una jovencita viajara tan lejos y sin más compañía que su equipaje; sin embargo, nada importó y se marchó, su único interés era desarrollar al máximo su potencial como bailarina.

“Unas amistades de mi mamá no podían creer que me quedara en España a estudiar, era inconcebible. Ellas eran marquesas y decían que no era posible que anduviera yo bailando por el mundo [...] nunca me importó lo que la gente decía.”

Durante el tiempo que radicó en España recibió clases de Ángel Pericet, “La Kika” y “Estampió”; estuvo también en el Ballet Estudio Karen. Todo esto sucedía en la época en la que el triunfo de los bailarines mexicanos ejecutantes de danza española era indiscutible. Ellos eran Roberto Ximénez, Manolo Vargas, Luisillo y Roberto Iglesias, que también fueron sus maestros.

Desde luego que la calidad interpretativa de los mexicanos no caía nada bien a los españoles; al respecto Guadalupe explica:

Había un gran resentimiento porque no querían aceptar que hubiera bailarines de baile español que fueran de otra nacionalidad [...] había veces algo de agresión; existía un gran desprecio —que sigue habiendo— [...] en esa época los bailarines de español y flamenco no tenían técnica de danza clásica ni moderna, ahora ya las ejecutan, pero creo que los mexicanos les ayudamos a aprender a enriquecerse técnicamente.

Con respecto a su situación personal en España afirma: “Para mí fue un *shock*. La vida en México era muy diferente. Para ellos yo estaba totalmente loca porque andaba de clase en

clase [...] allá nos consideraban unos indios que íbamos a bailar español; pero yo toda mi vida anduve en mi propia onda, lo que pasaba a mi alrededor me tenía sin cuidado.”

En 1955, tras dos años de estadía en España, Guadalupe regresó a México con una depurada formación y presentó un recital de danzas españolas en el Teatro Insurgentes. Era 28 de abril y la acompañaba Carmina Solana, en el piano, Bernabé de Morán y Manolo Medina en las guitarras. Los diseños fueron de Xavier Lavalle y el vestuario de Carmen Vila Quintana. El programa lo formaron las coreografías: *Córdoba*, *Leyenda*, *Zambra*, *Castilla*, *Cádiz*, *Bolero Liso* y *zapateado del estampío*, entre otras.

En diciembre 1955, por invitación de Roberto Iglesias, quien estaba de visita en México y que recientemente había fundado su compañía, voló nuevamente a España para participar profesionalmente en el conjunto de este bailarín, coreógrafo y maestro. Se inició una nueva aventura en la vida de Guadalupe. Se fueron de gira por varias partes del mundo y ese tiempo sirvió para que naciera y se desarrollara una estrecha amistad entre los dos, que permitió a la bailarina intervenir en las decisiones importantes en cuanto a la conducción del grupo. Bailaron en grandes teatros y en escenarios improvisados, pero siempre lo hicieron con la misma dinámica y profesionalismo.

En marzo de 1957 llegaron a México para hacer una temporada en el Palacio de Bellas Artes del 29 de enero al 14 de febrero. Ejecutaron, entre otras coreografías, *Fiesta en la isla*, que estaba basada en el folclor de las Islas Canarias, y *El palomo y la paloma*, un son jarocho creado por Roberto Iglesias, que era interpretado por Guadalupe a dúo con Antonio Español. Con respecto a este baile, el miércoles 8 de mayo de ese mismo año, el periódico *Excelsior*, haciendo referencia a una presentación en Boston, Estados Unidos, publicó lo siguiente: “El número que más ha gustado al público norteamericano es el baile del *Palomo*, popular zapateado veracruzano que Lupita interpreta con agilidad y gracia junto al bailarín Antonio Español.”

Después de su exitosa presentación en el Palacio de Bellas Artes, continuaron su gira por Guadalajara, Monterrey, San Luis Potosí y Aguascalientes, hasta llegar a Nueva York. De ahí regresaron a Europa para participar en los festivales de verano en España.

Desafortunadamente, en la compañía comenzaron a surgir problemas y Guadalupe se vio obligada a abandonarla. “Yo volé de ahí a París y les escribí a Manolo Vargas y a Roberto Ximénez, con quienes tenía una gran amistad. Estando ya en México recibí correspondencia donde me pedían que volviera a Madrid para ensayar con ellos.”

Con el Ballet Español Ximénez-Vargas debutó en Montreal. Hicieron programas de televisión. En Estados Unidos se presentaron en la Academia de Música de Brooklyn, donde Guadalupe lució su habilidad artística interpretando *Verdiales*, *Soleares*, *El cóndor pasa* y *Huapango*. Se presentaron también en el Hartford Jewish Community Center, ocasión en que Guadalupe bailó *La curra flamenca*, *Boleros del burrero*, *Si has de querer amores* y *Godalet dantza*. En esta última formó pareja con Manolo Vargas. Con el mismo éxito mostraron su repertorio en el Museum of Art.

En vísperas del triunfo de la Revolución cubana llegaron a La Habana para inaugurar el Hotel Hilton. Ahí permanecieron un mes y medio, tiempo que Guadalupe aprovechó para seguir enriqueciendo su técnica en la Academia de los Alonso.

De la compañía Ximénez-Vargas se retiró y volvió una vez más a su lugar de origen. Pasado un tiempo viajó a Nueva York, donde estudió con Martha Graham, José Limón, Olga Preobrajenska y en el American Ballet Theatre.

En esas fechas conoció al padre de sus hijos, se casó y cuando su primogénito cumplió dos años volvió a México con su familia. Aquí nació su segundo descendiente. Su marido no se acostumbraba a la vida en esta ciudad por lo que regresó a Estados Unidos. Guadalupe se quedó en nuestro país. "Empecé a dar clases pero llegó un momento en que dije; yo dejé mi carrera por tener un hogar y si él va a estar allá, pues no se vale [...] subí a mis hijos al coche y me fui a Miami." Se enfrentó a su marido: "Yo estoy aquí. Habíamos resuelto tener una familia y hay que decidir, o la tenemos o nos divorciamos."

Se instaló en Miami y comenzó a buscar un lugar donde impartir clases. Logró colocarse en una academia, pero al cabo de seis meses debió abandonarla, ya que por cuestiones laborales de su esposo tuvieron que regresar a la patria mexicana. Desgraciadamente su cónyuge jamás se acopló al ritmo de vida de esta ciudad, por lo que Guadalupe decidió convertir su hogar en escuela. En ella dieron clases sus amigas Laura Urdapilleta, Gisela Sotomayor y Valentina Castro.

Cuando Manolo Vargas volvió a México, después de que su compañía se desintegró totalmente, Guadalupe lo invitó a impartir clases de yoga y baile español en su academia, él aceptó y este proyecto funcionó satisfactoriamente por mucho tiempo pero, como muchas veces sucede, surgieron conflictos económicos y familiares que motivaron la clausura.

Para entonces Guadalupe estaba ya divorciada y, años más tarde, volvió a contraer nupcias. Dejó de bailar para atender a su familia y fue hasta el año de 1994 cuando decidió involucrarse otra vez con el arte incorporándose a laborar en el Foro Cultural de Contreras, incorporando y difundiendo actividades

artísticas, específicamente las que se desarrollan en el auditorio y galería.

Guadalupe inculcó a sus hijos el gusto por las bellas artes. Francisco, el mayor, estudió arte dramático, bailó con Pilar Rioja, con el Ballet de Miami y formó un trío con el que hizo varias presentaciones; León, el menor, dedica gran parte de su tiempo al teatro.

Aquí, en el sur de la ciudad de México, es en donde se ha dado el encuentro de dos bellas e interesantes historias: una es la del Foro Cultural de Contreras y la otra es la de Guadalupe García Soler, amante y promotora de la danza, mujer controvertida, independiente y revolucionaria.

## Fuentes

Felipe Segura entrevista a Guadalupe García Soler, 7 de enero de 1997, dentro del proyecto "Historia oral de la danza en México en el siglo XX".

Angélica del Ángel Magro entrevista a Guadalupe García Soler, 19 de febrero de 1997.

*50 años de danza en el Palacio de Bellas Artes*, 2 tomos, México, INBA, 1986.

Archivo personal de Guadalupe García Soler.



## Sergio Lezama

Angélica del Ángel Magro



**E**n 1958 Sergio Lezama era un joven atleta, velocista de longitud y de altura, cuya aspiración era terminar la carrera de medicina.

En una ocasión pasó frente al Palacio de Bellas Artes y sintió curiosidad por conocer el tipo de espectáculo que se presentaba en ese recinto.

Presenció una función de danza clásica y quedó asombrado por el virtuosismo de aquellos solistas; al salir del teatro estaba completamente convencido de que con un poco de estudio él podría ejecutar todo aquello.

En la búsqueda de información acerca de las escuelas de danza, le dieron la dirección de la Academia de la Danza Mexicana (ADM); allí lo examinaron Ana Mérida y Nellie Happee y fue becado por el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA). Cursó estudios de ballet, danza moderna y folclórica. Mostró inclinación por la danza tradicional mexicana, la que conoció en los viajes por ferrocarril que hacía por el país al lado de su padre.

La familia fue para Sergio el primer obstáculo a superar. Sus padres consideraron que dejar una prometedora carrera de medicina para dedicarse a la danza no valía la pena; sin embargo, Sergio jamás abandonó su rebeldía.

Desde sus inicios, el maestro Lezama se caracterizó por su alto sentido de responsabilidad. En los tiempos en que la ADM pasaba por momentos difíciles, él se las ingeniaba para dejar una ventana abierta por donde entrar y continuar, junto con sus compañeros, el entrenamiento. Sus constantes osadías le dieron tal popularidad, que fue electo presidente de la Sociedad de Alumnos. Como líder de la agrupación realizaba trámites de diversa índole en las oficinas del INBA, uno de los cuales fue lograr que a los alumnos de danza les dieran boletos para asistir a las funciones del Palacio de Bellas Artes.

En ese mismo año, con sus compañeros, creó el Grupo Experimental de Danza; tiempo después Sergio se incorporó al cuerpo de baile de la compañía oficial de danza moderna del INBA. En la temporada de 1961 participó en las obras *Opus 1960*, *Ofrenda musical*, *Misa brevis*, *Informe a una academia* y *La Llorona*. En esta presentación la compañía oficial tuvo como huésped a José Limón.

Posteriormente trabajó con el Grupo Experimental de Danzas Folklóricas Mexicanas, con el que se presentó en el Club Sidena de Ciudad Sahagún, Hidalgo, interpretando, entre otras obras, *Danza del venado*, *Jarabe mixteco*, *Culebra*, *Danza de los vejitos*, *La bamba*, *Jarabe ranchero* y *Son de la negra*. Este programa fue supervisado por la maestra

tra Josefina Lavalle, con coreografía de Marcelo Torreblanca y dirección de Sergio Lezama.

Después de haber participado en el papel estelar de la película filmada en México *Baile de graduación*, por invitación del coreógrafo y bailarín ruso David Lichine, y al no lograr un acuerdo para continuar con la dirección del Grupo Experimental de Danzas Folklóricas Mexicanas, abandonó la ADM.

En la inauguración del teatro al aire libre Ángela Peralta, la compañía de danza de Acción Social del Departamento del Distrito Federal (DDF), dirigida por Sergio Lezama, presentó el siguiente programa: *Guelaguetza oaxaqueña, Sonas de mariachi, Alegría de Yucatán, Agradecimiento a los animales, Fiesta chiapaneca, Istmo de Tehuantepec, Sierra de Puebla y Boda hidalguense*.

Ha sido jurado del Concurso Nacional de Huapango (1960), de los concursos anuales de música y danza purépecha, y del Tercer Festival de Música, Danza y Baile Regional.

De 1963 a 1973 se dedicó a la investigación del folclor mexicano, creando un amplio archivo de danzas y una extensa colección de trajes.

Montó varias coreografías para los grupos Maestros del Folklor Michoacano (1963), Grupo Folklórico de la Universidad Benito Juárez (Oaxaca, 1964) y Grupo Folklórico Oficial del Estado (Tabasco, 1965).

En 1965 fue bailarín del Ballet Folklórico de México y, a principios de los años setenta, produjo espectáculos masivos en el estadio Guillermo Cañedo (antes estadio Azteca). En 1979 tuvo a su cargo la coordinación artística de la Feria Sevilla en México.

A partir de 1966 se dedicó a la coreografía, trabajando para el sector público. Obtuvo la plaza de director de la Escuela Profesional de Danza de la Dirección General de Acción Social del Departamento del Distrito Federal, en donde también desempeñó el cargo de coordinador y conductor de los espectáculos dominicales que se presentaban en el teatro al aire libre Agustín Lara de la Alameda Central.

Con su compañía Danzas Folklóricas Mexicanas, compuesta por 70 elementos, presentó en el Teatro del Bosque *Danza de concheros, Estampa chiapaneca y Alegría norteña*; la música estuvo a cargo de la marimba de los hermanos Méndez, el trío Purépecha, el conjunto jarocho de Andrés Cruz, el trío Los Magaña, el conjunto norteño Los Cazadores del Valle y el mariachi Los Vaqueros.

En la televisión coordinó y realizó las coreografías de los programas Estampas del Prado, Noches Tapatías, Evocación de mi Tierra, Arriba el Norte y Los Pantojas y los Villistas.

Se hizo acreedor al primer lugar en programas folclóricos de México por su producción *In Xochitl In Cuicatl* (Flor y canto) y Presencia de la provincia en México (1965). Ese mismo año creó un programa de intercambio cultural con Japón y Alemania para Telesistema Mexicano, hoy Televisa.

Para el canal 11 del Instituto Politécnico Nacional realizó, en 1966, los programas Música Tradicional de México y Danza de México. Dada su prestigiada labor dentro de este terreno, algunos empresarios japoneses lo invitaron a estructurar, junto con los productores Genaro Shimodairo y M. Katsuta, el programa Fiestas y Canciones de mi Pueblo, que fue premiado en 1968 con el máximo galardón otorgado a programas televisados en Japón.

Coordinó y trabajó como conductor del Festival Presencia de la Provincia en México y en el Festival Mundial de Folklor, en las Olimpiadas Culturales de 1968. En 1977 colaboró con la Secretaría de Hacienda y Crédito Público como director y coreógrafo de la compañía folclórica de esa institución.

El 18 de noviembre de 1978 los reyes de España, Juan Carlos y Sofía, acompañados por el entonces presidente de la República mexicana, José López Portillo, inauguraron el monumento "La patria nueva", ocasión en la que el maestro Lezama interpretó, en la fuente de la danza del parque Gustavo A. Madero, *La danza del venado*.

Sergio Lezama trabajó en diversas instituciones: Secretaría de Educación Pública, donde fue contratado como maestro de folclor en la Escuela Nacional de Maestros, en el Instituto Politécnico Nacional, en varias escuelas secundarias técnicas y en el Foro Cultural Azcapotzalco FONAPAS, en 1979, entre otras. Ingresó a la Secretaría de Programación y Presupuesto como jefe del Departamento de Fomento Cultural y Artístico Recreativo; ocupó el puesto de subdirector de Relaciones Públicas en la Dirección de Comunicación Social y, en 1990, fue nombrado jefe de la Unidad Departamental de la Dirección General del Gobierno del Departamento del Distrito Federal.

Sergio Lezama nació en la ciudad de México el 24 de septiembre de 1939. A lo largo de su vida ha trabajado y se ha esforzado por sus compañeros bailarines y, sobre todo, por la danza folclórica mexicana.

## Fuentes

Felipe Segura entrevista a Sergio Lezama, abril de 1997, dentro del proyecto "Historia oral de la danza en México en el siglo XX".

*Curriculum vitae* y archivo personal de Sergio Lezama.



## Francisco Martínez

Margarita Tortajada Quiroz



La primera vez que me escapé de casa fue para ver una función de ballet en el Palacio de Bellas Artes. No me importaron los regaños que efectivamente me esperaron; yo sólo quería ver en el foro a mi maestro Francisco Martínez. Él, en las clases que dirigía con mano enérgica en la Academia de la Danza Mexicana, nos había enseñado que para dedicarse a la danza había que tener una clarísima vocación, porque era una actividad de tiempo completo y de total compromiso. Verlo bailar me causó gran orgullo. El maestro era el primer bailarín del Ballet Clásico de México. Y ahora que tuve la posibilidad de conocer su vida, le guardo una mayor gratitud como maestro y bailarín, y una gran admiración por su tenacidad.

Francisco Martínez nació en la ciudad de México el 14 de abril de 1945, pero se considera veracruzano, porque pasó su infancia en el puerto de Veracruz, a la orilla del río Coatzacoalcos.

De regreso a la capital, cuando tenía 11 años de edad, tuvo la suerte de ingresar a una escuela que estimuló su sensibilidad y le permitió conocer diferentes manifestaciones de las artes escénicas. Así, asistió a su primera función de danza clásica en el Palacio de Bellas Artes. Ahí vio a un bailarín, convertido en ave, volar por los aires. Dice Francisco que después supo que era Jorge Cano interpretando *El pájaro azul*.

La impresión de esa imagen fue tal que durante un tiempo en su casa creyeron que estaba enfermo, porque no podía dejar de pensar en lo que había visto. Finalmente confesó que su deseo era volar como ese pájaro azul; quería ser bailarín.

Aunque siempre contó con el apoyo de sus hermanos mayores, Francisco trató infructuosamente de ingresar a varias escuelas de danza. La razón era que no admitían varones y menos tan pequeños. Por fin, en 1958, fue aceptado en la carrera de bailarín de danza regional, después de aprobar un examen de selección en la Academia de la Danza Mexicana (ADM) y, aunque no era eso precisamente lo que deseaba, no dudó en inscribirse.

De inmediato, Francisco se dio a conocer entre los compañeros y maestros, no sólo por su constante presencia en todos los salones sino porque siempre decía directamente lo que pensaba. Los maestros que le mostraron la disciplina que se requería para la danza fueron Emma Duarte y Arturo López, de danza folclórica; Sonia Castañeda y Farnesio de Bernal, de danza clásica, y Josefina Lavalle y Rosalío Ortega, de danza moderna, entre otros.

Su gran interés y curiosidad lo hacían asomarse a todas las clases que se impartían en la Academia. Un día que el maes-

tro Marcelo Torreblanca estaba ensayando con la compañía de Danza y con el Coro Folklórico Popular Ruso de Estado M. Piatnitsky, que estaba de visita en México, Francisco empezó a imitarlos. El hecho de que tuviera un zapateado muy limpio (que lo llevó a ser campeón de huapango en Veracruz a los 13, 14 y 16 años de edad) hizo que el maestro Torreblanca lo invitara a esas clases y, además, le pidiera su ayuda para enseñar el zapateado a los bailarines rusos.

Francisco pasó a formar parte de la compañía del maestro Torreblanca, que se había creado desde 1956 en la ADM, y que desde 1959 tomó el nombre de Compañía Oficial de Danzas Folklóricas Mexicanas del INBA. Esta compañía tuvo constante actividad en actos oficiales, temporadas del INBA y actividades independientes, además de giras por México y otros países. Francisco participó en todo el repertorio, especialmente donde se requerían bailarinas con un gran salto, porque él lo tenía de manera natural. Esas facultades, su decisión y falta de inhibiciones le permitieron iniciar muy temprano su carrera de intérprete.

Además de asistir a sus clases, Francisco pasaba largas horas observando las de otros grupos, como las de danza moderna que impartía Elena Noriega. Otra vez, fue la maestra quien lo invitó a participar en su obra *Tierra*, y entonces inició la doble jornada, como bailarín de danza folclórica y como bailarín de danza moderna.

La directora de la ADM desde 1959, Josefina Lavalle, como parte de sus esfuerzos por profesionalizar la enseñanza dancística, consiguió que se incorporara a la Academia la educación escolarizada, a la que de inmediato ingresó Francisco. Además, se formó el Grupo Experimental, dirigido por Guillermina Peñalosa, que se presentó en diversos foros. Francisco se integró a esa compañía semiprofesional, así como al Ballet de Bellas Artes, compañía oficial de danza moderna del INBA. Ahí participó en varias temporadas, inclusive en la de 1961, cuando tomó parte en *Missa brevis* de José Limón, *Ofrenda musical y Opus 1960* de Anna Sokolow, *La llorona* y *Suite clásica* de Ana Mérida, e *Informe a una academia* de Josefina Lavalle.

En la preparación de esa temporada, Francisco conoció de cerca a José Limón, pues lo invitaba a que juntos hicieran clase, y le puso su obra *La chacona* que, aunque nunca bailó en un escenario, fue un gran aprendizaje para él. De José Limón, así como de Anna Sokolow, Francisco rescata la premisa de que el bailarín debe llegar a la esencia del movimiento y no quedarse en la superficie y la forma.

Francisco se fue involucrando más con la danza moderna y dejó parcialmente la folclórica, ya que esporádicamente

asistía a los ensayos del grupo de Concheros al que pertenecía Torreblanca. No sólo estudiaba en la Academia, sino que tomaba clases en otras escuelas, con maestros como Xavier Francis, John Fealy, Bodil Genkel y Rodolfo Reyes, quienes contribuyeron a su formación artística.

En su búsqueda de nuevas alternativas Francisco conoció al Ballet de Cámara, dirigido por Nellie Happee y Tulio de la Rosa. Era una compañía pequeña que, sin embargo, logró gran proyección en la danza mexicana; tenía un repertorio que incluía ballets tradicionales pero también neoclásicos. Esta compañía le dio un aire de renovación a la danza en el país por sus planteamientos experimentales y de búsqueda constante, y en ese proceso participó Francisco Martínez como bailarín.

Los ensayos generalmente estaban a cargo de Nellie Happee y ella le permitió a Francisco observarlos. Ponía sumo cuidado para aprender las obras y, especialmente, fijaba su atención en los bailarines varones. Después, solo en su salón, trataba de reproducir lo que había aprendido.

Más tarde, Francisco empezó a ayudar a la compañía; manejaba el tocadiscos, cargaba la escenografía y comenzó a tomar clases. Al poco tiempo, en 1960, hizo su debut con una intervención muy sencilla en una *suite* del segundo acto de *El lago de los cisnes*, como Benno. Era el soporte de una bailarina para que su *partner* la levantara. Gradualmente su intervención fue mayor, hasta llegar a convertirse en miembro de la compañía. Ahí bailó obras como *Variaciones*, *Dueto y Trio*, de Nellie Happee, *Un cuento de Farnesio* de Bernal, *Vidúltas y Huapango* de Gloria Contreras y *La valse*, de Raquel Gutiérrez, entre otras. También participó en las funciones y temporadas que hicieron en diversos foros del país.

Al Ballet de Cámara llegó el norteamericano Lawrence Rhodes como bailarín invitado y, por su técnica y proyección escénica, logró gran influencia sobre los bailarines mexicanos. Para Francisco, con quien entabló una gran amistad, fue importante este encuentro porque Rhodes mostró mayores posibilidades de desarrollo del bailarín varón y sus capacidades.

En 1963 el Ballet de Cámara se despidió con una temporada triunfal que logró abarrotar el Palacio de Bellas Artes. En ella participó Francisco bailando *Mood*, *El hombre del brazo de oro* y *Orfeo en los tambores*, obras del programa de ballet-jazz que creó Tulio de la Rosa.

Ese mismo año, Francisco se integró al recién fundado Ballet Clásico de México en el que desarrolló una carrera exitosa que lo llevaría, en muy corto tiempo, a ocupar el puesto de primer bailarín. Recibió clases de maestros de la talla de

Michael Lland, y participó en las numerosas temporadas de la compañía, así como en las giras por el país y ciudades de Grecia y Estados Unidos.

El repertorio que bailó Francisco con esta compañía fue muy amplio. Los diversos directores y coreógrafos supieron explotar su versatilidad como bailarín. Así interpretó tanto papeles de ballets tradicionales, que exigían gran rigor técnico, expresividad y estilo específico, como otros que requerían mayor agresividad y derroche de energía. Estos últimos eran sus preferidos, y muchos espectadores lo recordamos en interpretaciones fogosas llenas de dinamismo como *El corsario*.

Durante los diez años que permaneció en Ballet Clásico de México, Francisco fue *partner* de numerosas bailarinas, como Laura Urdapilleta, Susana Benavides, Socorro Bastida, Ruth Noriega, Alicia Pineda, Sylvie Reynaud, Bettina Bellomo y, por supuesto, Sonia Castañeda, con quien formó una excelente pareja por la compenetración que ambos lograron.

Francisco intervino en ese largo periodo en obras como *Speed crazy* de Tulio de la Rosa; *Encuentros, Variaciones y Bachianas* de Nellie Happee; *El combate* de William Dollar; *Vitálitas, Alusiones, Diseños líricos y Huapango* de Gloria Contreras; *Electra y Concerto* de Enrique Martínez; *La amapola roja, Las sílfides y Don Quijote*, en versiones de Michael Lland; *Divertimento y Grand tarantelle* de Lland; *Danza para cinco palabras* de Josefina Lavalle; *Cain y Abel y Danzas españolas* de Jorge Cano; *Tema y variaciones* de Balanchine; *Estudios coreográficos y Tríptico* de Manuel Parrés; *Jigsaw y Concerto* de Miro Zolan; *Tragedia en Calabria* de Salvador Juárez. También interpretó los papeles principales en obras como *Cascanueces, Cisne negro, El lago de los cisnes, La bella durmiente, Coppelia, La fille mal gardée y Giselle*.

Francisco se desligó de la compañía en 1974. Siguió su carrera de bailarín en Ballet Independiente y en Taller Coreográfico de la UNAM por cuatro años más, pero cada vez se fue concentrando más en su actividad como maestro.

Las primeras clases que había impartido fueron en ciudades como Cuernavaca, Querétaro y Puebla, donde trabajó durante cinco años, por invitación de Antonio López Mancera. Desde 1970, y también por espacio de cuatro años, se integró a la planta docente de la ADM, contribuyendo a la formación de numerosas bailarines y bailarinas; después fue entrenador de Ballet Clásico de México, de Ballet Clásico 70, de Ballet Independiente y de Taller Coreográfico.

En 1974, Francisco y Sonia Castañeda fundaron su propia escuela y grupo: el Taller de Danza Espacios, contando con la colaboración de coreógrafos y maestros como Helena Jordán,

Nellie Happee y Miguel Ángel Palmeros. El taller realizó un intenso trabajo de difusión a nivel popular, dando cientos de funciones en diversos foros de la ciudad, inclusive en el Teatro de Bellas Artes, en 1976. Muchas veces contaron con música en vivo, como con la Orquesta Obrera en el montaje del segundo acto de *El lago de los cisnes*, presentado en una isleta de Xochimilco, o con la Orquesta de Cámara de la Ciudad de México para diversos programas. Además de ser el codirector del Taller, Francisco también participó como bailarín, actividad de la que se retiró hasta mediados de los años ochenta.

Francisco considera que los maestros más importantes para su formación fueron, además de los primeros que tuvo en la ADM, el norteamericano Michael Lland y, posteriormente, los rusos Azari Plisetsky y Vladimir Pietrin. Sin embargo, su interés en la metodología de la enseñanza de la danza lo ha llevado a tomar diversos cursos de especialización en México, Cuba y Estados Unidos, tanto en las diversas escuelas de ballet como de jazz.

En 1984 fue nombrado subdirector de la Escuela Nacional de Danza Clásica del INBA, a la que sigue perteneciendo como maestro. En 1983 fundó el Centro Cultural Espacios, y dos años después el Centro de Educación Artística de Televisa, donde se desempeñó como maestro y director hasta 1992.

A lo largo de su carrera ha recibido numerosos premios y reconocimientos. Ha participado en eventos académicos y dirigido tesis de alumnos; ha tomado e impartido cursos de especialización, y frecuentemente es solicitado como entrenador de bailarines para concursos internacionales. Asimismo, Francisco ha intervenido en un gran número de montajes, tanto de obras teatrales como comedias musicales, ha creado coreografías y colaborado en óperas. Gracias al amplio manejo de repertorio que tiene, ha remontado y hecho arreglos de todo tipo de obras del ballet, en los que pone gran cuidado en la calidad técnica e interpretativa de los bailarines.

Francisco Martínez sigue siendo un maestro exigente, pero al mismo tiempo es muy querido por sus alumnos y alumnas, y respetado por sus buenos resultados. Ahora ya no es él quien vuela al bailar, pero sigue formando a otros para que, gracias a sus enseñanzas, sí lo hagan, aunque ellos no tienen el privilegio de haberlo visto en el escenario.

Seguramente Francisco Martínez está complacido. Su danza ha sido importante para muchos y, como bailarín y maestro, ha logrado trascender. Eso es lo que vale.

## Fuentes

Felipe Segura entrevista a Francisco Martínez, 11 de noviembre de 1994, dentro del proyecto "Historia oral de la danza en México en el siglo XX".

*Ibidem*, 7 de septiembre de 1996.

Margarita Tortajada entrevista a Francisco Martínez, 12 de mayo de 1997.

Margarita Tortajada *Danza y poder*, México, INBA, 1995.

Expediente de Francisco Martínez. Archivo Cenidi-Danza José Limón de la Biblioteca de las Artes.

*50 años de danza en el Palacio de Bellas Artes*, 2 tomos, México, INBA, 1986.

## Efraín Moya

Anadel Lynton



**E**fraín Moya me recibió en su hermoso departamento en un edificio viejo de la colonia Roma, lleno de exuberantes plantas, muebles antiguos, artesanías y objetos diversos ("me encanta chacharear"). Su sonrisa amplia, proverbial, y su cordialidad hicieron que la entrevista fuera una tarea grata, salpicada de cálidos recuerdos compartidos.

Pregunto a Efraín por su hija, cuya madre también es maestra de danza, y me dice que ya tiene 24 años y que trabaja como modelo. Empezamos a hacer remembranzas de los muchos años y los variados trabajos en los que Efraín ha participado en la danza contemporánea mexicana.

Efraín tuvo una larga carrera como bailarín con Ballet Nacional (1963-1966) y Ballet Independiente (1967-1985) y, más recientemente, con Púrpura (1989), fundados y dirigidos respectivamente por Guillermina Bravo, Raúl Flores Canelo y Silvia Unzueta. Todavía continúa bailando, de vez en cuando, en un programa de tangos. Destaca por sus dotes de intérprete, sumamente expresivo, cálido y fundamentado en una profunda sensibilidad hacia las cualidades de movimiento del baile popular y la vida cotidiana mexicana. Estas últimas características lo hicieron bailarín idóneo para las obras de Raúl Flores Canelo y Silvia Unzueta, que trataron temas mexicanos. Debido al entrenamiento casi exclusivamente en clásico y Graham con que se formaba a los bailarines profesionales mexicanos antes de los ochenta, muchos tuvieron dificultades técnicas con estos estilos de movimiento. El papel del albañil en *Tres fantasías sexuales* y un prólogo de Flores Canelo tipifica la habilidad de Efraín para representar personajes del pueblo. A la vez, sus logros en la interpretación romántica de *Ginnopedia* (Graciela Henríquez) o dramática, en el repertorio de Anna Sokolow, como *Desiertos*, nos muestran lo multifacético de sus actuaciones. También destacó en obras de Guillermina Bravo, Carlos Gaona, John Fealy y Victor Cuéllar, además de los coreógrafos arriba mencionados.

También ha dedicado muchos años a la enseñanza en la Casa del Lago de la UNAM (desde 1969), en la Escuela de Teatro del INBA (1980-1985) y en el Cedart Frida Kahlo del INBA, donde imparte el bachillerato en arte (desde 1984). Como coreógrafo hizo *En la playa* (1982) para el Ballet Independiente (BI), que se llevó al Festival Nacional de Danza de San Luis Potosí. Ese mismo año creó *Veracruz* para La Rueda, por invitación de su directora, la siempre añorada Carmen Castro. Hizo la coreografía para una versión en farsa de Carlos Cacciatore de *El barbero de Sevilla* que se presentó en la Casa del Lago. El espectáculo para niños, *Canto verde*

de Olivia de Montelongo, que se mantuvo en cartelera de 1980 a 1993, también contó con su coreografía. Asimismo, ha creado repertorio continuamente para las actuaciones teatrales que presenta varias veces al año con sus alumnos. *La visión de los vencidos*, *Alegoría*, *Pasatiempo*, *Aprobamiento*, *Tres tiempos*, *Desenvolvimiento*, *Como si estuviera adentro*, *Rebeldía*, *Amorosos*, *Costumbres*, *Noche y De tu suave piel*, *tragedia y dolor* son algunas de estas obras. Otra vertiente de la expresión artística de Efraín está en las artes plásticas: pinta, dibuja y elabora artesanías finas para exposiciones y venta.

Su padre era dueño de una finca rural en Michoacán cuando Efraín nació. Luego se convirtió en ferrocarrilero y la familia se mudó a Ario de Rosales. Allí, se acuerda, ayudaba a sus parientes a hacer cajas de muertos, moler la marmaja, tornerar las perillas y llevar las cajas a vender a la plaza de La Huacana. Cuando cumplió 12 años se cambiaron a Morelia y, como a los 17 años, al Distrito Federal. Ya para entonces, su padre tenía un taller mecánico en la colonia Obrera.

Estaba en primero de preparatoria y pensaba ser dentista, cuando tuvo su introducción a la danza contemporánea, nada menos que en las clases de Federico Castro en Ballet Nacional (BN). Un amigo, Rubén Velasco, que estudiaba allí lo llevó a ver una clase.

Me sentía impaciente, con ganas de moverme. Federico me preguntó: "¿te gusta la danza?", y me invitó. Llegué al día siguiente con mi traje de baño y mi camiseta. En Michoacán nadaba mucho en el río. Al terminar la clase me dije: ¡yo voy a ser bailarín! Me sentí a gusto y me empecé a querer. Me quedaba a ver el trabajo de la compañía, después de mis clases. Nunca les dije a mis papás que estudiaba danza. Les decía que iba a la escuela, pero no a cuál.

Como a los dos meses, Hilario Vite, su compañero de clases, que ya bailaba con BN, le enseñó un papel clásico con el que muchos bailarines han debutado: la cola del chivo de *La pastorela* (1959) de Flores Canelo, (primera obra estrenada de este coreógrafo. Fue caballito de batalla de los repertorios de BN y BI por la gran aceptación del público, tanto infantil como de adultos, y aún por parte de los intelectuales de la época que apreciaban el uso de códigos mexicanos y populares en la creación). Entre los personajes campesinos aparece una pastora sobre un gran chivo con chinos de trapo rosa. A la manera de la Ópera de Pekín (que conoció Raúl en la gira de BN a la URSS y a China en 1957), una persona va adelante cargando una gran cabeza de papel maché y atrás, otro, cubierto con la

tela, lo abraza por la cintura, formando entre los dos un gran cuerpo de animal cuadrúpedo. Comenta Efraín: "Mi primera función como bailarín fue como cola de chivo en una función de BN en un restaurante dentro de una gruta en Teotihuacán. Se burlaron de mí porque hasta me maquillé. Para mí, fue lo máximo." Conozco a Efraín desde esa función, y su sonrisa amplia, sentido del humor y entrega en escena hicieron de él siempre un compañero apreciado.

Después bailó *Concheros*, *Paraíso de los ahogados*, *Margarita, qué linda está la mar* ("fui uno de los 400 elefantes"), *Pitágoras dijo*, y *La libertad* (de Guillermina Bravo), y *Danzas de calor* (de Carlos Gagna).

*La iniciada* [de David Wood, quien vino de la compañía de M. Graham para iniciar el entrenamiento sistemático de esa técnica] era una de las obras que más me gustaba bailar porque había una parte donde Freddy [Romero] me retaba y traíamos un pique, dentro de la obra, para ver quién bailaba con más ímpetu. También una obra de Joan Gainer, entre muchas otras. Mis padres se dieron cuenta de que estaba bailando cuando vinieron unas tías y primos de Morelia. Tenía una función en Bellas Artes y, como nos dieron boletos, los invité a una función. Se fueron a rezar a la iglesia por mí, por todas las retorcidas que daba.

Uno de mis recuerdos más bonitos es la gira al Norte, a Coahuila, donde bailamos en un tablado para los mineros de Baroterán. Nos trataron muy bien. Salí del Nacional en la época en que Guillermina Bravo montó *Comentarios a la naturaleza*, a bailar show con Miguel Ángel Palmeros, Julia Villaseñor e Isabel Hernández. Hicimos un grupo, Take five, y presentamos audición para La Fuente (centro nocturno), pero nunca nos llamaron. Guillermina se puso furiosa, y llegamos con la cola entre las patas cuando vimos que no había dado resultado. Luego, invitado por unos italianos, fui a Oaxaca a aprender restauración.

Efraín era muy amigo de Luis Francisco Villaseñor, historiador de arte, quien lo presentó con muchas personas del medio artístico. Trabajó en la restauración de la iglesia de Santo Domingo, y en otra iglesia en la sierra, e incluso, en unos clavos antiguos de ferrocarril. En Oaxaca empezó a pintar códices en papel amate, que vendía en jardines de arte. Luego fue a Puebla a ayudar en la restauración de la capilla del Rosario.

Como al año empezaron Raúl y Gladiola [Orozco] con el Ballet Independiente y me dejaron tomar las clases. Estaba indeciso entre dedicarme a la danza o a la restauración,

pero cuando me invitaron a entrar a la primera temporada de la compañía (1967), me quedé en la danza (aunque nunca dejé de pintar). Me gustaba mucho el repertorio. Para una gira a San Antonio Texas, Raúl me dejó su papel en *Evita* y *Adán* y lo bailé con Valentina [Castro]. También me gustaba mucho trabajar con Anna Sokolow, desde que vino a montar *Desiertos* (1968). Ella siempre me daba algún papel que me dejaba mucha satisfacción interior al bailarlo. Otra obra que me fascinaba bailar era *La Espera* de Raúl. Era emocionante hacer la lucha y luego los Cristos.

De Graciela Henríquez recuerda especialmente una presentación de *Ginnopedia* en un tablado en La Merced, donde tuvo un cálido recibimiento. En *Invenções*, otra coreografía que le gustaba mucho, él y yo teníamos un dueto que nos fascinaba bailar. Hace poco pasamos un rato sumamente agradable ayudando a Graciela a reconstruir esta obra para la reposición que se hizo dentro de su homenaje en Venezuela. Entre los últimos papeles que bailó Efraín, antes de la ruptura entre Raúl y Descombey, recuerda *Zarabanda de las soledades* de Descombey, donde, además de bailar, cantaba con Luis Zermeño una canción tradicional mexicana. Entre sus recuerdos más gratos están las giras a la tierra de Raúl (Coahuila), al Festival Cervantino y los Encuentros Nacionales de Danza de San Luis Potosí. También sus viajes a Texas y a Cuba (1969-1981), a Centroamérica y, finalmente, a Europa, en una temporada de dos semanas en el Teatro de la Ville de París, y las actuaciones para la televisión francesa, y en varias ciudades del interior del país, y su participación en el prestigioso Festival de Holanda (1975).

En 1972, además de bailar, se dio tiempo para tomar clases en San Carlos (Escuela Nacional de Artes Plásticas).

En la segunda época de BI, Efraín tuvo una participación importante en varias de las obras emblemáticas de Flores Canelo, como *El hombre y la danza*, otro caballito de batalla que ayudaba a mantener al BI debido a su gran popularidad. Efraín hacía gala de la versatilidad y sensualidad que era capaz de infundir a las escenas de danza popular, ejemplo de ello es el ya mencionado dueto del albañil, con Socorro Meza, que gozaba muchísimo, y *Queda el viento* de cuya escena final recuerda: “yo botaba mi pancarta de manifestante después de la masacre, y resucitaba de entre los muertos para bailar el último danzón con Socorro. Se me enchinaba el cuerpo”. Otra obra que le encantaba fue *De los diarios de Kafka* de Anna Sokolow donde, comenta, “me mandaron a tomar clases de dicción con Emilio Carballido porque tenía que leer las cartas de Kafka desde el escenario”.

Dejó el BI en 1985. Raúl sentía a Efraín ya maduro frente a tantos jóvenes que habían entrado a la compañía. No valoró, en mi opinión, que la mayoría de esos jóvenes dominaban las técnicas Graham y clásico, pero no las calidades de movimiento y actuación que daban sabor y verosimilitud a los personajes del repertorio, sobre todo en los papeles que creaba Raúl para Efraín. En cuanto a presencia escénica, los jóvenes no podían suplir las tablas de Efraín. Precisamente por estas características de su actuación, Efraín fue honrado con un Juanele de Oro, otorgado por Danza Mexicana A.C., en un Festival del Día Internacional de la Danza.

Afortunadamente Silvia Unzueta, antigua compañera del BI, sí supo valorar esta madurez interpretativa e invitó a Efraín, a Luis Zermeño, a Herminia Grootenboer y a otros bailarines formados en el Ballet Independiente a bailar con Púrpura, en 1989. Efraín bailó en *Oasis* y *Doble aliento*. En esta época, Púrpura destacaba, desde mi punto de vista, por la riqueza de la coreografía de Silvia y también por la gran fuerza expresiva, acumulada a través de años de experiencia, de su elenco de bailarines, todos talentosos, fuertes, con carácter. Efraín tiene recuerdos intensos de esta época. Las dificultades de volver a entrenarse se compensaron con las satisfacciones de la interpretación fogosa.

Cuando estoy en un foro me prendo, siento la magia cuando me identifico con el papel. Hay que estar muy concentrado para sacar los diferentes papeles. Me gusta bailar, fue lo mío. Bailamos en el Teatro de la Danza, en el Jiménez Rueda, e hicimos una gira de dos meses por todas las Delegaciones del D.F. que culminó en el Teatro de la Ciudad. Se acabó el trabajo con Silvia porque se fueron dos de las bailarinas y no se encontraron otras pronto. Estar en una compañía era como tener una comunidad, una familia. Había intercambio entre nosotros. Ahora ellos están desunidos y yo siento que me falta algo.

Desde que salí del Ballet descubrí muchas cosas de la danza enseñando. Me reflejo en los alumnos y me buscan mucho. Les platico y les digo que sientan en la sangre lo que van a bailar. Hacemos los guiones juntos, los mando a investigar, pero yo hago las coreografías. Hago danzas con sabor mexicano. También hice un guión sobre la Guerra del Golfo, basado en imágenes del periódico. Tenía influencia de Anna Sokolow. Ahora estoy haciendo uno sobre Hiroshima. El año pasado hice una sátira de los medios de TV con la pavana de Faure. Hice otra con las canciones de John Lennon. Diseño el vestuario también. Me mantiene activo hacer coreografía. Ojalá lo pudiera realizar con bailarines

profesionales. Siento el vínculo de las dos influencias: Raúl Flores Canelo, en lo jocoso y lo mexicano, y Anna Sokolow en lo dramático.

Actualmente Efraín imparte historia de la danza, danza clásica, expresión corporal, técnica Graham, bailes de salón y coreografía en el Cedart, donde los alumnos pueden especializarse en danza. En la Casa del Lago también da clases, pero ahí el objetivo es más bien sensibilizar al público hacia la danza.

Efraín ha expuesto en las Galería Rossano, la Alianza Francesa, el Hotel Plaza, la Librería Prometeo, la Secretaría de Turismo, el Instituto de Relaciones Mexicano-Norteamericanas y en la Dirección de Reclusorios, entre otros lugares. Tiene muchos recortes de periódico donde se reproducen sus obras y se habla de las diversas exposiciones en las que ha participado. Llama mi atención el hecho de que este material es mucho más abundante que los recortes sobre su carrera dancística. Esto no demerita su participación como artista en la danza, sino que señala el espacio relativo que dan los periódicos a cada arte. Efraín también ha montado exposiciones muy apreciadas en Curazao, según notas periodísticas y cartas de agradecimiento.

Efraín me enseña sus pirograbados y dibujos de soles, caracoles sobre papel amate, chupamirtos, dragones, mariposas, imágenes de códices. En este momento está pintando al óleo un San Antonio. Cada cuadro en la pared y los que están sin colgar tienen su historia. Efraín me cuenta sabrosamente los relatos que corresponden a muchos de ellos.

Sus planes para el futuro son exponer sus cuadros, hacer muchas coreografías, seguir trabajando con sus alumnos y ayudar a que haya más público para la danza. "Siempre estoy pensando en la danza y voy a muchas funciones con mis compañeros, José Mata y Miguel Ángel Palmeros." Me despedí de Efraín compartiendo su sonrisa, contenta de haberlo encontrado tan optimista y vital, entregado a sus labores de enseñanza y al arte, y tan lleno de buenos recuerdos de una carrera gozada a plenitud.











































































<sup>10</sup> Malkah Rabell, "Mercedes Pascual: cuatro décadas en la escena", en *El Nacional*, 6 de enero de 1994, p. 17.

<sup>11</sup> Central School of Speech and Drama, con los maestros Peter Hall y Lizt Picks, 1970.

<sup>12</sup> Entre los principales reconocimientos que Mercedes Pascual ha recibido como actriz, se encuentran: 1968, mejor actriz del año por *Medusa*, de Emilio Carballido; 1971, mejor actriz por *Como tú me deseas*, de Luigi Pirandello; 1979, mejor coactuación femenina por *Las mujeres sabias*, de Moliere; 1981, mejor coactuación femenina por *Ah soledad*, de Eugene O'Neill; mejor coactuación femenina por *Las columnas de la sociedad*, de Henrik Ibsen; 1984, mejor coactuación femenina por *El vestidor*, de Ronald Harwood; y mejor coactuación femenina por *No me olvides en diciembre*. En 1993 recibió la Estrella de Plata por la película *Novia que te vea*, dirigida por Guita Shifter.



## Fernando Sonora

Felipe Segura Escalona



**P**ara que nuestras ciudades y poblaciones del interior de la república se desarrollen en el terreno cultural y el arte ha sido necesario que haya personas que aprecien las manifestaciones artísticas y se esfuercen para sensibilizar a sus coterráneos. Fernando Sonora ha sido una de estas personas. Nació en Durango y desde niño le gustó la música, la ópera y la danza, pero en ese tiempo había muy pocas actividades de este tipo en su ciudad. Los teatros habían sido convertidos en cines y en rara ocasión ofrecían algún concierto. Siendo estudiante de secundaria decidió impartir a sus compañeros un curso de historia de la música. No tenía los conocimientos necesarios, pero sí supo elegir la música adecuada para que se fueran adentrando en el terreno de la apreciación musical.

En las pocas ocasiones en las que hubo un concierto se acercó a los artistas, para intentar establecer una relación con ellos. Así conoció a famosos cantantes de esa época como Paco Sierra, Nicolás Urcelay y Gil Mondragón. Se sentía muy orgulloso de las grandes personalidades que nacieron en Durango: Fanny Anitúa, Silvestre Revueltas, Dolores del Río, Ramón Novarro, Andrea Palma, y Julio Bracho. Esta admiración tendría consecuencias más tarde.

Cuando fue presidente de la Sociedad de Alumnos del viejo Instituto Juárez (hoy Universidad de Durango) comenzó a organizar algunos conciertos con motivo del día del estudiante y para festejar el final de cursos. Poco a poco fue adquiriendo una reputación como organizador de actividades artísticas, pero realizarlas no era tarea fácil, ya que tenía que recurrir a muchas personas y hacer largas antenas para obtener lo necesario.

Desde niño oyó hablar de Fanny Anitúa, la famosísima cantante mexicana de gran reputación internacional, a quien conocería años después en las visitas anuales que ésta hiciera a Durango. La primera ocasión que tuvo oportunidad de oírla fue en una misa en el Sagrario. A partir de entonces quedó fascinado por su voz y se convirtió en su más ferviente admirador. Posteriormente, la señora Anitúa presentó a sus mejores alumnas de la ciudad de México. Más tarde, ya como promotor, él las presentaría. Ellas fueron: Ofelia Domínguez, Olga Puig y Mayté Ordaz. Como pensaba que Durango aún no estaba preparado para óperas completas, hacía una selección de arias, dúos, tríos, cuartetos y sextetos, que consideraba adecuados para que fueran atractivos los conciertos. Años más tarde presentó *Aída*, "con diez millones de problemas". Cantaron Maritza Alemán, Gil Mondragón, Gilberto Cerda y Edna Pattoli. También se encargó de los Juegos Florales, donde presentó a Amparo Guerra Margain y a Paco Sierra. Una vez que se reponía de una odisea, emprendía otra.

Le tocó su turno a la danza clásica. En febrero de 1953 presentó en el Teatro Principal al Ballet Concierto de Sergio Unger, con motivo del 390 aniversario de la fundación de la ciudad. Los integrantes del ballet, acompañados por la Orquesta Sinfónica de Guanajuato, bajo la dirección de José Rodríguez Fraustro bailaron *La fiesta (suite de Coppelia)*, *Grand pas de trois, Fausto (La noche de Walpurgis)*. La compañía gustó mucho, sobre todo porque su elenco era mexicano.

Mientras Fernando hacía sus pininos como promotor artístico, continuó estudiando hasta que se recibió de abogado. Sin embargo, su mayor interés era continuar su labor. Quería que su ciudad tuviera la oportunidad de conocer todo lo relacionado con el arte.

Ballet Concierto de México se presentó nuevamente en Durango en 1958, en el Teatro Imperio, con dos programas. El primero incluía *Las sílfides*, *Don Quijote*, *Romeo y Julieta* y *Mascarada*; el segundo, la versión completa de *Coppelia*. Los solistas fueron Laura Urdapilleta, Ana Cardús, Alicia Pineda, Cora Flores, Jorge Cano, Tell Acosta, Tomás Seixas y Felipe Segura. Estas funciones, patrocinadas por el gobernador del estado, Francisco González de la Vega, tuvieron tal éxito que se decidió hacer una función extraordinaria, a precios populares, en el Estadio Olímpico Francisco Zarco. Los boletos costaron 50 centavos y un peso y, por supuesto, se agotaron. El programa incluyó *Serenata*, *Tragedia en Calabria*, *Variaciones románticas* y *El lago de los cisnes*. Esa tarde hubo mucho viento, y lo primero que se llevó fueron las casitas de campaña improvisadas como camerinos. Después comenzaron a volar las piernas del foro y la escenografía; hubo necesidad de quitar todo. Se utilizaron entonces los camiones que transportaban a la compañía como camerinos. Fue la primera vez en la historia de la danza que los personajes y los cisnes salieron de un autobús para entrar al escenario.

Por la reputación que había adquirido, González de la Vega llamó a Fernando para que dirigiera el Auditorio del Pueblo. Fue su gran oportunidad. Comenzó presentando todas las obras de teatro que montaba el Instituto Mexicano del Seguro Social, un magnífico repertorio con notables estrellas como Ofelia Guilmain e Ignacio López Tarso. Continuó con conciertos operísticos donde desfilaron estrellas mexicanas, después actuaron Dolores del Río, Julián Soler, María Italia y Lorenzo de Rodas en *Espectros* de Ibsen. Posteriormente presentó al Ballet Nacional de Guillermina Bravo, al Ballet de Bellas Artes, con Guillermo Arriaga y a Ana Mérida, bailando *Zapata*. También hubo conciertos de danza española, como los de Pilar Rioja, que iniciaba su carrera.

En junio de 1960, Ballet Concierto de México presentó tres programas: *Vals de concierto*, el dúo de *Cascanueces* y *Giselle*; *Coppelia* en la segunda función, y *La noche de Walpurgis*, *El pájaro azul*, *Romeo y Julieta* y *Tragedia en Calabria* en la tercera. Los solistas fueron Laura Urdapilleta, Ana Cardús, Alicia Pineda, Jorge Cano, Tomás Seixas y Felipe Segura. Las funciones estuvieron acompañadas por dos pianistas concertistas, la señora Ana Bello de Cardús y Plácido Domingo, que aún no comenzaba su brillante carrera como cantante. En la cena que ofreció Fernando a la compañía no querían que Plácido cantara, porque después no había poder humano que lo callara... Finalmente sí cantó.

Todos estos conciertos fueron presentados primero en los cines Principal e Imperio, después en el Auditorio del Pueblo y más tarde en el Principal, que una vez restaurado, sería un recinto teatral con el nombre del músico Ricardo Castro, también de Durango.

Después de la muerte de la señora Anitúa, con el deseo de perpetuar la memoria de esta gran cantante, Fernando logró instituir un concurso de canto respaldado por el gobierno del estado. Este concurso duró seis años y descubrió a cantantes como Fernando de la Mora. Con el cambio de autoridades se interrumpió el concurso y Durango perdió la oportunidad de lanzar talentos y colocarse en el panorama cultural del país.

Fernando comenzó entonces a tratar a Dolores del Río en la ciudad de México. Quedó impresionado por su trayectoria artística, su belleza perenne, su don de gentes, su simpatía y preparación. En aquel entonces era dirigente de la Colonia duranguense en México, y la visitaba con frecuencia. En una ocasión, Dolores del Río le confesó que siempre había sido una enamorada del Teatro Victoria de Durango, al que llamaba "su bombonera", y fue la primera en impulsar su reconstrucción. Le recomendó que se entrevistara con la Fundación Jenquins, la propietaria, para que lo donaran y Fernando quedó como su director. Durante 12 años presentó espectáculos nacionales e internacionales. La señora del Río deseaba retirarse del teatro en ese recinto, con la obra que años antes, al lado de Ignacio López Tarso, había tenido tanto éxito, *Mi querido embustero*, aunque en esta ocasión estaría acompañada por John Gavin. Desafortunadamente, por motivos de salud se retiró en California; después murió, dejando pendientes muchos proyectos que había hecho con Fernando.

Años antes, como él declara, "con todo su amor" había organizado un homenaje a la señora del Río. Se exhibieron películas, se restauró la casa donde ella nació y le dieron una medalla. Después quiso hacer un museo dedicado a ella, y habló con Lew Riley, su viudo, quien prometió regalarle fo-

tografías, libros, obras artísticas y vestuario, pero las autoridades no respaldaron a Fernando y se contentaron con poner una placa en su casa que decía: "aquí nació Dolores del Río."

Otro personaje admirado por Fernando fue Silvestre Revueltas, por quien organizó varios homenajes. El primero fue con la Orquesta Sinfónica de Guadalajara, con José Yves Limantour como director y un programa con obras del compositor y la presencia de Carlos Pellicer. Otro fue con la Sinfónica Nacional, dirigida por Luis Herrera de la Fuente, e Irma González cantando *Canciones infantiles* del homenajeado. Después de ocho años de trámites, Fernando y otros dirigentes lograron que los restos del compositor fueran trasladados a la Rotonda de los Hombres Ilustres y se develara un busto.

El último homenaje al compositor fue con el Ballet Concierto de México, que se presentó en Durango en 1961 con tres programas, el primero: *Grand pas de quatre*, *El cisne negro*, *Huapango* y *Café Concordia*; el segundo: *Pas de trois*, *El combate*, *Vals de concierto* y *Tres tiempos de amor*, y en el tercero: *Mascarada*, *Romeo y Julieta*, *El rejoneador* y *La noche de los mayas*. Este último ballet con una magnífica producción de Julio Prieto y la coreografía de Guillermo Keys.

La Compañía Nacional de Danza presentó en el Teatro Victoria un programa con la *Suite infantil Cri-Cri* y *La fille mal gardée* y en el Parque Guadiana su versión de *El lago de los cisnes*. Ha presentado ballets folclóricos de otros países, óperas, operetas, conciertos sinfónicos y teatro popular.

Además de ser director de los Teatros Victoria, Ricardo Castro y del Auditorio del Pueblo, ha sido director o secretario del Cine-Club, de la Cruz Roja, del Patronato de la Ciudad de Durango, del Frente de Profesionistas Duranguenses, del patronato del Primer Centenario del Instituto Juárez, director estatal y delegado federal de Turismo. Ha desempeñado puestos importantes desde los cuales se impuso la tarea de que todas las ramas del arte fueran conocidas en su ciudad y en su estado, y lograr el reconocimiento de las grandes personalidades que nacieron allá.



*In memoriam*





## John Fealy

Patricia Aulestia



**E**sto escribía John Fealy, mientras trabajaba en el montaje de *Airosa*, invitado por el Netherlands Dance Theatre, poco antes de su muerte: "Estoy tratando de hacer con mis bailarines lo que Bach logró con su música, algo libre, joven, alegre, por qué no decirlo, enamorado".<sup>1</sup>

Fealy fue bailarín, maestro, coreógrafo y crítico de danza. Falleció el 17 de mayo de 1974, en La Haya, Holanda, en un accidente automovilístico. Tenía 46 años. Había nacido en Nueva York en 1928 y, desde muy joven, se interesó por las artes escénicas. Recibió una beca para estudiar en el New Dance Group, que fue decisiva en su formación como coreógrafo. Aprendió además danza hindú con Hadassah, ballet clásico con Margaret Craske y con Antony Tudor y danza moderna con Jon Dudley y Mary Antony. Fealy afirmaba que principalmente recibió influencia de Mary Antony y que a ella le debía su desarrollo como artista.

En Nueva York participó en conciertos de danza y en medias musicales y en 1954 llegó a radicarse a México.

Fealy se integra al Nuevo Teatro de Danza de Xavier Francis y Bodil Genkel y estrena, en 1956, en el Festival Mozart, su primera coreografía *Les petit riens* (*Las naderías*), con música de Mozart y escenografía y vestuario de López Mancera.

Una burla finísima al salón rococó, a su prosopopeya, a sus costumbres y sentimientos, compuesta con un absoluto sentido de la medida. Esta obra lograba el punto exacto dentro de ese difícil género que es el ballet-pantomima.<sup>2</sup>

En 1957 John monta para Nuevo Teatro de Danza *El rostro del hambre* con música de Guillermo Noriega y sus propios diseños de vestuario:

Por su tema y por su forma esta obra podría incluirse dentro de la llamada Escuela Mexicana de Danza Moderna. No era una concepción perfecta, pero tenía logros muy emocionantes, como el de la representación del hambre expresada en un reptar, en un arrastrarse, en un andar patas para arriba. Los personajes eran informes, lo mismo que la trama, pero era un intento válido de John Fealy que permitía suponer hallazgos en esa tendencia.<sup>3</sup>

También *Octeto, invocación y danza*, con música de Paul Creston y su vestuario: "Es una típica obra de 'danza pura', es decir, es un ballet cuya belleza reside no tanto en qué cosa bailan, sino única y exclusivamente en cómo bailan los ejecutantes".<sup>4</sup>

En 1958 estrena *Aria del sacrificio*, con música de Rafael Elizondo y diseño de vestuarios propio, además de *Fuegos artificiales* de Igor Stravinsky con diseños de José Cava.

Otras actividades desarrolladas en la compañía fueron las clases de moderno que impartió en los cursos técnicos y teóricos, que se organizaban en el Nuevo Teatro de Danza, y sus improvisaciones como percusionista, realizadas a dúo con Xavier Francis.

Ballet Nacional lo invitó como artista huésped y allí creó destacados papeles de carácter en obras de Guillermina Bravo: el hombre vestido de negro en *El demagogo* (1956); un vigilante en *Braceros* (1957) e imagen en la madurez en *Imágenes de un hombre* (1958). Participó con ellos en la gira a Cuba, en 1960.

De 1964 a 1969 colaboró con Ballet Concierto de México; creó estupendos personajes: el papá de la familia de provincia de *Café Concordia*; Mercucio de *Romeo y Julieta*, Tonio de *Tragedia en Calabria* y Coppelius de *Coppelia*. Felipe Segura considera que John Fealy "era un artista de alta calidad, con gran disciplina y verdaderos conocimientos de la danza en general".

En 1967, John Fealy se une a Ballet Independiente. En esta agrupación plasma una intensa obra creativa: *Voces o canciones* (1967), con música de Albang Berg (coreografía que también montó en el American Dance Theatre, dirigido por Alvin Ailey); *Bulcanin* (1969), con música de Blood, Sweet and Tears, "una danza no tan pura"; *A* (1970), con música de Krzysztof Penderecki, a la memoria de: "Los niños de Biafra. Las cuatro niñas de Birmingham, Alabama. Jen Palach de Praga. El primer monje inmolado de Saigón. Fernando Chantre."

En 1971 crea: *Cambios*, con música de Leonard Bernstein (Facsimil del ensayo coreográfico para orquesta); *Secretos*, con música de Samuel Barber (*canzona* del concierto para piano); *Hay cosas que no se pueden decir al amante, al amigo, a uno mismo*; *Antígona*, con música de Carlos Chávez:

... En los últimos momentos de su vida, Antígona está acompañada por un coro que la escucha, la acusa y la condena. Ve hombres-sombras que podían ser Edipo o Creonte. Con su muerte, ella y la justicia triunfan.

Otras coreografías de John fueron *Arioso*, con música de Johann S. Bach y *Dueto independiente* de Chopin, ambas montadas en 1972, y *Relaciones* de Ross Lee Finney en 1973, último trabajo para el que fue su "hogar" artístico.

Para Ballet Contemporáneo Fealy compuso *Liturgia* (1971), con música de Oliver Massian, dedicada a Bodil Genkel:

"Tuya soy, para vos nací qué mandáis hacer de mí." Teresa de Ávila. Para Ballet Clásico 70, *Dúo posible*, con música de Bela Bartok (selecciones de danzas rumanas) y una parte de la *Letanía erótica para la paz*, inspirada en el poema de Griselda Álvarez, con música de Rocio Sáenz y Roberto Sánchez Alvarado, ambas escenificadas en 1971.

También participó en varias puestas teatrales y comedias musicales; fue corresponsal de *Dance Magazine* y escribió sobre danza en el suplemento cultural *El gallo ilustrado* y en la revista *Siempre*.

Consternados por la noticia de su fallecimiento, los integrantes de Ballet Independiente manifestaron:

Debido a su gran contribución al desarrollo de la danza en México durante los últimos veinte años, la noticia de la muerte de John Fealy ha sido recibida con profundo pesar por la comunidad dancística. Su pérdida ha sido especialmente dura para la joven generación de bailarines del Ballet Independiente porque John representó para ella una constante fuente de información sobre el pasado y el presente de la danza y porque, además, fue un maestro y guía incansable y un amigo generoso que dio de sí mismo tanto calor humano y apoyo personal como inapreciables conocimientos técnicos de su arte.

## Notas

<sup>1</sup> "El cadáver de John Fealy a Nueva York", en *Cine Mundial*, 20 de mayo de 1974.

<sup>2</sup> Raquel Tibol, *Pasos en la danza mexicana*, México, UNAM, 1984, Textos de Danza, núm. 5, p. 68.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>4</sup> Raúl Flores Guerrero, *La danza moderna mexicana 1953-1959* México, INRA, 1990 (Serie Investigación y Documentación de las Artes, 2a. época), p. 221.

## María de Jesús Moctezuma

Maya Ramos Smith



**M**aría de Jesús Moctezuma fue la primera bailarina distinguida de la época romántica. Lo que hasta ahora conocemos de su carrera iniciada desde la niñez, abarcó aproximadamente de 1826-1827 a 1855. Se desarrolló en su mayor parte bajo la dirección del maestro francés Andrés Pautret, quien, entre 1824 y 1849 no sólo dirigió la compañía de ballet que actuó en los teatros Principal, Provisional o de Los Gallos y Nacional, sino que estableció un Conservatorio del cual egresaron varias generaciones de bailarines, entre los que destacaron, especialmente, Antonio Castañeda y María de Jesús Moctezuma como las más brillantes figuras de su época.

Probablemente hacia mediados de la década de 1820 María de Jesús Moctezuma inició sus estudios con el maestro Pautret. Era entonces una niña "delgadita, de grandes y dulces ojos, de una ligereza extraordinaria y de unas disposiciones tan felices",<sup>1</sup> que atrajo la atención de su maestro, quien se dedicaría a cultivar y desarrollar su talento, creando para ella pequeñas partes en sus versiones de los grandes ballets del repertorio prerromántico internacional, entre los que figuraban *Céfiro y Flora*, *La fille mal gardée*, *Medea y Jasón*, *Don Quijote*, *El carnaval de Venecia* y *La danzomanía*. En ellos, desde el principio, la niña Moctezuma se hizo notar y aplaudir, pues se comentó: "de edad de siete años ya bailaba en los grandes bailes, y era positivamente el encanto del público".<sup>2</sup>

Hacia 1830 ya se había incorporado en papeles apropiados a su edad, tanto en la compañía dramática como en la de ballet, y muy pronto ella y sus compañeros del Conservatorio tuvieron la oportunidad de demostrar su talento y foguearse ampliamente en el escenario. En 1831, la excelente primera bailarina María Rubio —esposa de Pautret— abandonó a su esposo, huyendo con el joven bailarín José María Lara. Otros bailarines también dejaron la compañía, pues el decreto de expulsión de españoles los obligó a salir del país. A la espera de nuevos bailarines de Europa, Pautret decidió lanzar lo que la prensa llamaría su "hiliputiense compañía," en una serie de ballets adaptados especialmente para sus alumnos del Conservatorio.

El desempeño de la pequeña compañía causó la admiración de la prensa y del público, que la elogiaron, aplaudieron y festejaron. En el repertorio creado por Pautret para los niños se contaron ballets como *Los amores campesinos* o *El mal alcalde* (adaptación de Annette y Lubin), además de *El pimpollo y la rosa*, *El chasco de los casados* y *La paloma de amor*, en el cual "Chucha" —como le llamaron cariñosamente sus contemporáneos— "hizo el papel principal, recibiendo justos y merecidos aplausos".<sup>3</sup>

En 1832 llegaron de París dos primeros bailarines: Aimée Guenot y el famoso *monsieur* Crombé, de la ópera, a los que poco después se unió la italiana Señora Magni. Chucha y sus compañeros regresaron a sus papeles infantiles, estudiando intensamente con los visitantes, especialmente la técnica que empezaba a desarrollar el trabajo en puntas.

Para 1837, ya convertida en una jovencita, María de Jesús Moctezuma trabajó en el Teatro Principal de Puebla, a donde se había trasladado la compañía. Al iniciarse la década de 1840, varios de los exniños del Conservatorio se empezaban a revelar como talentosos solistas. Además de la joven Moctezuma, figuraban Aurora y Joaquina Pautret, hijas del maestro, y María Rubio. También estaba Soledad Sevilla, Ángel Padilla, Ángel Castañeda y Alejo Infante, todos destinados a brillar más tarde como actores, bailarines, coreógrafos o maestros.

Bajo la influencia de bailarines europeos, el estilo romántico había hecho su aparición en México, y en el repertorio de Chucha se empezaron a incluir bailes como *La cracoviana* y el *Pas Styrien*, con polkas, mazurcas, polonesas y danzas españolas como *La Manola*, cuya éxito en 1845 le valió la publicación de una litografía y los aplausos y elogios de la crítica, que veía en ella a una futura estrella:

Con el mayor placer vemos cada día que esta joven adelanta más y más en su arte, y esperamos que con el tiempo y una buena escuela llegue a ser de las primeras en su ramo, porque las disposiciones naturales que posee tienen también la gracia y la hermosura.<sup>4</sup>

En 1847-1849, durante la guerra con Estados Unidos y la consecuente ocupación de la capital, Chucha se refugió en Guanajuato, en cuyo teatro la "mágica muchacha", —se comentó— "lució extraordinariamente".<sup>5</sup> Después de la ocupación, regresó a la capital y se integró a la compañía del flamante Gran Teatro Nacional, causando nueva sorpresa y profundo impacto entre sus contemporáneos, que describieron así a la bailarina que habían visto crecer en edad y talento:

La edad, las emigraciones, los contratiempos no parece sino que habían servido para hacerla más agradable y más seductora; y como las flores que en cada primavera se abren más vistosas y más lozanas; como los pájaros que sólo cambian de plumaje para ostentar más vistosos colores, se presentó Chucha más bella, con todos los atractivos de una juventud lozana. No era la niña ligera, traviesa y delgadita de los grandes bailes de Pautret, sino la joven de formas elegantes y desarrolladas, de cuerpo airoso, de

pie pequeño. Sólo se podía reconocer a la jovencita del Conservatorio por sus grandes ojos, por su fisonomía llena de amabilidad y de dulzura, por su ligera y suave sonrisa.<sup>6</sup>

Con su carrera en ascenso, el éxito continuó sonriéndole. Su repertorio incluía fragmentos de *Giselle*, las obligadas danzas españolas, diversos *pas de deux* y solos como *La cracoviana*, que ejecutó con un vestido exactamente igual al que Fanny Elssler portaba en la famosa litografía de dicho baile.

En esa época, Chucha avanzaba hacia la madurez artística, que se refleja en las numerosísimas críticas y descripciones que sobre ella aparecieron. De acuerdo con ellas, era bonita, con notables facultades, hermosos ojos y una figura esbelta y bella, de porte gallardo y elegante. Poseedora de una bella línea, era flexible, ligera y de apariencia más bien frágil, esloándose mucho su firmeza y precisión en las puntas y la belleza de sus poses. También se comentaron su atractiva personalidad y gracia, que la hacían proyectar en el escenario una alegría contagiosa. Su capacidad de aprendizaje y los rápidos avances que lograba eran sorprendentes, y hacía gala de casta ante la competencia, creciendo con ella y saliendo siempre airosa.

Su presentación en el escenario era impecable y su vestuario lujoso y rico, enmarcado por zapatillas de raso finísimo, que sólo deben haberle durado una noche. Se hacía enviar litografías y partituras de Europa, para que su vestuario y repertorio estuvieran siempre a la última moda.

La temporada de 1849-1850 transcurrió en medio de intrigas y sinsabores, propiciados por las bailarinas Dolores y Joaquina Sánchez, recién llegadas de España: buenas bailarinas en el género español, pero que no podían competir con la Moctezuma en lo que al ballet se refería. Sin embargo, la bailarina mexicana, situándose muy por encima de la competencia y la envidia, alcanzó uno de sus mayores éxitos con *La vivandera*, vestida "con un traje igual al que acostumbraba sacar [Fanny] Cerrito en dicho baile", de cuya interpretación se comentó:

La ejecución fue brillante: Chucha se hallaba tan entusiasmada que sostuvo el cuerpo hasta tres compases en la punta de cada pie, cuando el baile lo exigía; su porte, su modo de andar, era tan arrogante, tan garboso, que por un instante creímos ver a la Cerrito en la ejecución de la pieza.<sup>7</sup>

A fines de 1849, en su función de beneficio, Chucha se presentó en el ballet *La diana cazadora*, y al éxito del público y la crítica se sumó una invitación del famoso bailarín y coreógrafo francés Hippolyte Monplaisir, para que se presentara como primera bailarina huésped, en la temporada que aquél

iniciaría, con su esposa Adèle y una nutrida compañía, en el Gran Teatro Nacional.

Chucha debutó con los esposos Monplaisir en el *pas de trois Las ninfas de los bosques*, ejecutado el 16 de enero de 1850. Su siguiente aparición tuvo lugar el 19 del mismo mes, en *Aurora, divertissement*, en un acto de Jules Perrot. Las partes principales corrieron a cargo de Adèle Monplaisir, la Moctezuma, Anna Bullan —primera bailarina— y de *mademoiselle Blondeau* —solista—, acompañadas por el cuerpo de baile. Este ballet obtuvo un sonado triunfo y “la linda Chucha” fue aclamada por su belleza y excelente desempeño: había pasado una prueba de fuego, compitiendo con las estrellas europeas y saliendo airosa y triunfante.

Después de una difícil gira efectuada en 1850, atravesado el país asolado por una de las peores epidemias de cólera de su historia, María de Jesús Moctezuma se reintegró al Gran Teatro Nacional, donde permaneció hasta 1852, con algunos tropiezos al principio, pero alcanzando al final nuevos éxitos. Alternó con otra célebre pareja europea, formada por Óscar Bernardelli y su esposa, Célestine Thierry.

Para entonces, la brillante carrera de Chucha se acercaba a su fin, cuando menos en la capital. En 1852 se anunció que estaba a punto de casarse y que abandonaría las tablas. Sin embargo, parece haberse integrado a la compañía del teatro de Veracruz, donde, cosechando nuevos triunfos y elogios, permanecería hasta fines de 1854, después de lo cual su rastro se pierde.

Queda todavía mucho por investigar sobre el resto de la actividad desarrollada en la provincia por aquella bailarina, de quien la prensa se había referido así: “Porque Chucha es una entidad nacional, es la aurora, es el presagio de las bellas artes mexicanas”.<sup>8</sup>

## Notas

1 El *album mexicano*, tomo II, 1849, pp. 3-4.

2 *Idem*.

3 *Idem*.

4 *El anteojo*, periódico de teatros, 1845.

5 El *album mexicano*, *op. cit.*

6 *Idem*.

7 *El monitor republicano*, 28 de agosto de 1849.

8 *Ibid.*, 3 de enero de 1850.

## Fuentes

Maya, Ramos Smith, “María de Jesús Moctezuma”, en *Cuadernos del CID-danza*, núm 18, México, INBA, 1987.



## George Roussis

Alejandra García Elizalde



**G**eorge Roussis Scoufas, bailarín, maestro y ensayador de gran talento y disciplina nació en Alejandría, Egipto, el 14 de febrero de 1943. Su padre, Nicolas Roussis es originario del mismo lugar y su madre, Despina Scoufas, de Atenas, Grecia. Fue el único varón en una familia de tres hermanas, ocupando el segundo lugar.

Se enamora de la danza a través de las películas de Gene Kelly y Fred Astaire. Él recuerda: "Quería ser actor, pero al ver la danza se me hizo más fácil visualmente [...] y, sin saber lo que me esperaba, me dije: 'Bueno, aprendo a bailar, me contratan para una película y después les digo: yo sé actuar' [...] Así entré en la danza, me enamoré de ella y allí me quedé".<sup>1</sup>

En Alejandría se inicia en la Escuela de Ballet de *madame* Pastides, posteriormente ingresa a una escuela del Royal Ballet en la que permanece por seis años, estudiando danza clásica y de carácter con los maestros Boris Kniazeff, Myriam Choisky y L. Feluri, entre otros.

Más tarde, su familia decide radicar en Grecia. En 1960 debuta profesionalmente con la compañía Ballet Clásico de Atenas, con Boris Kniaseff como director. Allí George participa en todas las obras de repertorio. La compañía lo beca por un año, pero las necesidades económicas lo hacen renunciar, dedicándose entonces a bailar en revistas musicales y en centros nocturnos. Sus bases de entrenamiento clásico lo distinguieron y le permitieron ocupar las primeras filas dentro del grupo de bailarines con pequeños solos. Así continuó por nueve años y adquirió gran experiencia en los escenarios.

En 1968 se presentó en Atenas el Ballet Clásico de México; George fue a ver la función y le llamó mucho la atención la palabra México, así que decidió hacer un examen en la compañía para poder ingresar. Le comentaron que se mantuviera en contacto con ellos y fue entonces cuando enloqueció y comenzó a tomar clases diarias de clásico.

En esa época, la jefa del Departamento de Danza era Clementina Otero de Barrios, quien tenía contacto con un empresario en Atenas, que vio a George en clases. Después de casi dos años le llegó la tan esperada carta de México, con los boletos de avión para que se trasladara al país. Sin pensarlo, hizo las maletas y emprendió el viaje. Iba tan entusiasmado que no se percató de que necesitaba una visa para entrar. Al llegar le tuvieron que conseguir una, y pasó sus primeras 24 horas en el aeropuerto de la ciudad de México. Llegó en 1970, becado por la Secretaría de Gobernación para trabajar en el Ballet Clásico de México.

Al día siguiente, Roberto Vallejo y el maestro Jorge Cano fueron por él al aeropuerto con una visa de turista que le habían tramitado. George comenta:

Nunca lo vi como una tragedia, pues siempre hay obstáculos, pero yo quería salir de mi país, se me hacía chico; me asfixiaba el lugar, era muy pequeño, no se podía uno desarrollar en la danza. Y pensaba: "quiero irme a donde sea" y salió lo de México. En realidad me llamaba la atención México y al mismo tiempo pensaba: "México está cerca de Estados Unidos, y podré dar el brinco, como todo el mundo". Pero este país es maravilloso, no di el brinco, me enamoré y me quedé aquí.<sup>2</sup>

En este punto comienza su trayectoria en México, país que adoptó como su patria y en el cual radicó hasta su muerte. Tuvo maestros destacados como Felipe Segura, Jorge Cano, Nelsy Dambre, Michael Resnikoff, Job Sanders, George Houbieres, Pablo Mores, Raúl Bustabad, Aurora Bosch, María Martínez y Clara Carranco, entre otros. Trabajó con diversos coreógrafos: Job Sanders, Miro Zolan, María Martínez, Rosemary Valaire, Jorge Lefevre, Ana Mérida, Tulio de la Rosa, Nellie Happee, Jorge Cano y Felipe Segura.

Cuando se presentó por primera vez en Ballet Clásico de México, su impresión más fuerte fue conocer las instalaciones y ver aquellos salones tan grandes: "Vinieron de un país chico, también los salones de las escuelas eran chiquitos. Al entrar, lo enorme del salón me impresionó muchísimo; me sentía a mis anchas, ya no estaba en un lugar chico. Al principio tuve emociones muy especiales".<sup>3</sup>

Poco a poco se fue integrando y empezó a tomar clases. Ocho meses después, en el mismo año de 1970, debuta con Ballet Clásico de México en una obra montada por Tulio de la Rosa, *La bella durmiente del bosque*, en un papel de carácter, Cittalabutte, maestro de ceremonias. Con este inicio, de alguna manera vio realizado su sueño de ser actor.

Posteriormente, en la Compañía Nacional de Danza (antes Ballet Clásico de México) comienza a colocarse primero como cuerpo de baile en diferentes coreografías, hasta que llega su oportunidad con el coreógrafo Job Sanders en la Temporada Dominical de Danza del Teatro Jiménez Rueda, cuando interpreta al soldado en *La historia del soldado*. Según Nellie Happee y Tulio de la Rosa su interpretación fue extraordinaria. La obra tuvo el siguiente elenco: narrador, Óscar Carrillo; diablo, Juan González Amador y princesa, Svea Eklof. George comenta:

Llegó un día el maestro Job y me aventó un guión a las manos: "Aprendete esto George". "¿De qué se trata?". "Es un ballet hablado". Aquel día no sabía si llorar o reír, me imaginaba que el sueño de mi vida, ser actor, se haría realidad, me iban a descubrir, después vendría un Ariel, y luego el Óscar [...] todos los sueños de los jóvenes. Fue una experiencia muy fuerte, muy dura.<sup>4</sup>

Esa temporada tuvo mucho éxito; el público gritaba emocionado. Así inicia su carrera de primer solista de carácter, logrando interpretaciones destacadísimas en papeles como: doctor Coppelius, en *Coppelia*, con coreografía de Alicia Alonso, al lado de la primera bailarina Susana Benavides, como Swanilda; mamá Simone en *La fille mal gardée*, montada por Enrique Martínez y Alicia Alonso, con Susana Benavides como Lisette; el venado en *La balada de la luna y el venado* de Ana Mérida, con Laura Urdapilleta, como la luna; Pepe, el romano en *La casa de Bernarda Alba*, y como Forestán en *La bella durmiente*, con montaje de Rosemary Valaire, y con Jacqueline Fuller como la reina.

Acerca de *La balada de la luna y el venado* Antonio Luna Arroyo comentó en 1959:

Traspone esta danza uno de los más antiguos mitos del mundo americano —por lo demás, común a otros continentes— el lazo de amor místico entre un elemento terrenal y un elemento celestial puro. En este caso, el venado se enamora de la luna y al abandonarse en su entrega, queda vulnerable a la flecha del cazador. Herido, va a morir contemplando por última vez al objeto de su reverencia, mientras las nubes se apartan para no impedir que la claridad descienda. La luna, desesperada, se reclina sobre el bello animal que ha muerto.<sup>5</sup>

George Roussis representó, de manera excepcional, al venado de esta historia, según comentaron Tulio de la Rosa y Juan Manuel Cobos. Él se inspiró en los venados del zoológico y en la interpretación que hizo Jorge Tyller cuando bailó el venado dentro del Ballet Folklórico de México: "Al acordarme de Jorge Tyller bailando salí del zoológico, compré el boleto y entré al Folklórico. Jorge, sin saber, me enseñó muchas cosas. Hacía comparaciones de lo que veía en él y lo que había visto en el zoológico. Jorge era un venado de verdad; yo creo que lo tenía de instinto, ni él mismo sabía lo que tenía, le salía fácil..."<sup>6</sup> George tomó lo que necesitaba y lo aplicó a su personalidad, a su manera de moverse y al papel de esa coreografía, logrando una interpretación real y auténtica.



Otro personaje de carácter que George realizó de manera singular fue Pepe, el romano, en *La casa de Bernarda Alba*. Según comenta el maestro Felipe Segura, esta obra no es un ballet lleno de virtuosismo, sino más bien se asemeja a un guión de teatro, el cual necesita un buen intérprete para ser exitoso. Hay que contar una historia sin voz, misma que Roussis transmitía al público con su sensibilidad.

En 1982, a los 38 años de edad, se inicia como maestro y ensayador de la Compañía Nacional de Danza, y se retira como bailarín, aunque esporádicamente hizo papeles de carácter. Era una persona muy disciplinada en todo lo que hacía. Juan Manuel Cobos comenta: "Era muy estricto, le gustaba que la gente trabajara"; por su lado, Tulio de la Rosa menciona:

Tenía todo para ser un buen maestro: experiencia, [...] siempre mostraba interés por capacitarse, por ser mejor. En diversas ocasiones buscó mi asesoría y la de mi esposa (Elsa Recagno) para desarrollarse en el campo de la enseñanza. Lamentablemente, debido a su enfermedad, no tuvo suficiente tiempo para realizarse con toda su capacidad como maestro, aunque hasta el año de su muerte fue maestro y ensayador de la compañía.<sup>7</sup>

Algunas de las personas que conocieron a este personaje de cerca nos han ofrecido un testimonio franco y afectuoso sobre su trayectoria en México. Desde su llegada hasta el 17 de diciembre de 1989, año en el que fallece, que nos permite conocerlo un poco más.

George fue una persona muy disciplinada y profesional, poseía una gran capacidad de interpretación, especialmente en los papeles de carácter. Entendía perfectamente los matices y lo que los coreógrafos pedían de él; era un gran artista. Entendía que la danza no se basa sólo en la técnica, sino que va más allá; podía percibir al ser humano desde su esencia y caracterizarlo en su forma más pura. George Roussis siempre se encontraba en una búsqueda personal interpretativa que lo hacía fuerte escénicamente, expresivo, con gran profundidad y con un amplio sentido teatral. Como bailarín era estupendo en obras de corte contemporáneo.

Se caracterizó por la calidad de su trabajo y por dar lo mejor de sí con entusiasmo. Como compañero era sensible, cálido, buen amigo, siempre dispuesto y muy emprendedor.

Ahora, a casi ocho años de su muerte, nos sigue enseñando: fue un ejemplo de profesionalismo, de respeto, de rectitud. Sabía darle su lugar al coreógrafo y al maestro. La lección que nos deja es que no debemos buscar exclusivamente la forma-

ción de bailarines con técnicas muy depuradas, sino buscar un trabajo interno que lleve al bailarín a la expresividad.

## Notas

<sup>1</sup> Felipe Segura entrevista a George Roussis, 13 de junio de 1988, dentro del proyecto "Historia oral de la danza en México en el siglo XX".

<sup>2</sup> *Idem*.

<sup>3</sup> *Idem*.

<sup>4</sup> *Idem*.

<sup>5</sup> Antonio Luna Arroyo, *Ana Merida en la historia de la danza mexicana moderna*. México, Publicaciones de danza moderna, 1959, p. 63.

<sup>6</sup> Felipe Segura *op. cit.*

<sup>7</sup> Alejandra García entrevista a Tulio de la Rosa, 3 de abril de 1997.

## Fuentes

Felipe Segura entrevista a George Roussis, 13 de junio de 1988, dentro del proyecto "Historia oral de la danza en México en el siglo XX".

Expediente George Roussis, del Fondo del Cenidi-Danza José Limón en la Biblioteca de las Artes.

Alejandra García entrevista a Nellie Happee, el 2 de abril de 1997, a Tulio de la Rosa, Cristina Mendoza, Juan Manuel Cobos, Laura Urdapilleta y Jorge Cano, el 3 de abril de 1997.



## Eva Zapfe

Anadel Lynton



**E**va Zapfe fue una de las bailarinas mexicanas más dotadas. Como coreógrafa se encontraba entre los más originales y prometedores creadores de nuestra danza. Inteligente, sistemática, exploradora, experimentaba e indagaba rigurosamente. Después de una formación de cinco años en el Seminario de Danza Contemporánea de Ballet Nacional (BN) (1970-1975), de bailar tres años con el grupo Mórula (1972-1974), con egresados de dicho seminario y miembros jóvenes de la compañía, de ser huésped en Expansión 7 (1975), de enseñar en la Escuela del Ballet Folklórico (BF) y en Difocur en Culiacán, fue becada por Amalia Hernández para estudiar en Nueva York, de enero a septiembre de 1976. Tomó cursos con Alwin Nikolais, Murray Louis, con Kei Takci, Falco, Ailey y otros. A su regreso, en 1977, fundó el Forion Ensemble (FE), con jóvenes de BN y de la escuela del BF: Lidia Romero, Jorge Domínguez, Rosa Romero Olivera (en los programas de BN ponían su apellido materno), Jaime Blanc y Jesús Romero. El antropólogo Ismael Fernández también tuvo una participación cercana con su enfoque sobre la creación a partir de elementos de la cultura popular.

Con este grupo, Eva creó numerosas obras y largas giras en Europa, África, Cuba, República Dominicana, Costa Rica y Asia, así como al interior de la república. Fue una gran impulsora del estilo Nikolais, tan distinto de la tendencia Graham que adoptó BN con un fervor quasi-religioso, que todavía predomina en México. Sin embargo, ya mostraba un sello propio cuando fundó, con Lidia Romero y Herminia Grootenboer, la agrupación Cuerpo Mutable (CM), en 1982. Apenas llevaban un año de trabajo con una productividad asombrosa, cuando un accidente segó la vida de esta joven creadora de solamente 28 años. Fue atropellada cuando bajaba de un camión en la Avenida Revolución; iba de regreso a casa.

Eva creció en el seno de una familia de artistas. Su padre, Guillermo Zapfe, un pintor renombrado y cada vez más apreciado; su madre, Valentina Castro, una bailarina y maestra excelsa. Cuando se separaron sus padres convivió con su padrastro, Jaime Labastida, poeta y ensayista reconocido. Su novio de muchos años era músico. Eva mostró en sus obras una tendencia marcadamente interdisciplinaria. Aun cuando empujaba hacia sus límites el lenguaje del movimiento, la geometría del espacio y del ritmo, la fundamentación intelectual de sus obras se sustentaba, además, en la exploración de elementos formales de la música, teatro, cine, artes visuales y el *performance*.

Eva nació en 1955, y siendo muy pequeña su madre salió a la legendaria gira de 1957 a Europa, la URSS y China, con BN y

el Ballet de Bellas Artes. Su tía y abuelos paternos tuvieron, desde entonces, un papel sumamente importante en su crianza. Estudió en el Colegio Madrid, vivió un tiempo en Morelia, cuando Labastida enseñaba en la Universidad Nicolaíta, y tuvo una relación intensa con sus medios hermanos, Pablo y Claudia. A los 15 años empezó a estudiar danza porque le sugirió su mamá que ésta podría mejorar su postura. Mostró interés en el dibujo, pero quería ser economista. Sin embargo, después de estudiar esa carrera durante dos años en la UNAM, optó por dedicarse totalmente a la danza.

Hablé con algunas personas que convivieron con Eva en distintas etapas de su vida, tanto familiar como profesional, para tratar de conjuntar una imagen necesariamente parcial, pero fundamentada en varios puntos de vista. Aunque de ninguna manera exhaustiva (eso requeriría mucho más tiempo y la posibilidad de escribir algo más extenso que lo que permite este cuaderno), espero que esta visión fragmentaria, pero leal, propicie la reflexión sobre la riqueza de su personalidad y talento.

Su madre, Valentina Castro, me habló de sus rasgos de infancia, cómo empezó a estudiar danza y del panorama tan difícil que le pintó cuando decidió ser bailarina. Su tía, Grete Zapfe, platicó sobre su relación con la familia paterna, y Pablo Labastida, desde la perspectiva del hermano menor, quien se convierte en colaborador y documentador fotográfico de su obra. Graciela Henríquez la evoca como bailarina, en la época del taller experimental del BF. Jorge Domínguez cuenta sobre la experiencia de ambos en Nueva York, Lidia Romero, Romel Rosas y Gregorio Fritz, hablan de los años de FE; Herminia Grootenboer y Mabel Diana del fecundo inicio de CM.

Valentina, en el aeropuerto, a punto de salir a actuar en Viena, refirió lo siguiente:

A Eva me costó trabajo educarla porque a los dos años tenía una concepción de la forma y los colores. Cuando le servía un huevo estrellado, ella veía muy cuidadosamente cómo iba cambiando de forma, mientras yo lo que quería era que se alimentara y subiera de peso. Después comprendí que ella tenía que hacer las cosas a su modo. Era muy ordenada y bien hecha. Yo nunca la tenía que presionar. Desde el *kinder* repetía todo un trabajo si había equivocaciones. No aceptaba borrar porque quería todo impecable. A los cinco años le compré una casita de juegos del tamaño de una casa para perro. Acomodó todas sus cosas adentro y se pasaba mucho tiempo ahí. Creó un mundo interno propio, donde nadie entraba más que ella. Fue su refugio desde

donde podía observar sin ser observada. A veces metía a alguna amiguita ahí, e inventaba juegos de palabras; imitaba a las visitas, repitiendo las conversaciones como grabadora.

Yo estaba encargada del vestuario del BN y las cosas que ya no servían las llevaba a la casa. Eva se vestía con ellas y me bailaba alguna historia que inventaba con movimientos improvisados. Coleccionaba piedritas que usaba para hacer cuadros. Nunca estudió, pero dibujaba mucho por su cuenta.

Cuando cumplió 15 años la llevé a tomar clases de danza. Era por hacer ejercicio, no para que bailara. Ella era muy pequeña y se ponía fleco en los ojos, y salía con sombrero a vigilar el mundo. Era muy observadora y se encorbaba para espiar todo. Yo la quería enderezar. No había querido estudiar danza pero estaba de acuerdo en que se trataba de ponerse derecha. Cuando se dio cuenta de la importancia de tener una postura erguida, me pidió que le pusiera tela adhesiva en la espalda y los hombros para obligarse. Era tremenda, muy difícil.

Entró al Seminario de BN (que apoyaba la UNAM) con un grupo de veinte alumnos. Después de cuatro meses hubo una eliminatoria y ella se quedó. Cada semana había una, y ella siguió quedándose durante cinco años. Con integrantes del Seminario se hizo el grupo Mórula que tuvo al principio apoyo de Guillermina Bravo, directora de BN. Bailaron coreografías de Federico [Castro], Raquel [Vázquez] y mías. Luego, varios pasaron a la compañía, y Eva empezó a sentir la hostilidad de Guillermina. Trataba de acatar todo pero pensó que eran injustos con ella.

En opinión de Lidia Romero, aunque Eva dominaba regíamente la técnica Graham, y tenía un cuerpo sumamente dúctil y bien trabajado, Guillermina nunca la quiso en BN por pequeña. En 1975, vino Lynn Levine de la compañía de Alwin Nikolais a dar clases en la Escuela del BF. Eva captó muy bien esta técnica, aunque toda su formación había sido en Graham. Empezó a hacer coreografía en las clases de Lyn. Bailó como invitada con Expansión 7 y Amalia le otorgó una beca para estudiar en Nueva York. Decidió dedicarse al arte y dejar de estudiar economía. Nos enfatiza Valentina:

A mí me preocupaba mucho que se volviera bailarina porque yo sabía lo horriblemente difícil y precaria que es la profesión. Le dije que sólo fuera la mejor, con una voluntad de acero, y que no podía dejar de hacer clase diario. Nunca iba a ser rica. Si van a tocar dos puertas para buscar ayuda, quizá, alguien o nadie les abra para prestarles ayuda, pero no pueden permitirse el desánimo. [Esta época

coincide justamente con la etapa en la que Valentina fue integrante de Expansión 7). A pesar del arduo trabajo artístico y muchas promesas, el grupo nunca logró apoyo económico y, finalmente, se disolvió por falta de financiamiento. Concluí que era más fácil que viviera de la profesión de economía, pero si tenía la disposición, que se dedicara a la danza. Y era tan disciplinada. Trabajaba con tanta concentración.

Al su regreso de Nueva York estrenó sus primeras obras en el Teatro del BF, *Unidades* (1976), *Ruptura y Afuera era adentro*, donde según Valentina, ella "refleja su problemática con su madre como algo que la oprimía y el nacimiento, despertar y lucha por lo que todo joven tiene que pasar", seguidos por *Arena y Pendular* (todas de 1977). Ese mismo año participó en la Primera Confrontación Coreográfica de la Feria Cultural Potosina.

Graciela Henríquez nos habló, sobre todo, de los años tan fecundos de colaboración en el BF.

Yo conocí a Eva cuando estaba en el grupo Mólura. Era una propuesta muy linda. Eva me encantó. Era una chiquita con un misterio. Para mí ha sido la bailarina mexicana con un estilo más personal; se movía bellísimamente. Era inmensamente introvertida, apenas hablaba. La frecuenté mucho porque era maestra en la Escuela del BF y poníamos coreografías juntas en colaboración con músicos. Amalia armó el Taller Experimental del Teatro del BF. Nos tenía allí como reinas, con total libertad para experimentar. Yo componía y estrenaba cada 15 días y Amalia nos pagaba por coreografía. El BF era la Corte de los Milagros. El grupo se formaba con los alumnos que caían para tomar clases. Ahí conocí a muchos que después colaboraron conmigo, Óscar Becerra, Vera Larrosa, Ismael [Fernández], Bernardino [Gómez] y Gregorio Fritz, que eran alumnos de Eva.

Bailó un solo en mi obra *Nuevos espacios*, con música de Manuel Enríquez, que se incluyó en el espectáculo *El carro de Osiris*. De un carruaje, símbolo de la muerte, bajo una mujer con bolsa. Después bailó en mis obras *Cascabelita*, *Flores muertas* y varias más. La técnica Nikolais era una oxigenación frente al dominio de la técnica Graham. Amalia becó a mucha gente para estudiar en Nueva York en la Escuela Nikolais, además de los maestros que traía. Después de que Eva regresó de Nueva York, formaron el Forion Ensemble que ensayaba ahí. Yo me llevaba bien con ellos, pensé que eran una vanguardia, y me mantuve en contacto con Eva, hasta que una vez, en una exhibición

de Phyllis Lambut, ella se rompió el tendón de Aquiles y Jorge Domínguez me invitó a suplirla. Eva me puso sus bailes, preciosísimos. Después se fueron al Festival de Bagnolet en Francia, y hablé con José Luis Martínez para que los apoyara. Ismael y yo no fuimos y la relación se enfrió un poco. Sin embargo, colaboramos en el III Foro Internacional de la Música Nueva [1981] en el Museo de Arte Moderno y varios bailaron como invitados en una función de Tropicanas [compañía fundada por Graciela e Ismael en 1980]. El último día de su vida estuvimos juntos, tú, yo, ella y Hermínia, porque la ayudamos a hacer un proyecto de investigación que la presentó a su padrastra, Jaime Labastida [en ese entonces subdirector del INBA para educación e investigación]. La ayudamos porque la admirábamos. Yo la quise mucho, y cuando murió, escribí mi primera nota para periódico, que se publicó en el *Unomásuno*.

Pablo Labastida, unos cinco años menor que Eva, es un excelente diseñador gráfico y fotógrafo de danza. Recuerda a Eva muy tenaz con su trabajo, muy disciplinada, pero emocionalmente frágil.

Una manera de enfrentarse a esa fragilidad era llevar al límite las cosas, exponerse al peligro y de hecho así murió. Yo ayudaba al FE en producción y, alrededor de 1980, fue cuando me prestaron una cámara y Eva me invitó a tomar fotos del FE para aprender. Me emocionaba mucho tratar de captar la sensación que me provocaba verlos bailar. Ella era muy paciente, muy dulce, mientras me platicaba sobre las imágenes que aprendiera. Me maravillaba cómo, siendo tan chiquita, llenaba el espacio en sus solos, como en *Combustión lenta* y *Pendular*, donde era una secretaria escribiendo a máquina. Dominaba el contraste de calidades de movimiento, el peso y la levedad de una manera inigualable. Con CM, Teatro del Movimiento, llevaban al extremo a los personajes, en un teatro mudo muy expresivo. La herencia que me dejó fue luchar contra todo para lograr lo que uno quiere. Durante muchos años, todo lo que hice se lo dediqué a ella.

Su tía Grite Zapfe nos recibió en su casa, llena de cuadros y artesanía mexicana, donde nos enseñó muchos dibujos de Eva, dibujos y pinturas de su padre y fotografías familiares. Su tía se consideraba casi una segunda madre de Eva, ya que la cuidaba cuando Valentina salía de gira.

Mi mamá, hija de un general de la Revolución, era muy autoritaria, regañona, estricta. Mi hermano Guillermo era

el mayor de los hijos. Se casó a los 21 años con Valentina, cuando estaba estudiando ingeniería. [Me enseña el acta de nacimiento de Eva, de 1955, con los bailarines Manuel Hiram y Rodolfo Reyes de testigos.] La vena de la pintura venía de mi mamá, pero en esa época no se usaba que una mujer pintara. Pienso que Eva era tan ordenada y disciplinada por influencia de la abuela, no del abuelo que, aunque venía de Alemania, era de carácter tranquilo. Eva era muy cerebral, nunca visceral.

Eva y su padre se relacionaban en un diálogo entre intelectuales, entre artistas. Eva tuvo tres medios hermanos por parte de su padre, quién murió en 1992, siendo maestro de La Esmeralda.

Jorge Domínguez nos cuenta:

La conocí cuando un amigo me invitó al teatro. Iba acompañado de una mujer chiquita, con mirada penetrante, inquisitiva, era Eva. Tiempo después la encontré como asistente de Rossana Filomarino, demostrando para sus clases en el BF. Me acuerdo de sus proporciones perfectas, compactas, preciosas. Luego coincidimos en las clases de técnica Nikolais en el BF y cuando me dieron una beca para estudiar en Nueva York (1 de septiembre de 1976) me enteré de que mi compañera de aventuras sería Eva. Antes habíamos compartido arduas discusiones sobre el futuro de la humanidad en los reventones terroríficos de BN. En Nueva York vivíamos con Dionisia Urtebes. Me impresionaba la autodisciplina de Eva que no provenía de las exigencias del maestro ni era impuesta por reglamentaciones externas sino de su interior. Tenía la cosa maoísta de abandonar las vanidades capitalistas. No comprábamos ropa sino íbamos diario a ver teatro, ópera, cine, *performance*, video experimental, lo más contemporáneo. Tomábamos notas y discutíamos. Vimos temporadas de Twyla Tharp, Philobolus, una celebración de los diez años de la compañía de Kei Takei. Eva sintió una identificación profunda con ella. Tomó un taller donde les puso tareas Zen y participó en un *performance*. Empezamos a combinar el maoísmo con estudios de Zukuzki, Wats, Carlos Castaneda. Queríamos transformarnos. Aprendí a ver Nueva York a través de los ojos de Eva, que siendo hija de artistas, contemplaba la arquitectura minuciosamente. Una vez casi perdimos un avión porque Eva estaba viendo una mosca en un vidrio con tal concentración, mientras nosotros nos preguntábamos “¿dónde estará?” Nuestra vida en común era muy intensa. Tomábamos clases con Nikolais, Murray

Louis, Beverly Schmidt, de diez a una y ensayábamos para preparar las tareas de una a tres. Por las tardes seguimos clases con Cunningham, Falco, Ailey, ballet, jazz. El último día de clases con Nik, Murray dejó que Eva presentara su ejercicio final y dijo textualmente “lo que acaban de ver no es el ejercicio de fin de cursos de una alumna sino el primer paso en la carrera de una gran artista.” Era virtuosa, con una calidad extraordinaria. Me inspiró mucho.

Regresamos con tantísimos deseos de ser heraldos de las cosas nuevas y tuvimos que enfrentarnos al *shock* de la resistencia hacia lo que era distinto. Gastamos mucha energía en defendernos de las críticas que veían nuestra prosapia exclusivamente de BN y nos trataban como si fuéramos una amenaza. No nos admitían el derecho de hacer lo que nos daba la gana. No planteábamos revolucionar nada, sino simplemente experimentar con lo que habíamos aprendido, aprender el oficio con humildad. Al fundar FE, era muy claro para nosotros que queríamos una compañía donde pudiéramos servirnos unos de otros, copiarnos, apropiarnos de lo que necesitábamos, lo que fuera necesario para cada obra. Usar zapatillas, faldas, lo que fuera, sin restricciones. Como artista Eva iba adelante, jalando el tren, aunque éramos casi de la misma edad. Ella estrenó primero que los demás la preocupación mexicanista. Cada quien tenía preocupaciones muy específicas: Eva por explorar el movimiento en el espacio/tiempo —tenía pasión por la geometría espacial— y Lidia por las imágenes. Nos horrorizaba la crítica que no se fijaba en la estética del espacio y nos sentíamos muy solos. Cuando la gira a Cuba en 1981, nos sorprendió toparnos con críticos que analizaban lo que veían en las obras, no sólo los contenidos o nuestras relaciones políticas. Cuando Eva se rompió el tendón de Aquiles estaba leyendo *Piedra de sol* de Octavio Paz y cuando volvió a componer, hizo *Sucesión*, esa exploración del mundo mítico de los muertos. *Siete serpiente* que hice después con Rosa [cuando fueron a trabajar a Tijuana], está llena de ideas y pasos de Eva.

Gregorio Fritz, integrante del FE desde 1979, comenta:

Fue Eva en quien más repercutió la influencia Nikolais. Sacudí la danza en México el que ella estuviera dispuesta a dejar el entrenamiento y la estética Graham. Con *Combustión lenta*, Eva empezó a hacer un trabajo más personal. Tenía un sentido del humor muy sarcástico y a veces le causaba problemas ser tan directa. El sistema de trabajo colectivo que desarrolló en CM partió del FE. Como maestra era muy metódica, sistemática, seca.

Romel Rosas, también conocido como Genaro Melquiades, fue parte importante del FE, como diseñador y jefe de foro y producción, además de bailar ocasionalmente. Él enfatiza la importancia de la creación interdisciplinaria que se dio en BF donde nació el Forón y la originalidad de sus propuestas.

El entorno de Eva era el ambiente de interacción, de experimentación, la desfachatez y la soltura que se propició en el BF, con apoyo de Amalia. Eva fue la más científica de todos. Decidía desde antes lo que quería probar en cada obra. *Pendular* planteaba un reto de precisión musical con una serie de caídas y recuperaciones brillantes, espectaculares, que requerían total continuidad. En *Gateway*, Eva trabaja la serialidad y al mismo tiempo un uso del espacio volumétrico.

Lidia Romero nos aporta una visión complementaria de la misma época y extiende sus comentarios al primer año de Cuerpo Mutable:

Conocí a Eva en el Seminario, el semillero de la Calle del 57 [sede del BN]. Ya bailaba con el grupo Mórula, con Jaime, Jesús, Victoria [Camero] y Gilberto Ruiz Lang. Cuando empezaron las clases de Nikolais en el BF coincidíamos ahí en las tardes, ella, Jesús, Jaime, Rosa, Jorge y yo. Era una manera de hacer danza, donde te conectas contigo mismo, no lo restringido de la técnica Graham. Rosa y yo fuimos a visitar a Eva, a Jorge y a Pilar Urreta cuando estaban becados en Nueva York, y también tomamos clases. Cuando regresaron, ideamos la forma de seguirnos juntando para improvisar, y pedimos el estudio de BN a las 8 de la noche. De ahí surgió FE, el cuerpo del delicto, le decíamos en broma, con la idea de la antisoledad, de apropiarnos de lo que nos gustara de los demás. Éramos unos ladrones. Hicimos un primer programa con obras de todos. Guillermina nos abrió las puertas al principio, y tan aceptó, que nos dejó dar clases de improvisación a la compañía. Incluso hicimos un programa para el Teatro de Arquitectura con Raquel Tibol donde el público podía pedir las cualidades de movimientos con las que quería que bailáramos. Eva nunca estuvo en BN como nosotros. No era el genotipo, quizá por chiquita. Pero dominaba la técnica Graham muy bien, era rápida, precisa, con un rango amplio de calidades de movimiento. Tenía cuerpo de japonesa, empeinado, y era fuerte y flexible a la vez.

La función de estreno del FE fue en octubre de 1977 en el Teatro del BF. Amalia fue la madrina. Nos prestó un

espacio para ensayar durante cinco años y trabajábamos toda la mañana. Ya nos conformamos de manera estable en 1978, cuando Rosa y yo salimos del BN y Jesús y Jaime se quedaron allá. Guille dijo que si salíamos de BN íbamos a comer puras tortas con Pascual [como los albañiles]. Del vaticinio de la bruja hicimos nuestro primer cartel con una foto de un chango con su torta y un Pascual; y una vez, antes de una función en el Teatro de Arquitectura, pusimos una gran torta en el jardín de afuera e improvisábamos alrededor, invitando al público a entrar al teatro. Pasamos cinco años muy intensos; todos componíamos, íbamos a comer juntos y luego, por las tardes, a trabajar en la administración, las cartas, las citas y el vestuario. Era una relación entre pares. Eva era muy obcecada para las citas. Teníamos una lucha contra la burocracia. Aferrados, montábamos guardia como comando guerrillero, afuera de las oficinas de los burócratas culturales.

Eva tenía una línea de actitudes muy audaces que tenía que ver con expandir algún límite. Todas sus acciones tuvieron un sentido relacionado con la creación de estados. Una vez, al principio del FE, nos invitó un pintor, Francisco Marnata, a hacer una *performance* en una inauguración en el Polifórum. Cada quien trabajó solo un personaje y nos juntamos a la hora de la presentación. Eva salió como señora con tacones, pero con la cabeza envuelta en un trapo negro. No veía nada y pasó tres horas improvisando e interactuando con nosotros y el público. Años después, ya en CM, después de una función en Morelia, íbamos de regreso en una combi como a las 10 u 11 de la noche y Eva decidió bajarse en medio de un bosque. Todos le dijimos que estaba loca, pero ella insistió. Nos dijo: "nos vemos el lunes" y se quedó.

El FE tuvo un ritmo de trabajo febril, presentándose en muchas instituciones, viajando a casi toda la república. En una gira por foros al aire libre de todo el estado de Sinaloa, coincidieron con Ballet Independiente. Allí, en vista del calor extremo y las dificultades para cambiar de mallas, llamaron la atención, entre otras cosas, por suprimirlas de su vestuario. En 1980 se presentaron en el Concurso Internacional de Coreografía de Bagnolet, Francia. Montreuil, en el Teatro de la UNESCO en París, en cuatro ciudades de Senegal y Barcelona, Granada y Madrid. En 1981 actuaron en La Habana, Santo Domingo y San José, Costa Rica. En 1982 hicieron una gira a Hong Kong, Japón, Filipinas y la India, todo esto como intercambio cultural con el apoyo de la Secretaría de Relaciones Exteriores.

Después de la gira a Asia, pasamos un periodo muy crítico, luego de una relación tan intensa, y decidimos sepa-

rarnos un tiempo. Romel, Jorge y Rosa se fueron a Tijuana y Eva, Herminia [Grootenboer, quien ya bailaba con ellos] y yo formamos CM con la idea de trabajar con invitados, según las necesidades de cada montaje. Nos metimos a un taller muy largo con Juan José Gurrola, quien nos enseñó lo que nadie nos había enseñado: las cuestiones fundamentales de la escena. Fueron las confrontaciones muy fuertes de un artista maduro con jóvenes. Nos puso a analizar textos difíciles, interpretando todo con movimientos. Para mí fue determinante ese acercamiento con una persona tan compleja.

Estábamos preparando cada quien una obra para el Premio de Danza de 1982, pero pensamos que debíamos inventar una propuesta más pesada. En una sentada de café fuimos definiendo conceptos, estilos. Partimos de la idea de transformar el espacio en otro lugar, una carretera, el campo, íbamos inventando personajes; luego se nos ocurrió usar la canción *El viaje*, fue un trabajo colectivo en el mejor sentido, una definición importante. Cada quien aportó lo que le salía mejor. Eva, la concepción total, el personaje de la casita que espera con un té, y el solo donde juega con un pollo. Después, en 1983, pusimos tres obras más con este método: *La mañana siguiente*, *Fisura* y el espectáculo para afuera del Museo Tamayo, *Serpientes y escaleras*. La primera se originó para un espacio muy reducido en una galería. Creamos una casita transparente, llena de muebles rojos y de personajes que se tenían que mover ahí adentro. Eva se inventó un solo con una pesera llena de cristales rotos de parabrasis y los iba sacando como lágrimas. Era un personaje muy triste, esencial.

Eva tenía una certeza absoluta de las imágenes que quería ver en sus montajes y hacía todo para lograrlo. Era muy tiránica y obcecada. Cada vez definía todo un universo. Son obras muy compactas. Hacía una serie de tres o cuatro con un mismo tema. El mundo indígena y el agro mexicano eran temas recurrentes, junto con la formalidad de las esculturas prehispánicas. Para mí, entre sus obras claves están *Arena*, que hizo en el BF con Ismael y Bernardino, envueltos en celofán arrugado, enfrentándose en una arena de lucha, con influencia de Kei Takei (una vez con ella tuvieron la tarea titánica de atravesar el puente de Brooklyn en cámara lenta); *Pendular*, la enajenación a la máquina de escribir; *Sucesión* una exploración formal del mundo indígena, con música de los huaves, y *Combustión lenta*, un estudio de la dinámica urbana y los personajes alienados, donde explora lo serial, las repeticiones minimalistas.

Tenía una personalidad fuerte, muy individual, no trataba de aparentar, no seguía las convenciones de quedar bien; era muy auténtica, extremista. Oscilaba entre la euforia y el hermetismo; era rigurosa, estricta, muy trabajadora y llena de visiones. Me contaba Valentina que estando embarazada le ponía música en la panza para darle un mundo de sensaciones a su bebé. Le encantaba la música y tenía un gusto especial por la música electrónica y electroacústica. Su papá era una figura muy importante para ella. Tenían una relación de artistas, se admiraban mutuamente.

Mabel Diana nos aporta otra impresión sobre Eva:

Yo la conocí en la escuela del BF. Era diferente a todo el mundo, muy concentrada hacia adentro. Se movía deliciosamente. Era difícil para ella expresar en palabras lo que le pasaba, pero era muy cálida, muy dual, extrema, sonriente, alegre, cariñosa o impenetrable. Se le ocurrían las cosas más disparatadas, sorprendentes. Era generadora del tipo de trabajo que hicimos después en CM. Cuando fui a ver *Paso difractado* (1982) quedé fascinada. Me ofrecí para apretar el botón de la grabadora y después bailé. Ese mismo año Eva falleció y nos quedamos Lidia, Herminia y yo.

Herminia Grootenboer fue la inspiración inicial para esta semblanza cuando se habló de la importancia de Eva en fijar las pautas para la investigación, el trabajo de mesa, la composición colectiva y el concepto de teatro total que CM siguió desarrollando.

Eva quería cambiar la imagen por completo [...] experimentar mezclando ideas de teatro y cine. Partimos de ideas, textos, objetos, espacios escénicos o escenográficos, no siempre de la música. Se trabajaba mucho en el guión, en los personajes. Luego, cada uno creaba los movimientos de su personaje y todas evaluábamos. Cada obra era un mundo. Siempre era una sorpresa lo que iba a suceder en el proceso. Era muy excitante. Ella era genial, siempre renovando, buscando. Abrió un camino y lo pudimos seguir desarrollando.<sup>1</sup>

Grete me puso un disco de Astillero, grupo de jazz mexicano que dedicó una pieza a Eva Zapfe,<sup>2</sup> mientras me enseñaba algunas notas que salieron en la prensa. *Cine Mundial* publicó fotografías de Eva en su primera plana, con una nota de Patricia Aleustia.<sup>3</sup> En el periódico *Unomásuno* se habló de la tradicional ofrenda de muertos de Ballet Independiente, prepa-



rada por Jaime Hinojosa y dedicada a Eva.<sup>4</sup> Allí aparece el artículo de Graciela Henríquez, "Último trabajo de Eva Zapfe", donde, entre otras cosas, afirma lo siguiente:

[La muerte de Eva, además de] significar la desaparición de una gran bailarina y admirable coreógrafa [...] nos hace reflexionar acerca del futuro artístico [...] de esos jóvenes que, como Eva, han luchado por sobrevivir en un medio hostil [...] El último trabajo de Eva fue un proyecto de investigación coreográfica [...] encaminado a mostrar una realidad social latinoamericana, una danza que se desprendiera de sus amarraduras formales, los ideales estéticos estadounidenses [...] Los comienzos de Eva como coreógrafa están unidos a todo un movimiento artístico, el cual tuvo como sede el BF [...] allí se juntaban entusiasmos y talentos no sólo coreográficos sino también musicales y hasta pictóricos [...] A principios de este año, tres compañías independientes, CM, Andamio y Tropicanas, decidimos formar la Unión de Compañías Independientes de Danza, para examinar nuestra situación y luchar por mejorar el aspecto trabajo [...] Las preocupaciones del UCI iban desde la búsqueda de soluciones a problemas concretos [...] hasta [...] una instancia que trascienda las mafias y camarillas por atender a los jóvenes artistas [...] El último trabajo de Eva es un bello proyecto de investigación propuesto [desde] un camino andado como coreógrafa y además una riqueza teórica.

Desgraciadamente, por la consabida "falta de presupuesto" el proyecto no tuvo acogida.

En un artículo publicado en "La música en México",<sup>5</sup> Alberto Dallal escribe lo siguiente:

Al fundarse FE [...] Eva aportó un importante y serio caudal de ideas y nuevas actitudes [...] experimentaba con los movimientos más naturales, fáciles, accesibles y cercanos del cuerpo del hombre contemporáneo, estructurados en base a "geometrías" sencillas [...] las búsquedas [...] de Eva se desenvolvían en línea recta y con la seguridad de los buenos observadores [...] Eva era silenciosa, prudente y filosa [...] sabía de tempos, ritmos y momentos ciertos [...] resultaba atractiva esa mesura que seguramente le proporcionaba su seguridad profesional [...] Resulta indispensable la reposición de sus obras [...] el vivo homenaje que el arte de la danza exige [...] la hemos de recordar siempre mediante esas imágenes dinámicas, móviles, vivas, que la danza [...] ofrece y recordamos también, con

profundo respeto, su callada amabilidad, su silenciosa sabiduría, su apartada belleza.

Afortunadamente, los compañeros de Eva han organizado homenajes y repuesto algunas de sus obras en varias ocasiones, incluso, grabándolas. Sin embargo, lamentamos que no existan compañías de repertorio que las presenten regularmente, ya que es una eterna falta de nuestra danza no contar con una visión viva de su desarrollo histórico, cosa que en otras artes que dejan un soporte material se considera imprescindible para su comprensión y análisis. Una de las últimas reposiciones tuvo lugar en la Sala Covarrubias de la UNAM, el 12 de diciembre de 1993, donde fue presentado un *collage* conformado por nueve obras (de las más de 25 creadas en apenas siete años, entre individuales y colectivas) montadas por varias personas que colaboraron con ella a través de los años. En el programa de mano, Jorge Domínguez describe a Eva como:

una flama, un incendio continuo; el destello sorprendente de sus ojos y su mirada hacían pensar en una fiera acechante en la oscuridad [...] Hija de tigres, pintita, Eva fue leona, nacida en pleno agosto canicular del año de la oveja de 1955 [...] cobijada por [...] el neón nocturno del 28 de septiembre de 1983 [...] acariciada por el ensordecedor murmullo de la gran ciudad de México, Eva Zapfe fue al encuentro de otras realidades. A los que quedamos haciendo la tarea, sólo nos resta seguir recordando hacia el futuro.

Evocando el gozo y la admiración que su recuerdo nos provoca, concluimos con una lista de obras de Eva Zapfe, con fecha de estreno y compositor.

*Unidades*, (1976), *collage* de Eva Zapfe; *Afuera era adentro* (1977), Datoni, Subotnik; *Ruptura* (1977), Antonio Russek; *Arena* (1977), Michael Colgrass; *Pendular* (1977), Bach; *Paralelos* (1978), Antonio Russek; *Oposiciones* (1978), Antonio Russek; *Gateway* (1979), Ann McMillan; coreografías para el programa *Música y Danza del Siglo XX* (1978), Hilario y Mick; *Show* (1979), Antonio Pérez López; *Sucesión* (1979), indígena mexicana, Cats Jacob; *Intersección* (1980), Morton Subotnik; *Combustión lenta* (1981), Fox, Ultravoz; 5 p.m. (1981), Roberto Morales; *Cuarto menguante* (1982), indígena y mestiza mexicana; *Tetrahedra inexorable* (1980).

#### Coreografías en colaboración

Sin título, para la conferencia debate con Lucas Foss (1977) con Jorge Domínguez, Lucas Foss; *Chamán*, con Jorge Domínguez

(1977), Luis de Pablo; *Danzas imaginarias*, colectiva de Forion Ensemble (1979), Antonio Russek; evento para III Foro Internacional de Música Nueva (1981) con Forion Ensemble y Tropicanas, Beatriz Ferreyra, Eduardo Soto Millán, Ann McMillan, Alicia Terzian, Roberto Morales; *Damas y señores* (1982), colectiva de Forion Ensemble, Chaikovski, Bayle, Russek, Chopin, Weiland, Orff, Parmegiani, Gounod; *El viaje* (1982), colectivo de Cuerpo Mutable; *La mañana siguiente* (1983), colectiva de Cuerpo Mutable; *Fisura* (1983), colectiva de Cuerpo Mutable; *Serpientes y escaleras*, colectiva de Cuerpo Mutable.

## Notas

<sup>1</sup> Anadel Lynton, "Herminia Grootenboer", *Homenaje una vida en la danza*, Cuadernos del Cenidi-Danza, José Limón núm. 32, México, INBA 1996, p. 40.

<sup>2</sup> A., Pérez Piastro, grabado en vivo en el Teatro de la Ciudad, el 21 de diciembre de 1984.

<sup>3</sup> Patricia Aulestia, *Cine Mundial*, 30 de septiembre de 1983.

<sup>4</sup> *Unomásuno*, 3 de noviembre de 1983, p. 20.

<sup>5</sup> Suplemento mensual de *El Día*, núm. 136, 1 de noviembre de 1983, p. 7.

## Xenia Zarina \*

Patricia Aulestia

Esto dijo Xenia Zarina en una entrevista realizada en 1933: "Deseo, al quedarme en México, hacer un recorrido por todos los estados de la república, a base de mis recitales, pero al mismo tiempo estudiando 'sobre terreno', como es mi costumbre, el folclor mexicano y la riquísima variedad de sus danzas primitivas y coloniales".<sup>1</sup> Siempre mantuvo la incógnita del lugar de su nacimiento y su verdadero nombre. Decía haber nacido en Rusia y haberse nacionalizado norteamericana. Otras fuentes aseguran que nació en Estados Unidos<sup>2</sup> o en Bélgica<sup>3</sup> el 13 de junio de 1905. Al parecer se llamaba June Zimmerman Bushell.<sup>4</sup>

Xenia aseguraba también haber estudiado en el Ballet Imperial de la Rusia zarista, con Anna Pavlova y Tamara Karavina, sus maestras y compañeras. Contaba que en su infancia asistió a la academia de baile de Isadora Duncan y que su sólida formación clásica la debía a sus eminentes maestros: Michel Fokine, Laurent Novikov, Michel Mordkin y Serge Oukransky.

En opinión de mis profesores de danza clásica [...] la posición de mis pies en los bailes de "puntas" es la más perfecta de cuantas se han conocido: tensión recta, elasticidad, firmeza, ligereza y dominio [...] Mis pies, cuando danzo, los uso, más que para apoyarme en el suelo, para deslizarme, para "elevarme lo más posible en el aire. Por eso los quiero; son mis "alas".<sup>5</sup>

Toda su vida la dedicó a viajar: Egipto, gran parte de la India, Afganistán, Turquestán, Java, China, Japón, Archipiélago Polinesio, Tierra Santa, Turquía, Italia, España, Sudamérica.<sup>6</sup> Extremo Oriente: Hanoi, Hue, Phnom-Pehn, Saigón, Bangkok, Manila, Singapur, Tokio, Yokohama, Hong-Kong, Sumatra, Java,<sup>7</sup> Siam, China, Bali y la India.<sup>8</sup> Entre sus maestros de antiguos ritos coreográficos, Xenia citaba a Matsumoto Koshira, en Japón; a la princesa Say Sangvan, en Camboya; a Kunjing Nataka, en Bangkok y a Rai Gria Nyoman, en Bali.<sup>9</sup>

Llega a México por primera vez en 1925, como integrante del ballet ruso Pavley-Oukransky, compañía de la Ópera de Chicago. Regresó en 1931, actuando en septiembre, en el Teatro Orientación, y en octubre en el Teatro Nacional con un programa de danzas primitivas y orientales. Estrena *Plegaria a la virgen morena* de Antonio Gomezanda, obra dedicada a Xenia.

Carlos González, director de la Escuela de Plástica Dinámica recomienda, sin éxito, al jefe del Departamento de Bellas Artes su contratación como maestra.<sup>10</sup> Xenia realiza entonces un circuito por varios estados de Norteamérica, contratada por un empresario neoyorkino.



A su retorno a México en 1933 ofrece, en el Teatro Hidalgo, un concierto con un programa de danzas del Lejano Oriente; incluía: *Danza del abanico* y *Primavera japonesa* (Yamada), *Janger balinesa* (transcripción), *Épico asyrio* (Ivanov) y *Danzas clásicas* (Brahms, Chaikovsky, Chopin).

Ante un numeroso y selecto auditorio, Xenia Zarina ofreció un recital de danzas del Lejano Oriente, y el éxito artístico que obtuvo en esta nueva representación vino a renovar, justo y mercedamente, los anteriores lauros alcanzados ante nuestro público. Xenia Zarina, además de la acusadísima personalidad que posee en el arte de la danza, por la inspiración y refinado dominio de virtuosismo, es también una de las danzarinas más cultas y cuidadosas en el detalle santuario y en el pormenor de la caracterización [...] Las figuras que presenta en las estilizaciones coreográficas, en particular, santuario y de "autenticidad" completa, en lo referente al indumento, incluso en los adornos accesorios y detalles de la figura representada.<sup>11</sup>

En esa oportunidad, Xenia declara: "Estudio códices aztecas y colecciones iconográficas toltecas y mayas. El espléndido arsenal de leyendas y mitos de las viejas razas autóctonas de México es venero maravilloso e inagotable para la cultura y la sensibilidad de todo artista."<sup>12</sup>

Ese año de 1933, Carlos González, Francisco Domínguez y Carlos Mérida piden a Carlos Chávez, jefe del Departamento de Bellas Artes, que contrate a Xenia como maestra de la Escuela de Danza. Mérida elogia sus "cualidades excepcionales de intérprete y sus métodos de enseñanza basados en la rítmica de Dalcroze". Esta vez le conceden el contrato y posteriormente su nombramiento.<sup>13</sup> Xenia inicia el montaje de un ballet oriental inspirado en una leyenda hindú *Krishna y las Gopis* con 12 alumnos, entre quienes se encuentran: Francisco León, Emma Ruiz, Ana María Zamora, Raquel Gutiérrez y Lupe Robles. También hace coreografías para el cine mexicano, por ejemplo para la película *Chucho el Roto* (1933); y escribe sobre danza en *Jueves de Excelsior*:

Ahora el mundo ha cambiado. igualmente ha cambiado el teatro y en lugar del viejo teatro naturalista tenemos el teatro simbólico, cuya acción se desarrolla en el propio cerebro del espectador y se desenvuelve de acuerdo con sus interpretaciones íntimas. A este teatro pertenece la danza de hoy en día, a la que yo no llamaría "danza moderna", porque sugiere este término la visión de un movimiento rígido y crudo del ritmo. Durante los últimos diez años, la

danza ha evolucionado grandemente, tornándose más sutil, más imaginativa, y más profunda en su significado, en una palabra, más "abstracta".

He aquí por qué el fondo escénico de la danza de concierto debe ser lo más sencillo posible, de acuerdo con el espíritu de la danza misma, para que cualquier emoción o idea pueda presentarse ante él mismo. [...] A su vez, tenemos que un solo instrumento, un piano, por ejemplo, tocado por un músico virtuoso y personal puede lograr, con la danza, una sola y fuerte emoción estética, una unidad perfecta y absoluta, que pueda levantar y despertar las emociones más intensas del auditorio.<sup>14</sup>

Cuando Michio Ito y su cuadro coreográfico de solistas se presenta en México en los teatros Hidalgo y Arbu, Xenia participa con ellos.

A finales de año viaja a Nueva York y, en enero de 1935, ofrece un concierto de danzas modernas y mexicanas en el Guild Theatre. En el programa de mano se menciona: "la señorita Zarina obtuvo un permiso especial del gobierno mexicano como primera bailarina en el Departamento de Bellas Artes para actuar en Nueva York". El programa del debut incluía: *Tres estudios sinfónicos* (Schumann), *Danseuse de Delphé*, *La fille aux cheveux de lin* y *Encantamiento de Merlin* (Debussy), *Tres poemas tonales* (Yamada), *Danza de la diosa Xochiquétzal*; *Dos estudios mexicanos* (plegaria a la virgen morena. Gomezzanda), *Viajes con un burro* y *Danzas regionales de México* (*Jarabe abajeño* de Michoacán, *sandunga* de Tehuantepec, *Jarana* de Yucatán, *Chiapanecas* de Chiapas y *Jarabe tapatío*).

A su regreso, enfrenta varios problemas burocráticos: la despiden de la Escuela de Danza y luego la contratan nuevamente.<sup>15</sup> Tiene mil dificultades con el director del Palacio de Bellas Artes y solicita en varias ocasiones el apoyo del presidente de la República para resolver sus pleitos.<sup>16</sup>

Pese a estos desagradables asuntos, Xenia continúa actuando no solamente en el Palacio de Bellas Artes, sino también en el Teatro Hidalgo, con varios programas: *Danzas clásicas y japonesas*; *Danzas de la vieja Rusia y del Lejano Oriente* y *Danzas modernas y antiguas*.

Por entonces, Francisco Monterde comenta:

Xenia Zarina prueba, una vez más, que la plasticidad y el ritmo humano son suficientes para crear o sugerir la atmósfera requerida por cualquier danza [...] esos bailes depuran su sensualidad sin perder su lenguaje de símbolos, sin enmudecer para el espíritu de los contemporáneos. Técni-

camente reúne las excelencias del ritmo total; no limitado sólo al movimiento de las extremidades; todo su cuerpo se entrega a la expresión del misterio —sensual o religioso— que lo agita desde el rostro hasta la más pequeña de las falanges, y su voluntad, en vez de someterse al capricho del músico, hábil o inhábil, hace que aquél se subordine al ritmo individual y propio.<sup>17</sup>

En junio de 1935 estrena en Bellas Artes sus nuevas creaciones de danzas románticas: *Danzas antiguas* (Bach), *Suite* (Chopin), *La doncella celestial bailando en las nubes* (Meijer) *Devi Srikanthi* (transcripción), *Yein Pue* (Meijer) y *Vals en la menor* (Brahms) y *Danza japonesa* (Yamada), interpretadas por Lillie Levy Aguilera.

Armando de María y Campos comenta:

La danza es un poema rimado, con movimientos; es la poesía de la belleza plástica, intensamente sugestiva; siempre espontánea, siempre nueva, que nos transporta, como la música, a las regiones maravillosas de la ilusión y del ensueño; precisando, aún más que la música, la sugestión de la gracia y la ligereza. ¡La danza es la forma visible del espíritu, que nos deleita con su variedad exuberante!

[...] Pensamos, casi en voz alta, mientras Xenia Zarina y su discípula Levy Aguilera danzan en el severo escenario del Palacio de Bellas Artes [...] El arte de Xenia Zarina bailando ancestrales ritmos asiáticos, o evocando una danza en el templo de Apolo en Delfos, tiene el clasicismo de las discípulas de Isadora Duncan, la pulcritud de Michio Ito, el exquisito refinamiento de Sahary Djeli.<sup>18</sup>

En enero de 1936, también en Bellas Artes, presenta *Lección en la Escuela Imperial de Ballet e Icono bizantino* (Borodine), entre otras obras.

Ese mismo año, con la Escuela de Danza estrena *Danzas orientales*, bailadas en Bellas Artes por sus alumnos Eulalio Arroy, Tahosser Lara, Martha Bracho, Gloria María Teresa Suárez, Alicia Ríos, Alba Estela Garfías, Lupe Robles, Emma Ruiz y Raquel Gutiérrez.

En 1937 deja la Escuela de Danza y se ausenta de nuestro país por más de seis años. Por las notas de periódicos y programas sabemos de los numerosos países visitados en sus largas giras. Un ejemplo de ello es su recital de danzas presentado en febrero de 1939 en La Salle Marcelin Berthelot de París. Acompañada de Alexander Dykstein al piano, muestra parte de su repertorio, ya mencionado, y otras creaciones como el *Baile en la corte del Tzar Iván* (Borodine), *Je danse*

*avec un Moustique* (Liadow), *Fuji-Musume* (la doncella de la Glicia), *Leyenda cambodiana* (Milevith) y *Taveda de Ankor Vat* (Scott).

Serge Lifar dice de la Ópera de París:

Il est difficile de faire preuve d'une connoissance plus artistique et plus parfaite de la Psychologie et de la technique des danses de l'Orient. Avec Xenia Zarina c'est une initiation parfaite et son ouvre esta eminentement utile.<sup>19</sup>

Retorna otra vez en febrero de 1943 a Bellas Artes con el nombre de Seiko Zarina, acompañada del declamador Luis Iniesta Penasso, del pianista y director del conjunto musical Xavier Meza Nieto y Seki Sano a cargo de la iluminación. Esta vez interpreta: *Nang Matcha* (diosa del río); *Kinnari* (la cantante celeste de la mitología siamesa), *Legona*, *Serimpi* (danzas de la corte javanesa) *Kannon* y *la flor de Loto*, *Mekala* (diosa siamesa de los relámpagos) e *Historia de la princesa Reachena*.

Reaparece en mayo de 1955 con el programa de danzas de oriente en Bellas Artes, con la participación de la bailarina japonesa Hidemi Hanayagi, como narrador Fernando Wagner y un conjunto musical. Añade a su repertorio Dos danzas balinesas: *Timililingan* (el colibrí) y *Tchondong oleg* (danza drama), *Alirippu* (danza ritual del templo brahmánico) y *Apsara de Ankor Vata* (religión budista).

Las críticas sobre Xenia Zarina son testimonio de sus éxitos en El Cairo, Londres o Bombay: Reproducimos dos de la prensa mexicana. La primera dice: "Metéoricamente, como una fotogufa que nos deslumbrara un momento con sus fulgores magníficos, y luego desaparece dejándonos una visión de luces y de colores, acaba de pasar por el escenario del teatro de Bellas Artes la gran danzarina Xenia Zarina".<sup>20</sup> La segunda: "Xenia Zarina: bailarina de oriente: en sus pies, en sus manos se teje la danza".<sup>21</sup>

En septiembre de 1959, para su Festival de Danza Oriental, invita como narrador a Vicente Belli y como artista huésped a Felipe Segura. Las novedades coreográficas son *Danza birmana* y *Danza delante de Shao Tamash* (1524-1576).

En mayo y septiembre de 1957 y abril de 1958, también en Bellas Artes, incorpora a Victoria Ellis y a Marcos Paredes como bailarines invitados. Estrean *Tchondon-Legonh* (danza drama balinés), *Djoged* (danza balinesa de amor) e *Iniciación a la vida eterna* (del *Libro de los muertos*, Egipto faraónico), además de nuevas versiones de *Episodio de la mitología siamesa* y *Leyenda cambodiana*. Xenia baila *Mustone Dodjoji* (la doncella del templo de Dodjo). En los programas de mano

de esas representaciones aparece un elogioso texto del entonces director del INBA, Miguel Álvarez Acosta.

En noviembre de 1959, en la Sala Ponce con Justin Hanayag y Shankar Shirali, como artistas huéspedes, Carlos Pellicer, en los comentarios y Antonio Monzón en las narraciones, Xenia aparece con nuevas obras; *Oleg*, (danza drama con cuatro personajes), *Danza para Fath alo Shah* y *Danza para Nassr-Ed-Din Shah*.

Yol Itzma la ve en ese tiempo interpretando otro programa: Xenia baila danzas javanesas y está acompañada con instrumentos típicos, que consisten en unos *drums* de distintos tamaños, tocados por músicos mexicanos que ella misma ha entrenado. Visité el estudio de esta bailarina en sus horas de práctica; ella nos acogió galante, mostrándonos todos los detalles de su simbolismo, nos explicó las figuras que forma en sus manos, la intención que tienen los dedos en la forma de moverse y la cadencia que hace de sus brazos, lo mismo que los movimientos del cuello y de la cintura, todos ondulantes, como si fuera la continuación de una ráfaga que se va desvaneciendo.<sup>22</sup>

En junio de 1960 es invitada a un programa de los Domingos Populares de la Cultura, en el Auditorio Nacional. Además de otras danzas baila *Persa turcomana*. Alterna sus actuaciones con giras por toda la república. Finalmente se establece en Cuernavaca donde se dedicó a impartir clases. Pimpo de Aguirre fue una de sus alumnas.

Xenia Zarina falleció el 15 de agosto de 1967 y fue incinerada en el Panteón Civil de Dolores de la ciudad de México.

Después de su muerte se publicó en Nueva York la primera edición en inglés de su libro *Danzas clásicas de Oriente*.<sup>23</sup>

\* El material documental en el que se basó este escrito fue recopilado por Víctor Carmona.

## Notas

<sup>1</sup> Palabras de Xenia Zarina, citadas por Fernando Mota en "El alma viajera de Xenia Zarina", en *Jueves de Excelsior*, 24 de agosto de 1933.

<sup>2</sup> Patricia Aulestia entrevista a Victoria Ellis, 8 de mayo de 1984.

<sup>3</sup> Patricia Aulestia entrevista a Miguel Palacios, 1984.

<sup>4</sup> Esquela luctuosa, s.e. 16 de agosto de 1967.

<sup>5</sup> Fernando Mota, *op. cit.*

<sup>6</sup> Juan Galeana, "Nuestras juveniles bailarinas del futuro", en *Jueves de Excelsior*, 30 de noviembre de 1933.

<sup>7</sup> Fernando Mota, *op. cit.*

<sup>8</sup> A.F.B., "Seiko Zarina, su viaje por países de maravilla", en *Todo*, 8 de abril de 1943.

<sup>9</sup> Programa de lujo, recital de danzas. Xenia Zarina, en la Salle Marcelin Berthelot, París, 16 de febrero de 1939.

<sup>10</sup> Margarita Tortajada, *Danza y poder*, México, INBA, 1995. (Serie Investigación y Documentación de las Artes, 2a. época), p. 84.

<sup>11</sup> Fernando Mota, *op. cit.*

<sup>12</sup> *Idem*.

<sup>13</sup> Margarita Tortajada, *op. cit.*, p. 85.

<sup>14</sup> Xenia Zarina, "El arte en la danza nueva", en *Jueves de Excelsior*, 5 de julio de 1934.

<sup>15</sup> Margarita Tortajada, *op. cit.*, p. 85.

<sup>16</sup> Patricia Aulestia. *La danza premoderna en México (1919-1939)*, Centro Venezolano, Instituto Internacional de Teatro-UNESCO, Edición especial, XXVI Congreso Mundial, Caracas 1995, pp. 115-116.

<sup>17</sup> Programa de lujo, *Las danzas de Xenia Zarina*, presentación de Francisco Monterde, "Xenia Zarina y sus danzas", *sr.*

<sup>18</sup> Armando de María y Campos, *Crónicas de teatro de hoy*, México, Ediciones Botas, 1941, pp. 58-61.

<sup>19</sup> Programa de mano del Festival de Danza Oriental, Xenia Zarina, Palacio de Bellas Artes, 3 de mayo de 1957.

<sup>20</sup> Programa de mano del Festival de Danza Oriental, Xenia Zarina, José de J. Núñez y Domínguez, *El Universal Gráfico*, Palacio de Bellas Artes, 25 de abril de 1958.

<sup>21</sup> Programa de mano del Festival de Danza Oriental, Xenia Zarina, revista *Hoy*, Palacio de Bellas Artes, 4 de septiembre de 1957.

<sup>22</sup> César Delgado Martínez y Julio C. Villalva, *Yol Itzma, la danzarina de las leyendas*, México, Col. Escenología/danza, 1997, p. 107.

<sup>23</sup> Xenia Zarina, *Classic Dance of the Orient*, Nueva York, Crown Publishers Inc., 1967.

## **Aniversario**





## Laura Urdapilleta

Sylvia Ramírez



Al cumplirse 50 años de su debut profesional, los estudiantes y jóvenes bailarines actuales podrían preguntarse por qué se considera a Laura Urdapilleta como una "bailarina completa" y por qué fue denominada, alrededor de los años cincuenta, como "la bailarina de México".

Se dice que una bailarina es completa cuando reúne en su persona características tales como: figura, destreza, técnica, proyección escénica y la capacidad para interpretar personajes de variada índole. Laura las posee todas.

Su destreza técnica, adquirida en México gracias al trabajo en gran parte de esa extraordinaria maestra, forjadora de varias generaciones de bailarinas, conocida como *madame* Dambre, aunada a sus dotes físicas innatas, la llevaron a ser capaz de interpretar, en una sola noche, el *pas de deux* del cisne negro, del ballet *El lago de los cisnes* y los tres actos del ballet *Coppelia*. Hazaña que no cualquier bailarina es capaz de realizar. Este hecho ocurrió en la ciudad de Tampico, cuando Laura se encontraba en el pináculo de su carrera, en el año de 1956.

Su figura impecable, de excelentes proporciones, sumada a su proyección escénica, la hacían presente en el momento mismo de su aparición sobre el foro. Inmediatamente se sabía que estaba ahí aún cuando estuviera en posición estática.

Su repertorio incluyó desde los ballets tradicionales hasta los de corte contemporáneo, tanto de coreógrafos nacionales como extranjeros.

La primera vez que representó el personaje de Giselle en el ballet del mismo nombre, en la ciudad de Guadalajara, al término del primer acto, sus compañeros bailarines lloraban su muerte, así de emotiva había sido su interpretación. Además, Laura fue la primera intérprete mexicana del personaje completo de Giselle.

Cuando interpretaba *El combate*, sus adversarios en la lucha comentaban que les daba miedo, ya que a través del casco "echaba fuego por los ojos". El ballet *El combate*, con coreografía de William Dollar y música de L. de Banfield, le fue montado a Laura por el propio coreógrafo en México. Y en aquel momento contadas bailarinas tenían permiso para interpretarlo, todas ellas extranjeras a excepción de Laura.

*La luna y el venado*, con coreografía de Ana Mérida y música de Carlos Jiménez Mabarak, le permitió mostrar que sus dotes artísticas iban más allá de la ejecución del mero ballet tradicional.

Era, principalmente, una bailarina de gran fuerza técnica y dramática.

*Tragedia en Calabria* (versión balletística de la ópera *Payasos*), del coreógrafo mexicano Salvador Juárez con música

ca de R. Leoncavallo, *La noche de los mayas* de Guillermo Keys y música de Silvestre Revueltas. *Café Concordia* de Felipe Segura y música de varios autores mexicanos, los personajes de Colombina, la Malinche o la novia, respectivamente, dan una idea de la diversidad interpretativa de la que era capaz.

El sobrenombre de "la bailarina de México" le llegó por la televisión en un momento en el que la euforia de ese medio de comunicación se extendió por todo el país. Programas culturales como Concierto General Motors, Café Oro y Nescafé, enviaban sus mensajes por medio de los artistas más destacados de la época. Laura compartió estelares junto con cantantes como Hugo Avendaño, Ernestina Garfias, Pedro Vargas; comediantes como Joaquín Pardavé y compositores como Agustín Lara.

Participó en la revista musical *Orfeo en los infiernos*, que alcanzó notable éxito durante una larga temporada. Su destacada actuación decidió a Dimitri Romanoff, codirector del American Ballet Theatre en 1954, a contratarla para bailar con esa compañía. Durante dos años bailó y viajó por Estados Unidos, ascendiendo hasta interpretar papeles de solista. Su amor a la patria y a su familia la hicieron tomar la decisión de regresar a México en donde obtuvo el reconocimiento de su arte.

Con la compañía Ballet Concierto de México realizó giras a lo largo del territorio nacional, colaborando para hacer del ballet clásico un espectáculo del que pudiera gozar todo tipo de público. La compañía, con Laura y Jorge Cano a la cabeza como primeros bailarines, se presentó en todo tipo de escenarios: desde los teatros más importantes del país, como el Palacio de Bellas Artes, el Degollado de Guadalajara o el Teatro de la Paz de San Luis Potosí, hasta tarimas improvisadas —muchas veces a punto de derrumbarse— o estadios de *baseball* o *football*, en los que el autobús de Bellas Artes servía de camerino, escenografía, telón de fondo y entrada para los bailarines. Viajó a Europa para ampliar sus conocimientos y enriquecer su talento. Tuvo la oportunidad de bailar en varias ciudades de Francia. En Guatemala, interpretó el personaje de Giselle dirigida por Anton Dolin, convirtiéndose así en una bailarina conocida más allá de nuestras fronteras.

Su carrera artística alcanzó la culminación con Ballet Clásico de México, más tarde Compañía Nacional de Danza, en donde ocupó el lugar de primera bailarina hasta su retiro en 1980. Interpretó todos los personajes principales propios del ballet tradicional como: *Giselle*, *La bella durmiente*, *El lago de los cisnes*, *Cascanueces*, *Coppelia*, *La fille mal gardée*, *Raymonda*; los *pas de deux*, del cisne negro, de *El Lago de los cisnes*, *Esmeralda*, *Don Quijote* —en el que siempre

obtuvo excelentes críticas que la equiparaban con las más destacadas intérpretes internacionales—, así como los ballets de corte contemporáneo a los que imprimió gran fuerza dramática e interpretativa, como los ya mencionados: *La luna y el venado* y *El combate*, que bailó en Grecia.

Fue miembro de la Dirección Artística de la Compañía Nacional de Danza y, a su retiro, se instaló en Ciudad Juárez, Chihuahua, durante 15 años. En esa ciudad dirigió su propia escuela e impartió a las nuevas generaciones sus conocimientos y amor a la danza.

Merecedora de incontables distinciones a lo largo de toda su carrera, en 1994 obtuvo, en la ciudad de Guadalajara —su ciudad natal— del Ministerio de Cultura y el Instituto Nacional de Bellas Artes, un reconocimiento cuando se le dedicó el Primer Concurso Nacional de Ballet Clásico, como homenaje a su amor por México y a su entrega al arte de la danza.

Laura Urdapilleta cubrió toda una época dando realce, con su danza, a todas las compañías en las que participó, otorgándoles, en su momento, mayor esplendor. Con estas compañías el público mexicano aprendió a retomar el gusto por la danza clásica y les proporcionó a las nuevas generaciones de bailarines mexicanos la oportunidad de seguir su ejemplo.

**Homenajes anteriores**



## Homenajes anteriores

- 1985 Nellie Campobello †, Anna Sokolow, Waldeen †, Socorro Bastida, Martha Bracho, Guillermina Bravo, Amalia Hernández, Josefina Lavalle, Tessa Marcú, Ana Mérida †, Magda Montoya, Luis Felipe Obregón †, Rosa Reyna, Marcelo Torreblanca †, Enrique Vela Quintero †.
- 1987 Gloria Albet, Emma Duarte †, Victoria Ellis, Olga Escalona, José Fernández †, Bertha Hidalgo, Josefina Luna, Adalberto Martínez "Resortes", Luis Pérez Dávila "Luisillo", Miguel Peña †, Nina Shestakova, Óscar Tarriba †, Estela Trueba, Manolo Vargas y Roberto Ximénez.
- 1988 Evelia Beristáin, César Bordes †, Xavier Ferrer, Raquel Gutiérrez, Nellie Happee, Armida Herrera, Guillermo Keys Arenas, Gloria Mestre, Elena Noriega, Eva Robledo, María Roldán, Felipe Segura, Lupe Serrano, Ricardo Silva, Laura Urdapilleta y Claire de Robilant.
- 1989 Francisco Araiza, Blanca Areu, Jorge Cano, Ana Carús, Sonia Castañeda, Gloria Contreras, Tulio de la Rosa, Carolina del Valle, Lin Durán, Raúl Flores Canelo †, Bodil Genkel †, Guillermina Peñalosa, Jesús Sánchez Nieto, Fernando Schaffenburg, Carmen Guerra de Webber y Clementina Oterof.
- 1990 Guillermo Arriaga, Beatriz Carrillo, Ana Castillo †, Martha Castro, Valentina Castro, Xavier de León, Carlos Gaona, Helena Jordán, Salvador Juárez †, Martín Lagos, Fedor Lensky †, Lila López, Rodolfo Paz †, Áurea Vargas, María Velasco, Yol-Itzma †, Santos Balmori †, Dina Torregrosa, Salvador Vázquez Araujo y Blas Galindo †.
- 1991 Aurora Agüeria, Amelia Bell, Farnesio de Bernal, Federico Castro, León Escobar †, Luis Fandiño, Cora Flores, Carmen Gutiérrez, Roseyra Marengo, Colombia Moya, Celia Peña, Pilar Rioja, Rocío Sagaón, Adriana Siqueiros, Mariano Tapia, Deborah Velázquez, Alejandro Zybín, José Chávez Morado, Carlos Jiménez Mabarak † y Antonio López Mancera †.
- 1992 Carmen Burgunder, Elsie Cota, Esperanza de la Barra, Martha Forte, Ricardo Luna †, José Mata, Guillermo Palomares †, Rosa Pallares, Alicia Pineda, Mimí Pizarro, Sylvia Ramírez, Roberto y Mitzuko, John Sakmari, Lucía Segarra, Tere Sevilla, Alan Stark, Luis Bruno Ruiz †, Raúl Gamboa y Walter Reuter.
- 1993 Tania Álvarez, Raymunda Arechavala, Artemisa Barrios, Noemí Beltrán, Susana Benavides, Lucero Binquist, Perla Epelstein, Rossana Filomarino, Onésimo González, Margarita Gordon, Jorge Gutiérrez Escoto †, Silvia Lozano, Yolanda Montes "Tongolele", Nieves Paniagua, Claudia Trueba, Raquel Vázquez, Federico Vidales, Arnold Belkin †, Guillermo Noriega y Rafael Rodríguez.
- 1994 Miguel Ángel Añorve, George Berard, Beatriz Flores, María Antonieta "La Morris", Martín Lemus, Isai López, Eva María Ortiz, Óscar Puente, Antonia Quiroz, Maya Ramos, Rodolfo Reyes, Sylvie Reynaud, Yolanda Rodríguez, Leticia Roo, Marko San Román, Miguel Ángel Schultz, Gloria Suárez, Rafael Zamarripa, Miguel Álvarez Acosta †, Rosa Ortiz, Dasha y Luis Rivero.
- 1995 Manolo Arjona, Anita Sevilla, Aurora Bernard, Luis Mauricio Caracas, Socorro Cerón, Tata Gervasio, Fideo González, Rosa Hernández, Helen Hoth, Norma López, Julio Martínez, Rafael Molina †, Roxana Nadal, Ruth Noriega, Marcos Paredes, Carmelina Pérez, Margarita Robles, Héctor Salcedo, Caridad Valdez, Cristina Zaragoza, Edmundo Arreguín, Juan González Amador y Juan Soriano.
- 1996 Carmen Alvarado, Clara Carranco, Margarita Contreras, Alfredo Cortés, Héctor Fink, Alfonso de la Garza, Herminia Grootenboer, Graciela Henríquez, Manuel Hiram, Carlos López, Xóchitl Medina, Miguel Ángel Palmeros, Claradela Peña, Esperanza Pomar, Ema Pulido, José Luis Rosales "Ebano", Elena Sustaceta, Miguel Vélez Arceo, José Villanueva, Alberto Dallal, Leonardo Peláez y Eugenio Servín.



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

Rafael Tovar  
*Presidente*

**INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES**

Gerardo Estrada  
*Director general*

Claudia Veites Arévalo  
*Subdirectora general de Educación e Investigación Artísticas*

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

Mónica Navarro  
*Directora de Difusión y Relaciones Públicas*

**CUADERNO 33. UNA VIDA EN LA DANZA**

Se terminó de imprimir en agosto de 1997.

La tipografía, la formación y la impresión estuvieron  
a cargo de Gráfica, Creatividad y Diseño, S.A. de C.V.

Emma 126, col. Nativitas

La edición consta de 1000 ejemplares





