

SECRETARIA DE CULTURA
INSTITUTO VENEZOLANO DE INVESTIGACIONES LINGÜÍSTICAS Y LINGÜÍSTICAS
CENTRO NACIONAL DE INVESTIGACIONES LINGÜÍSTICAS Y LINGÜÍSTICAS
CALLE 51, CAROLINA
4051 LINDA

CUADERNO

34

HOMENAJE

UNA VIDA EN LA DANZA

Cenidi - Danza José Limón

CUADERNO

34

1 9 9 8

HOMENAJE
UNA VIDA EN LA DANZA
Cenidi - Danza José Limón

Primera edición, 1998

D.R. © Instituto Nacional de Bellas Artes/
Centro Nacional de Investigación, Documentación
e Información de la Danza José Limón (Cenidi-Danza)
Centro Nacional de las Artes
Av. Río Churubusco y Calzada de Tlalpan
04240, México, D.F.

ISBN 970-18-1361-8

Impreso y hecho en México

Printed and made in Mexico

Índice

Presentación	9	Nuby Sevilla	53
Felipe Segura Escalona		Felipe Segura Escalona	
Introducción	11	Reconocimientos	
Maya Ramos		Amalia Aguilar	59
Homenajes		Patricia Aulestia	
Ramón Cruz	15	José Antonio Alcaraz	63
Noemí Marín		Tito Vasconcelos	
Cristina Gallegos	19	Guillermo Barclay	65
Dolores Ponce		Dolores Ponce	
Martha García	23	Leonardo Velázquez	69
Elizabeth Cámara		Margarita Tortajada Quiroz	
Constanza Hool	27	<i>In memoriam</i>	
Patricia Aulestia		Raúl Cosío Villegas	77
Socorro Larrauri	31	Josefina Lavalle	
Margarita Tortajada Quiroz		Aniversario	
Solange Lebourges	35	Guillermo Keys Arenas	81
Patricia Cardona		Felipe Segura Escalona	
Rodolfo Múzquiz	39	Homenajes anteriores	85
Rocío Hidalgo			
Bertha de la Peña	45		
Cristina Mendoza			
Antonio Rubio	51		
Noemí Marín			

Presentación

Uno de los objetivos fundamentales del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza José Limón es coadyuvar, de manera sustancial, a construir y preservar la memoria dancística de México. Una de las acciones que con gran orgullo concreta ese principio es el homenaje Una vida en la danza.

La importancia que tiene plasmar la trayectoria de quienes se hacen merecedores de este homenaje la refleja este ejemplar que deja testimonio del cúmulo de actos, esfuerzos, sacrificios, logros, retos y vicisitudes que en el trabajo diario han tenido que superar los creadores que han dedicado su existencia a la danza.

De manera resumida reunimos aquí trayectorias fundamentales. Queremos dejar huella de quienes nos han legado la marca de su trabajo en la construcción de la historia de la danza en México, que sólo en la pluralidad de ideas y de caminos para la creación han logrado convertirse en el más rico crisol cultural de América.

Es una gran satisfacción para nuestro centro de investigación haber rendido homenaje a más de 250 personalidades de la danza, a lo largo de trece años.

Con nosotros, y para dar mayor relieve a la ceremonia, han bailado la Compañía Nacional de Danza, el Taller Coreográfico de la UNAM, Ballet Independiente de México, Barro Rojo, Ballet Danza Estudio, Contempodanza, Danza Libre Universitaria, Delfos-Danza Contemporánea, CICO, Ballet Teatro del Espacio, Ballet Nacional de México. A todos les ofrecemos nuestro agradecimiento. También a sus directores: Bernardo Benítez, Guillermina Bravo, Gloria Contreras, Michel Descombey, Lin Durán, Raúl Flores Canelo, Cristina Gallegos, Horacio Lecona, Cuauhtémoc Nájera, Carlos López, Cecilia Lugo, Gladiola Orozco y Víctor Ruiz, y a los solistas y bailarines: Aurora Agüeria, María Elena Anaya, Miguel Ángel Añorve, Guillermo Arriaga, Isabel Beteta, Victoria Camero, Beatriz Correa, Carmen Correa, Raúl Fernández, Cora Flores, Margarita Gordon, Tihui Gutiérrez, José Antonio y su grupo, Emmanuelle Lecomte, Patricia Linares, Elia Luyando, María Antonieta "La Morris", Irma Morales, Laura Morelos, Eva Pardavé, Celia Peña, Antonia Quiroz, Sylvie Reynaud, Pilar Rioja, Alejandro Vargas y Jaime Vargas.

A lo largo de este tiempo hemos perdido muchas distinguidas personalidades de la danza: Tell Acosta, Miguel Álvarez Acosta, José Luis Arroyo, Santos Balmori, Arnold Belkin, César Bordes, Luis Bruno Ruiz, Jesús Burgos, Gloria Campobello, Ana Castillo, Amelia, Adela y Linda Costa, Raúl Cosío, Nelsy Dambre, Ana B. de Cardús, Antonio de Córdoba, Fernando de Córdoba, Emma Duarte, León Escobar, Onésimo González, Juan González Amador, Jorge Gutiérrez Escoto, John Fealy, José Fernández, Raúl Flores Canelo, Jorge Gale, Carlos Gaona, Bodil Genkel, Carlos Jiménez Mabarak, Salvador Juárez, Fedor Lensky, Jaime Leyva, Antonio López Mancera, Ricardo Luna, Rafael Medina, Ana Mérida, Luis Felipe Obregón, Thelma Ortiz, Clementina Otero, Rodolfo Paz, Jorge Pérez Zúñiga, Josefina Piñeiro, Lázaro Prince, Juan Antonio Rodea, George Roussis, Enrique Rueda, Tomás Seixas, Francisco Serrano, José Silva, Óscar Tarriba, Marcelo Torreblanca, Jorge Tyller, Sergio Unger, Enrique Vela Quintero, Yol-Itzma y Eva Zapfe, entre otros.

Para los que partieron y para los que siguen dedicando su vida a la danza, nuestro reconocimiento.

Felipe Segura Escalona

Introducción

Con esta edición se cierra un primer ciclo del homenaje Una vida en la Danza dedicado por el Cenidi-Danza a reconocer anualmente a aquéllos que, desde las diversas ramas o artes afines, han consagrado su vida a este arte.

El alma de este proyecto ha sido Felipe Segura, quien con infatigable energía ha investigado, buscado y en ocasiones desenterrado datos, fotografías y personajes para dar vida al homenaje que año con año se celebra desde 1989.

Los investigadores del Cenidi-Danza, por su parte, han contribuido con lo que ellos llaman, cariñosa y familiarmente, “semblanzas” de los homenajeados. En ellas se evidencia la admiración, la percepción cercana e íntima de la relación que existe entre algunos autores de los textos con los hombres y mujeres que han sido motivo de homenaje y reconocimiento.

En las próximas ediciones de Una vida en la Danza nos proponemos nuevos retos, buscando ahondar en la investigación documental, explorar nuevas formas de expresión artística desde la perspectiva de la disciplina dancística y profundizar en las historias profesionales de quienes han marcado de una u otra manera el arte de la danza con su trabajo, talento y búsqueda de excelencia.

Maya Ramos

Homenajes

Ramón Cruz Cruz

Noemí Marín



Una de las danzas que más identifica a los mexicanos es *La danza del venado*. Es una representación que ha tratado, en sus lugares de origen, conservar las manifestaciones del arte primitivo, resistiendo a la influencia del tiempo y transformando a tantas otras danzas.

El 7 de octubre de 1932 en el poblado de Los Tanques, municipio de Álamos en Sonora, nació un "venado" conocido con el nombre de Ramón Cruz Cruz, un joven lleno de vida que en la década de los sesenta, cuando visitó la capital de la república, causó gran revuelo dentro del ámbito de la danza y también en el medio educativo.

Cada vez que se presentaba a bailar *La danza del venado*, en donde fuera que esto ocurriera, resultaba un éxito. Ofrecía algo especial para el espectador por la sencillez y el sentimiento que ponía en cada una de sus interpretaciones, por el virtuosismo de su ejecución, por la fuerza y carácter propio de la danza que sólo podía impregnar y proyectar un bailaror innato como Ramón.

Plasmó y dio, en cada ocasión que interpretaba *La danza del venado*, una imagen de lo que era y podía ser la danza. El maestro Marcelo Torreblanca decía que era el mejor bailaror del venado que había venido y se había visto en la ciudad de México.

Ramón Cruz aprendió *La danza del venado* en su pueblo natal. Cuenta que desde muy pequeño acostumbraba asistir a las fiestas tradicionales y miraba las representaciones de los grupos que iban de diferentes partes; ahí tuvo la oportunidad de ver muchos venados y dicen que había muy buenos, incluso señores grandes de edad. Ramón descendiende de una familia de bailarores; tenía un tío que bailaba pascola maravillosamente, tan es así, que no ha encontrado otro que lo iguale, el tío venado también era muy bueno para bailar, tanto que se quedó con las ganas de hacer un paso en el que pegaba unas barridas, luego un salto en el aire y se daba vuelta con la cabeza hacia el suelo, haciendo después unas revolcadas maravillosas.

Aprendí la danza mirando, mirando, mirando y después la reafirmábamos en la casa, porque teníamos ahí un solar en donde hacíamos las fiestas infantiles, que era circo, que eran bailes y el venado ahí se reafirmó, ahí lo bailaba comúnmente.

Todo el ritual y la forma para vestirse, los aprendí mirando, sentía y veía cómo se vestían y los copiaba; nadie me lo enseñó, todo lo aprendí mirando, nadie me dijo: Esto lo vas a hacer así o así vas a comenzar, o la ca-

beza se pone así, estás bien o estás mal. Yo me ponía, me plantaba, eso era todo, lo sentía.

Terminó la instrucción primaria en 1951, en el internado Jesús Cruz Gálvez, en Hermosillo, Sonora. Poco después fue en esa misma institución que, por azares de la vida, el profesor de educación física tuvo la urgente necesidad de montar un cuadro con bailes del estado y por supuesto con un buen bailaror de venado. Se iba a realizar un evento deportivo cultural a nivel nacional en el estado de Oaxaca, en donde la escuela representaría su entidad, por tal razón el profesor necesitaba apoyo.

Ramón se ofreció a ayudar al maestro, proponiéndole que no fuera dirigiendo, pues es lógico pensar que por su edad éste no confiara en su ayuda, por su inexperiencia como maestro, no lo consideraba capaz; el caso es que lo probó para ver cómo bailaba y aceptó su proposición; el maestro encauzará. Se pusieron de acuerdo e iniciaron la selección de alumnos para cada danza, quedando de trescientos sesenta alumnos seleccionados para ocho pascolas, dos venados y dos coyotes. Los venados que quedaron fueron: Jorge Daniel Tyller y su hermano, Felipe Cruz, que fueron los mejores venados de la escuela; después de muchos ensayos y problemas económicos para obtener el vestuario, se fueron a Oaxaca, en donde obtuvieron el primer lugar nacional en danza.

En el año de 1957, inició su vida dedicada a la danza como profesor, asesorado en un principio por el maestro de educación física Arcadio Mendoza, del internado Cruz Gálvez.

En 1958 volvió a la ciudad de México para presentar al grupo de danza en el patio de la Secretaría de Educación Pública, recibiendo una mención honorífica. Amalia Hernández los vio y le interesó. Particularmente le gustó mucho la forma de bailar de Ramón y de Tyller, y los invitó a pertenecer a su compañía. Ramón no aceptó, pero convenció a Jorge Tyller, que estaba por concluir su sexto año de primaria, para que estudiara secundaria en la capital del país y se incorporara a la compañía.

En 1960 Ramón Cruz retornó a la ciudad de México con el fin de tomar un curso de teatro, sin embargo, lo único que le interesó fue la actuación y los bailes rondas que impartía un maestro tamaulipeco. Hicieron presentaciones en varios lugares, como en la Academia de la Danza Mexicana, en donde era directora la maestra Josefina Lavalle; ella, al verlo bailar y conociendo su trayectoria como bailarín y profesor, lo invitó para que hiciera carrera de maestro de danza, lo que aceptó. En ese mismo año, participó como danzante del venado en el Teatro del Bosque en la obra teatral *La paz ficticia de los yaquis*.

No fue fácil, además de estudiar debía trabajar para subsistir; tramitó en Sonora el permiso necesario para ausentarse mientras estudiaba. El maestro Marcelo Torreblanca lo apoyó, logrando que le dieran el sueldo de maestro durante casi dos años. La suerte lo seguiría. En ese tiempo Amalia Hernández lo invitó a bailar y, también en el Seguro Social de Santa Fe, Javier del Castillo lo ayudó invitándolo a montar un cuadro de Sonora, lo que le solucionó la parte económica.

El mismo Ramón Cruz narra la anécdota en la que, durante su estancia en la escuela para sordomudos, donde realizó sus prácticas profesionales, montó un cuadro de Sonora, presentándose en el Teatro del Bosque. El resultado fue emotivo, "algo muy bonito, pero muy fuerte, porque ver bailar a esos niños como si escucharan la música fue algo indescriptible, una experiencia que nunca olvidaría".

Así, de un lado a otro, trabajando y estudiando, terminó su carrera en tres años. En 1964 se tituló como maestro de danza folclórica mexicana, aprobado por unanimidad y con mención honorífica en la Academia de la Danza Mexicana.

Con Amalia Hernández se quedó bajo la condición de bailar únicamente *La danza del venado*, ya que no contaba con tiempo para ensayar otras danzas; tenía que asistir a sus clases en la academia y eso era lo principal. Así permaneció en el Ballet Folklórico de México cuatro años.

La estancia en el ballet lo ayudó en su formación, le brindó la oportunidad de conocer un mundo totalmente diferente, el del espectáculo; algo digno de resaltar porque, aun estando en un medio tan opuesto al suyo en donde podía explayarse al bailar y romper con sus cánones tradicionales, nunca lo hizo. Sus representaciones no fueron teatrales, espectaculares sí, pero sin excederse en lo fastuoso, sin que por ello su danza dejara a un lado la belleza y el esplendor.

Dentro del poco tiempo que podíamos convivir con él en la Academia Mexicana de la Danza, como compañeros, era increíble como persona, de baja estatura, moreno, con rasgos físicos de los sonorenses, alegre, siempre riendo, se echaba unas carcajadas sabrosas, sinceras. Como era mayor que nosotras y ya era todo un "venado", lo veíamos con respeto, porque también fue nuestro maestro. Nos enseñó pascola, venado y a tocar raspadores y bules para acompañar la danza y, creo recordar que en ocasiones nosotras lo acompañábamos tocando en alguna presentación, aunque no creo que fuéramos muy buenas, pero era parte de nuestras prácticas escénicas y lo hacíamos con gusto.

Su plática era amena, especial, con modismos y una chispa personal. Cuando le preguntábamos si alguna vez deseó estar

con Amalia y bailar en Bellas Artes (que es el sueño de todo bailarín), él respondió:

¿Cuándo yo había pensado brincar para los escenarios del Palacio Nacional de Bellas Artes?: ¡jamás! Aun sin embargo, llegué como si hubiera sido mi casa, como si hubiera estado en el patio de mi casa y ahí brincar. Al público nunca le he tenido miedo, lo he sentido como parte mía, me ayuda, porque me gusta el interés que tenga la gente de mirarlo a uno y de la satisfacción que reciba ese público con uno, esto es la comunicación del uno al otro.

Además de su carrera de danza, terminó también los estudios de profesor en educación física en Oaxtepec, Morelos.

Su trayectoria profesional es amplia. Fue fundador y director del grupo magisterial Choqui Roy en Ciudad Obregón, Sonora; en 1959 en la Escuela de Medicina del Instituto Politécnico Nacional en la ciudad de México, colaboró con el maestro Marcelo Torreblanca, asesorando técnicamente la enseñanza de *La danza del venado*; de 1967 a 1974 fue director de la Academia de Danzas Folklóricas en Orizaba, Veracruz; en 1974 formó el primer Ballet Folklórico Magisterial Federal Xochiquetzal, en Ciudad Obregón; de 1974 a 1983 se desempeñó como maestro de danza en la Escuela Secundaria Técnica número 2 en Ciudad Obregón y posteriormente ocupó el cargo de subcoordinador de Actividades Artísticas y deportivas en la Escuela Secundaria Técnica número 2, en Ciudad Obregón, Sonora.

En 1989 impartió un curso en mi escuela; entonces nos volvimos a ver, lo cual le agradecí mucho, porque estaba en plena convalecencia; se había lastimado la columna en una de sus actuaciones en Jalapa. Pero, a pesar de su trabajo, de los retos y las dificultades que ha tenido, Ramón es el mismo: alegre, platicador y gran maestro; su curso fue un éxito como siempre y sigue bailando como todo un gran venado.

Para finalizar no seré yo quien dé una conclusión de lo que para el maestro Ramón Cruz es y significa *La danza del venado*, sino él:

Para mí *La danza del venado* siempre ha sido lo que sientes allá muy profundamente, eso es lo que te va a valorar, te va a dar la proyección y te va a dar lo máximo, según tu capacidad. Y hay que aunarlo siempre a lo mecánico.

Yo recuerdo que en aquellos años de juventud en los que tuve mucha dinámica, me perdía yo, nada más caía en el escenario y ya no era yo, completamente no era yo, no sentía si era gente en realidad. Es algo que se trae, y se siente.

Ramón Cruz Cruz ha realizado una gran labor educativa y formativa en primarias, secundarias, preparatorias y muchos lugares más. También ha dejado huella en la investigación y difusión sobre las danzas y costumbres de su estado. Todo ello es motivo de este homenaje a su labor y entrega, dedicando toda su vida a la danza.

Fuentes

Rosa de la, Tulio, entrevista realizada a Ramón Cruz, 2 de marzo de 1986, Ciudad Obregón, Sonora

Vivencias con Ramón Cruz Cruz, durante nuestra convivencia en la carrera para obtener el título de maestros en danza folklórica mexicana, primera generación de la Academia de la Danza Mexicana.

Cristina Gallegos

Dolores Ponce



... emoción más que efectos,
armonía más que la miseria del mundo

A pesar de su juventud, Cristina Gallegos ha dedicado vida, energía y tiempo de casi treinta años al quehacer coreográfico en busca de la sencillez y de un nuevo humanismo artístico. En su obra creativa ha puesto la técnica y la plástica al servicio de la emoción, guiada por el ideal helénico de la belleza y la armonía como las formas de la moral.

Dice Cristina Gallegos:

En el caos en que vivimos corresponde al arte obligarnos a una reflexión de la belleza para mejorar nuestra apreciación de la vida...; utilizo fragmentos musicales del género espiritual y lírico que nos llevan necesariamente al recogimiento y la introspección, ya que son necesarios en un mundo que nos agrade con su excesivo uso de luces, imágenes, sonidos (casi ruidos) en una carrera incontrolable por tener, comprar, escalar, acumular... Es bueno tener de vez en cuando momentos de meditación para que el alma respire, pues casi parece ante los medios masivos dedicados a estimular los sentidos. Si bien aplaudo la energía y la dinámica que hacen al ser humano crear y producir, también deploro lo que conllevan: la rapacidad y la voracidad extrema, atavismos del ser humano.

Nacida en la ciudad de México en 1952, Cristina Gallegos pasó su infancia bailando en compañía de la música clásica que escuchaba su madre en un pequeño radio y montando coreografías a sus compañeros de la escuela primaria y secundaria: "...nada de jugar... bailar era lo único que me gustaba. Entonces mi madre me metió en una escolita cerca de la casa..."

A los ocho años ingresó a la Academia de la Danza Mexicana, donde cursó la carrera de técnica clásica y "... ya después jamás pude dejar la danza... no me acuerdo haber tenido ninguna otra consigna, idea o gusto, que no fuera bailar". Dos años más tarde Cristina obtuvo su primer papel estelar: el hada de azúcar de *El cascanueces*.

Entre los tantos maestros que la formaron estuvieron Nelsy Dambre, Sonia Castañeda, Sylvia Ramírez, Francisco Martínez, Josefina Lavalle, Guillermina Peñaloza, Ana Sokolow, Bodyl Genkell, Ruth Noriega, Sonia Castañeda, Jorge Cano y Artemisa Pedroza. Con ellos atravesó por la dolorosa experiencia de la adquisición de la técnica y resistencia corporal requeridas para la creación de belleza y comprendió que "la esencia de la danza es el dominio del cuerpo

y la expresión de un sentimiento más profundo a través de la plasticidad física... no hay belleza sin dolor”.

Después de la Academia, a los quince años ingresó como aprendiz, a sugerencia de Nellie Happee, a un pequeño grupo de ballet clásico formado por Amalia Hernández, Ballet Clásico 70, con el que comprendió las posibilidades que le ofrecía la pertenencia a un grupo profesional, donde estaría rodeada de bailarines de alto nivel y además recibiría algunos ingresos. Seis meses más tarde empezó a hacer papeles principales, hasta llegar a ser suplente de Nellie, quien era la primera bailarina, y a destacar como solista. En este grupo destacó como solista en ballets de Gloria Contreras, Nellie Happee, Carlos López, Job Sanders, Josefina Lavalle y muchos más. Permaneció en Ballet Clásico 70 unos años, hasta que al presenciar un montaje de Gloria Contreras sintió afinidad por ese tipo de movimiento, “más neoclásico”. En aquellos momentos, Gloria Contreras regresaba de Nueva York a México y fundó el Taller Coreográfico en la universidad, al que invitó a Cristina, quien ahora aprendería, mediante su contacto con dos bailarinas brasileñas y tres estadounidenses que también formaban parte del grupo, “mejor técnica en punta, con el huapango, y la danza para mujeres”, hasta convertirse en solista de más de treinta obras.

Durante alrededor de catorce años, Cristina asistió a Gloria Contreras en la dirección y fue coreógrafa, maestra y primera bailarina. Como tal, pudo danzar con los grandes bailarines invitados como Diego Alberto, Jorge Cano y Francisco Martínez. Sobre todo tuvo la oportunidad de empezar a realizar su gran ambición, la coreografía, montando pequeños festivales en la escuela de Contreras y después algunas obras en el Taller.

Los coreógrafos que marcarían su desarrollo del movimiento serían Maurice Bejart, Luis Falco, Gloria Contreras, Cristina Gigurey, Arthur Mitchell, Jerome Robbins y Mary Wigman. Finalmente su deseo creativo la llevó a separarse del Taller para formar, con Cora Flores y Aurora Agüeria, su propio grupo de cámara, Danza Libre Universitaria, emprendiendo por cuenta propia lo que ella llama su amor a la música y su padecimiento por la danza, y considerando a esta última como “la más bella forma de ser libre”.

A principios de los años ochenta concibió a Danza Libre Universitaria como un taller experimental, un foro abierto a las más diversas corrientes dancísticas y musicales, una oportunidad para fomentar la iniciativa creadora de bailarines y coreógrafos aun a riesgo de fallar en algunos intentos. A lo largo de su historia, mantendría firme el ofrecimiento hecho por Danza Libre de una total independencia de creación y

opinión de todos sus miembros y de apertura hacia los bailarines de diferentes compañías. Con este grupo, establecido permanentemente en la sala Juan Ruiz de Alarcón del Centro Cultural Universitario, y cuyo trabajo nunca ha contado con un presupuesto fijo pero sí con la colaboración voluntaria de músicos, diseñadores y bailarines, así como con el espacio y nombre de la UNAM y los auspicios de diferentes instancias públicas (INBA, FONAPAS, UAM, IMSS, ISSSTE, DIF y gobierno federal), Cristina Gallegos se consolidó en las dos áreas del trabajo dancístico que más le atraían, la coreografía y la enseñanza.

Como coreógrafa, desde el principio recurrió a géneros musicales variados, desde la música clásica hasta la popular.

Porque mis coreografías parten de lo que siento con la música... y tratan conceptos universales como el amor, la belleza, el dolor, la tristeza, misticismo... Más que impresionar al público con piruetas, lo que pretendo es emocionarlo... y para eso tengo a los grandes maestros de la música... trato de hacer una visualización de la música, no uso escenografías, no uso grandes alardes técnicos... me interesa más que mis bailarines se expresen con el alma... Con mi coreografía expreso no cómo soy, sino cómo quisiera ser.

Como maestra, Cristina Gallegos ha procurado siempre transmitir confianza a sus alumnos utilizando el estímulo como su principal instrumento: “un poco de estímulo es menos doloroso... uno siempre podría encontrar la manera de lastimar, de decir ‘estás mal’, pero en alguna parte siempre hay algo que puede estar bien, una mirada, una mano... La principal tarea de un maestro es mejorar espíritus, no sólo mejorar cuerpos”. Mediante su labor docente, colaboró en la formación de profesionales de la danza como Marco Antonio Silva, Adriana Castaños, David Chait, Cecilia Múzquiz, Isabel Beteta y otros, quienes han obtenido premios nacionales e internacionales de danza y formado sus propios grupos. Además, el accidente que sufriera hace unos años la hizo reevaluar al cuerpo, modificar su visión del mundo y, tras estudiar anatomía y diversas formas de fisioterapia, comenzó a dedicar parte de su tiempo a trabajar con niños con síndrome de Dawn y personas de edad avanzada con problemas en la columna vertebral.

Son alrededor de cincuenta las obras coreográficas de Cristina Gallegos, entre las que se encuentran *Percusiones* (Kabelac, 1968); *Suite* (The Beatles, Rolling Stones, Beach Boys, 1969); *Fantasia de amor* (Joaquín Rodrigo, 1970); *Ave*

María (Schubert, 1982); *Si al menos* (Gustav Mahler, 1980); *Oración* (Albinoni, 1980); *Misa* (Juan José Calatayud, 1981); *Percusiones III* (Mikis Teodorakis, 1982); *Pavana* (Maurice Ravel, 1984); *Super Freak* (Project, 1985); *Meditación* (J. Sebastián Bach, 1986); *Alfonsina y el mar* (canción popular, 1988); *Ambición y envidia* (Carl Orff, 1994). Ha montado obras para la Compañía Nacional de Danza que han recibido premios internacionales, entre ellas *Andante*, con música de Shostakovich, segundo lugar internacional de coreografía en Cuba y París; y *Concierto para percusiones*. Adicionalmente, Cristina ha creado coreografías para obras teatrales como *La antorcha de Ulises* (Premio Internacional Cervantino); *Los peces* (Sergio Fernández); *La excepción y la regla* (Bertold Brecht); *El show de terror de Rocky* (Compañía de Luis de Llano Macedo); *Desfiguros del corazón* (Sergio Fernández); *La historia del soldado* (Igor Stravinsky) y más.

Considera con modestia que poco menos de una decena de sus obras puede considerarse plenamente como coreográficas y que el resto ha sido “ejercicio, oficio, el diario trabajo, el empeño de querer ser...”

A lo largo de su carrera coreográfica Cristina Gallegos ha recibido varios reconocimientos: en 1979 el Premio Nacional que entrega la Asociación de Comentaristas y Críticos de Arte por sus coreografías *Andante* y *Suite*; fue becada por la Dirección General de Difusión Cultural de la UNAM a Nueva York, donde estudió las principales técnicas con maestros como Martha Graham, Louis Falco, Jeniffer Müller, Ana Sokolow, Twyla Tharp, la Compañía del Ballet de la Ciudad de Nueva York, Katherine Dunham y Alvin Ailey; en 1980 recibió el Premio Nacional de Danza convocado por FONAPAS y la Universidad Autónoma Metropolitana por su obra *Si al menos*, con música de la sinfonía número 2 *Resurrección* de Gustav Mahler, obra existencialista plena de su anhelo de ser y creer y aclamada por la crítica especializada como “neomística”; en 1985 recibió por segunda vez el Premio Nacional de la Asociación de Comentaristas y Críticos de Arte por su labor como maestra, coreógrafa y bailarina.

Con *Danza Libre* Universitaria, Cristina Gallegos postula que no se trata de oponer sino de conciliar brindando un foro de experimentación abierto a quienes esperan una oportunidad para crear, mediante el ejercicio, la disciplina y la experiencia, algo que surja y a la vez permanezca en el interior de cada ser, la libertad.

Fuentes

Gallegos, Cristina, expediente, CENIDI-Danza

Segura, Felipe, entrevista con Cristina Gallegos, 7 de febrero de 1995, ciudad de México

“Mi grupo, más que un ballet profesional es un aprendizaje constante”, artículo sobre Cristina Gallegos en *Momento*, 10 de julio de 1982

Danza Libre Universitaria UNAM, (textos sobre la vida y obra de Cristina Gallegos), Dirección de Teatro y Danza de la Coordinación de Difusión Cultural UNAM, México, s/f

Martha García

Elizabeth Cámara



Mi vida ha estado en función de la danza.

A mí no me gustaba la danza..., iba a la escuela porque me llevaba mi mamá con mis hermanas..., un día decidí enfermarme para faltar. Me eché hielo en la espalda y logré que me diera fiebre. Cuando mis hermanas regresaron, me platicaron que las habían becado, yo me sentí muy mal, de por sí, yo me creía el patito feo... No quería volver a quedar excluida de algo, fue cuando empecé a decir yo también puedo, a mí también me tienen que becar. Así, mi interés por la danza empezó sin darme cuenta.

La quinta hija de siete hermanas, Martha Eugenia García nació el 8 de marzo de 1941 en el Distrito Federal e ingresó a la Escuela Nacional de Danza a la edad de siete años, donde estudió el ciclo infantil y vocacional en danza clásica con Linda Costa y el ciclo profesional con Gloria Campobello, baile español con Enrique Vela Quintero, ritmos indígenas con Gloria Suárez de Reyes Ruiz.

Fue una alumna destacada durante los diez años de la carrera y, cada semestre después de presentar los exámenes que presidían Nellie Campobello y don Martín Luis Guzmán, recibía unas zapatillas de raso de parte de él. Los últimos años se convirtió en asistente de la maestra Gloria Suárez, quien le dejó una huella profunda; egresó como maestra después de presentar su tesis y el examen profesional.

En la escuela de las Campobello se sentía privilegiada; recuerda los salones, sus jardines, la dirección como un lugar inaccesible con la maestra Nellie, una mujer llena de *glamour*, y el festival anual en el Teatro de Bellas Artes. Martha García descubrió en la escuela que su vida podía realizarse a través de la danza y no pensó más que en disfrutar las clases, sus mallas, sus zapatillas, su cabello recogido.

Su actividad profesional inició antes de terminar la carrera con la obra musical *Mi bella dama* (1959), la cual marcó el inicio de sus participaciones en una serie de comedias, entre las que destacaron *La pelirroja* y *La tía de Carlos*.

En *Mi bella dama*, Tell Acosta le sugirió entrar a Ballet Concierto, donde conoció a los maestros Felipe Segura y Sergio Unger. Recuerda haber coincidido con los bailarines, Laura Urdapilleta, Ana Cardús, Jorge Cano y Tomás Seijas, entre otros. Su estancia en el ballet fue breve, porque escuchó que Amalia Hernández buscaba bailarinas para ir a Estados Unidos. "El encuentro fue muy gracioso con una señora vestida toda de negro con su chongo a quien quería hablar yo sobre la posibilidad de ingresar..., mientras ella ya me había incluido.

Eso fue en 1959. A partir de entonces mi relación con Ami [Amalia Hernández], fue de cariño.”

Con motivo de la gira con *La pelirroja*, dejó temporalmente el grupo de Amalia Hernández. A su regreso, el elenco estaba cubierto, por lo cual le propusieron entrar como suplente en los papeles de novia en el ballet *Istmo* y *Juana Gallo*, personajes con los que hizo verdaderas creaciones. Para Martha García, participar en distintas obras fue la posibilidad de vivir cada personaje de una forma diferente, a la manera que lo hace un actor en el teatro.

Personajes como los escenificados en *Juana Gallo*, constituyeron un reto en su carrera cuando bailó por primera vez en Bellas Artes. No sabía cómo interpretarla, ella era de carácter amable y sabía que debía de ser una mujer fuerte, entonces pensó en cosas que le disgustaban mucho, que le dolían, de esa manera se preparaba entre telones para entrar a bailarla. Ella misma comentaría: “... luego, platicando con mis compañeros, me decían que no me podían sostener la mirada, pero ellos no sabían lo que traía dentro, siempre para bailar me creé un mundo”. En el caso de la boda de *Istmo*, ha mencionado la bailarina, “era para mí como un momento de libertad amorosa, de entregarme”, por eso piensa que la danza permite vivir innumerables experiencias.

Al año y medio de haber ingresado al ballet, éste obtuvo en París el Premio de las Naciones, fue entonces cuando conoció personalmente a Rudolf Nureyev.

El amor nunca distrajo su carrera de bailarina, aunque piensa que como intérprete tuvo muchos amores platónicos, está convencida que en el escenario el bailarín los crea, sean hombres o situaciones ideales. Cuando contrajo matrimonio con un integrante del ballet, no dejó su carrera, ni al nacer sus tres hijos; en esos momentos suspendió su actividad por poco tiempo.

Para Martha García, la experiencia más importante fue en los años sesenta, particularmente en 1968, cuando participó con el montaje del *Ballet de los cinco continentes* y con el *Ballet de las Américas*. El convivir con tantos coreógrafos extranjeros en un ambiente creativo, con diferentes técnicas, idiomas, estilos, músicas bellísimas, le permitió crecer como ser humano y bailarina.

Cuando Alvin Ailey llegó a la ciudad de México a montar su famosa coreografía *Revelations*, Amalia Hernández invitó a bailarinas de otras compañías a que lo apoyaran; a Martha le correspondió bailar con Freddy Romero, un destacado bailarín venezolano.

Si se quiere tener un lugar en Ballet Folklórico, es necesario poseer un buen nivel de técnica clásica, contem-

poránea y de zapateado. El trabajo y conservar lo aprendido, representa siempre una contradicción muscular, una lucha con el cuerpo y mantener el nivel en todos los estilos lo que sólo se logra a través de la conciencia del cuerpo al trabajarlo.

Fue solista desde su ingreso al ballet de Amalia Hernández, viajando a la Unión Americana, Sudamérica, Europa, Australia, Canadá, etc. En 1974 el Ballet Folklórico le otorgó como reconocimiento a su trabajo una medalla de oro. Además de bailarina se desempeñó como, coordinadora y asistente de dirección.

Llegó el momento en que sintió la necesidad de explorar otros caminos y conocimientos, de crecer sola y dejó el Ballet Folklórico, eso significó cortar una especie de cordón umbilical, abandonar la familia y su casa, que por tantos años fue Bellas Artes. Perteneció al Ballet Folklórico de México alrededor de veinticinco años y sentía que en cada función había algo en ella o en el grupo, que hacía que cada cual fuera una experiencia distinta, aunque las coreografías fueran las mismas.

En 1984, la Universidad Nacional Autónoma de México la invitó a colaborar como asistente de dirección de la Compañía de Danza Folklórica, y pensó que era la oportunidad que buscaba. Al poco tiempo, cambió la administración y entonces se encargó de organizar eventos especiales y la programación de danza en la UNAM. En 1986, al quedar Lydia Romero en esa institución como titular del área de danza, le pidió hacerse cargo de la dirección de la Compañía de Danza Folklórica. Como directora, su primer montaje coreográfico ganó, en 1987, el Premio Nacional de Danza en la rama de etnecoreografía, otorgado en ese entonces por la UAM, el ISSSTE y el INBA. En aquellos días Martha García comentaría: “No estaba preparada para ganar, mi primera reacción fue de miedo... y me pregunte ¿ahora qué?”

Esa fue la época en la que Martha García tuvo cercanía con un maestro conchero, Cruz Hernández, de la mesa de los hermanos Barrera, danzante con el que hizo una peregrinación a Chalma.

... fue el impacto más grande de mi vida, desde lejos escuchar los tambores y llegar y ver tantísima gente bailando..., ya no me separé. Entonces, cada vez que el grupo cumplía con una “obligación”, yo iba y bailaba con ellos, incluso me metían en el “círculo”... Una vez fuimos a San Juan Nuevo, Michoacán..., había comprado mi bandolina que aprendí a tocar en casa de una capitana que terminaba

mi traje de piel. Mientras ella cosía yo ensayaba..., al día siguiente se bendijo mi traje y la bandolina, logré "echar mi firma" y un son, para mí eso fue maravilloso.

Esta experiencia, que juzga empírica, sirvió de base para montar la *Danza de los concheros* con los alumnos de la Universidad Nacional Autónoma de México y piensa que el éxito obtenido radicó en que al montar la danza se empujó en involucrar a sus alumnos en el sentido mágico ritual de la danza.

La maestra continuó haciendo trabajo de campo acompañada de algunos alumnos; con cuestionarios en mano entrevistaban a los bailarores y participaban en las festividades. Así, visitó Tlacotalpan alrededor de veinte veces antes de montar un cuadro, se había dado cuenta de la diferencia "entre lo natural y lo creado, lo que se lleva al escenario son puntos de vista".

Con la Compañía de Danza Folklórica de la UNAM, destacan también los montajes de las obras *Equinoccio de Primavera* y *Pedro Páramo*, así como montajes de danza-teatro en el Espacio Escultórico de Ciudad Universitaria, y la gira por diecisiete ciudades de Italia.

En 1990, un cambio administrativo la obligó a dejar la universidad; impulsada por sus alumnos, creó la Compañía de Danza Folclórica Tradiciones de México, que de manera independiente, se organizó hasta lograr como sede el Centro de Seguridad Social Félix Azuela del IMSS. Durante este periodo visitó lugares como la zona mixe en Oaxaca y la yaqui en Sonora, recopilando material que le sirvió de base para nuevos montajes. Paralelamente, continuó participando en encuentros y concursos que contribuyeron a difundir su trabajo. De éstos destacaron los XIII Juegos Nacionales Culturales de los Trabajadores "Ricardo Flores Magón", organizado por el IMSS, el Conacurt, el DDF y el ISSSTE, donde obtuvo el primer lugar en el Distrito Federal y el tercer lugar nacional durante septiembre y octubre de 1991. El número de presentaciones creció, actuando en foros como los del Teatro de la Ciudad, el Teatro Jiménez Rueda y el Auditorio Carlos Lazo de la UNAM.

A partir de 1991 participó en el programa Nuestra Música que, a iniciativa de reconocidos cantantes, se organizó con el fin del impulsar la canción mexicana. Este programa, derivó a partir de 1993, en lo que se conoció como Lunes Mexicanos, en el Teatro de la Ciudad.

Más tarde, un nuevo y atractivo proyecto se le presentó a Martha García en el estado de Tlaxcala; se trataba de ir a organizar los talleres de danza para el voluntariado de aquella entidad, con el fin de impulsar las manifestaciones dancísti-

cas tradicionales tlaxcaltecas. Es así como se creó un programa de danza en los municipios, con "monitores" que son maestros o informantes de las danzas de las comunidades, a los que se les otorga una beca para recibir capacitación a fin de que organicen grupos infantiles y juveniles en sus lugares de origen; lograron formar cuarenta y seis grupos con encuentros municipales y estatales, que reunieron quinientos alumnos en el primer encuentro en 1995, casi ochocientos en el segundo de 1996, lo mismo que en el tercero en 1997, con cuadrillas de carnaval, camadas de "huehues", o paragueros, danzas de cuchillos, etcétera.

Simultáneamente, Martha García organizó el Ballet tradicional de Tlaxcala, presentándose exitosamente en la clausura del XII Festival del Centro Histórico de la Ciudad de México en 1996, al igual que en otros estados de la república como Veracruz, Coahuila, Jalisco, Nuevo León, y a nivel internacional a El Salvador. Además ha participado en ceremonias y visitas oficiales como fueron, durante 1997, las visita de los reyes de España a la zona arqueológica de Cacaxtla, y la del presidente de los Estados Unidos, William Clinton a la ciudad de Tlaxcala.

Actualmente, Martha García vive en Tlaxcala y se encuentra retirada, sin embargo, continua compartiendo su experiencia y conocimientos, trabajando y enseñando a niños, con la finalidad de seguir promoviendo la tradición y "el gusto" por bailar.

Constanza Hool

Patricia Aulestia



Rosa María Constanza Estela Kanfeer Gallardo, nació un 6 de diciembre en la ciudad de México, una mañana llena de sol. En el mundo de la danza se le conoció como Constanza Hool.

Desde que empezó a dar sus primeros pasos y balbucear sus primeras palabras, demostró inquietud por el ritmo y la armonía. Sólo tenía dos años de edad cuando ya invitaba a su madre a bailar con ella, diciéndole que eran dos pajaritos o dos mariposas que iban a emprender el vuelo. Cuántas veces caminando por el campo, cuando la luna aparecía a temprana hora, la niña salía corriendo y danzando, quería alcanzarla. Al ver que no era posible, se soltaba llorando.¹

Tres años de edad tenía cuando hizo su primera actuación en el teatro. Se posesionaba completamente de su papel. Interpretaba a una muñequita enamorada de un polichinela que se rompía y la pequeña Constanza convivía con la sinceridad de su alegría y luego con el dolor de su llanto por aquel polichinela.²

A los siete años estuvo a punto de perder un brazo. Gracias al doctor José Castro Villagrana, que efectuó una delicada operación quirúrgica, se evitó la amputación. Constanza presentó su primer ballet ante amigos y familiares.

Una coreografía increíble por su belleza y originalidad y con un vestuario diseñado por la propia Constanza, confeccionado por su institutriz.

No podían creer que la niña jamás hubiera tomado clases.

Constanza siempre decía: cuando yo sea grande, será bailarina y pondré bailes muy lindos a mucha gente.

Su abuelita le dijo a su hija: si tú no pones a esa criatura a estudiar ballet, cometes un crimen con ella.³

Todas las tardes, desde un balcón de su casa, Constanza Hool espiaba a un viejo maestro cuando daba clases de ballet. Observaba todos los movimientos y más tarde podía repetir lo que veía. En 1937 inició sus estudios de danza clásica con Grisha Navibach; de 1939 a 1943 siguió con el clásico y danza mexicana con Eva Beltri, aunque perdió una estupenda oportunidad cuando su familia no le permitió aceptar la invitación para integrarse al Original Ballet Russe del coronel De Basil. Poco tiempo después, se marchó con su madre a Nueva York, tomó cursos de técnica rusa con Theodore Kosloff y al

volver a México, estudió con Nina Shestakova, Sergio Unger y Nelsy Dambrel.

Se casó a los quince años y tomó el apellido Hool de su marido. Estuvo alejada del baile durante dos años, después viajó a San Francisco y estudió por siete meses el método Cecchetti con Guillermo Di Oro. Nuevamente perdió la oportunidad de ser primera bailarina en la temporada del maestro Di Oro, esta vez a causa de su matrimonio. En 1951, en Hollywood, tomó clases con Bronislava Nijinska.

En 1952 hizo su debut en la temporada de Teatro Mexicano, en el Palacio de Bellas Artes, como bailarina y coreógrafa con el ballet *Los funerales* en la obra *Nuestra ciudad*.

Tres años más tarde José Sabre Marroquín la vio bailar y la invitó a colaborar en el programa de televisión *Revista Musical Nescafé*. Fundó, en 1955, el grupo Constanza Hool y su Ballet y, en 1957, el Ballet Telesistema que aparecía periódicamente en varias programaciones televisivas como *Busco una Estrella*. En su conjunto de baile figuraban María Cristina Abad, Luis Méndez, Raúl Estrada y como primer bailarín Jesús Burgos. Una crónica de esa época narra:

Constanza es la revelación coreográfica más inquieta de la televisión. Ella y el cuerpo de ballet que dirige, han dejado honda huella en la trayectoria potente de la industria electrónica.

Constanza lucha incansablemente por la superación de cada una de sus representaciones, trabaja actualmente en la creación de grandes espectáculos de danza que ennoblezcan esta rama artística de la televisión.⁴

La niña y los espantapájaros, Casa de muñecas, Sheherazade, Los marineros, La bamba y El jarabe tapatio, fueron algunas de las coreografías que Constanza interpretó "en puntas".

En 1956, asistió a las clases de arte dramático de Seki Sano. Trabajaba como actriz en varias obras en televisión, sobre todo en una serie transmitida en Canal 4, *Puerta al Suspenso*. Al año siguiente, estudió danza moderna con Waldeen. Al mismo tiempo y por seis años, fue maestra de historia de la danza en el International México City College. En Buenos Aires, Argentina, logró varias crónicas muy elogiosas de su gira artística. En ellas se afirma que puso en alto el nombre de México, que siendo conocedora del arte que cultiva, realizó un trabajo superior. En una de las notas se comenta: "Constanza Hool posee eso: alta calidad coreográfica rusa, ritmo muy exclusivo, con escenas de acentuada plasticidad, sin perder la eterna belleza de lo clásico, dentro de la dinámica del ballet moderno."⁵

La coreógrafa y bailarina llegó a Argentina en 1962 contratada por el Canal 7 y se impuso de inmediato. Ensayaba cinco horas diarias con colaboradores que ella misma seleccionó del Teatro Colón de Buenos Aires. Eran dieciocho bailarines y Marko San Román, una de sus primeras figuras de México; resultó ser un grupo de calidad homogénea y belleza sorprendente. Constanza cautivó al público argentino con espectáculos musicales, poniéndolos a la cabeza de los *shows* porteños; conquistó a los espectadores como coreógrafa, bailarina, actriz y animadora. En 1964 creó la coreografía para la película musical *Buenas noches, Buenos Aires*.

De vuelta a México continuó su trabajo para programas de televisión e intervino en la filmación de ocho películas nacionales, entre las que destacan *Vistete Cristina* (1958), *Ojos tapatíos* (1960) y *El grillito cantor* (1963).

Fue coreógrafa y bailarina, además de organizadora de la producción *Danza en Jazz*, interpretada en vivo por los más destacados músicos del país. La critica los calificó de "revolucionarios"; en el castillo de Chapultepec presentó *Cali-doscopia*, solo coreográfico con música de cinco compositores que interpretaban desde Bach hasta Los Beatles.

Constanza Hool pensaba que un profesional de la danza debe continuar estudiando toda su vida, ella siguió perfeccionándose con Olga Preobrajenska (París, 1956 y 1958), Ekaterina Galantha y Michel Borowsky (Buenos Aires, 1962 y 1964).

En 1969 la Universidad de las Américas la invitó a crear el Departamento de Danza en su campus de Cholula, ofreciendo el grado de Bachelor of Fine Arts in Dance; fue nombrada Chairman of the Department and Artist in Residence; trabajó con estudiantes de diversos países del mundo; fundó el ballet de la Universidad de las Américas y permaneció ahí como directora hasta 1975. Con esta compañía estrenó en el Teatro del Ballet Folklórico de México una coreografía basada en un poema de Luis Bruno Ruiz, *Tienda de sueños*.

Durante el verano de 1970 realizó una gira alrededor del mundo; visitó la Polinesia francesa, Australia, Indonesia, Singapur, Filipinas y la India. Brindó recitales, intervino en programas televisivos, impartió conferencias y clases magistrales.

A finales de 1971 Constanza Hool fue contratada como Visiting International Lecturer en la Western Illinois University; en aquella época realizó viajes anuales a Europa, actuando en Francia, España, Italia y Grecia. Artistas y críticos escribieron: "Elogio la alta espiritualidad y belleza de su danza." Sergio Lifar, España. "Ella es una alma aparo. ¡Increble!", Gajen, *Barcelona Times*, España. "Un raro milagro de talento, excelente bailarina, una de las mejores coreógrafas del mundo y una gran actriz", *News*, Atenas.⁶

Constanza Hool ha recibido numerosas distinciones por su labor en favor de la danza: diploma al mérito de la Asociación Mexicana de Críticos de Arte y Televisión, diploma de la Asociación Mexicana de Periodistas y el calendario de oro azteca de los críticos de arte; recibió el doctorado *Honoris causa* de la Universidad del Salvador en Buenos Aires, Argentina y de la Western Illinois University; de esta institución recibió las medallas Presidencial e Internacional. En 1984 filmó, junto con Charles Bronson y José Ferrer, *The Evil that Men do*, personificando a Isabel, la esposa de Ferrer.

Concluyo esta semblanza de Constanza Hool reproduciendo lo que expresó en una entrevista de prensa:

Cuando verdaderamente bailo lo que me gusta, lo que en verdad siento, hay en mi alma una fuga, un viaje no sé a dónde; cierta purificación del cuerpo, gran religiosidad por el gran Dios, que me eleva, que me arranca de la vida y de los seres queridos aquí en la tierra. Me siento ajena al mundo de los vivos; sin familia, acribillada de fuegos en un desamparo celeste, pero definida y defendida por seres incorpóreos, en donde los sentidos están sin piel desnudos. Es una sensación rarísima.

Creo que el ballet es creación, es entregarse por completo a fuerzas de otro mundo. A esas fuerzas que nos hacen soñar, vivir, nacer, nacer a cada minuto, de diferente manera. Y no solamente en el ballet debe ser así, también es para el arte en general. Hay que tener un rostro para cada muerte y muchos, a la vez, para cada vida.⁷

Notas

¹ M. Vicet, "Constanza Hool llegó a este mundo con el arte prendido en ella", *Cine Mundial*, 19 de diciembre de 1962

² *Ibidem*

³ M. Vicet, "Constanza Hool domina todas las técnicas de la danza", su refugio espiritual, *Cine Mundial*, 20 de diciembre de 1962

⁴ María Luisa Mendoza, "Interesante horizonte es la televisión para el arte de la danza", *Cine Mundial*, 31 de enero de 1966

⁵ M. Vicet, "Resulta imposible dejar de hacer ballet si se ama apasionadamente", *Cine Mundial*, 21 de diciembre de 1962

⁶ Expediente de Constanza Hool, Biblioteca de las Artes

⁷ M. Vicet, "Constanza Hool domina todas las técnicas de la danza, su refugio espiritual", *Cine Mundial*, 20 de diciembre de 1962

Socorro Larrauri

Margarita Tortajada Quiroz



Socorro Victoria Larrauri nació el 24 de febrero de 1945. La danza siempre fue parte de su vida; recuerda que cuando su abuela oía el radio, ella bailaba lo mismo un mambo que una ópera; la música la motivaba para explorar libremente diversas posibilidades de movimiento. A los cinco años se convenció de su vocación y definió su futuro: sería bailarina, incluso, deseaba ser compañera de baile de Pedro Infante.

Aunque no tenía antecedentes de artistas en su familia, siempre contó con el apoyo de su madre para desarrollarse en la danza. Elsa Villanueva fue la primera maestra de Socorro y quien la inició en esa práctica a los tres años de edad. A los diez, estaba inscrita en la escuela de danza de la Dirección General de Acción Social del entonces Departamento del Distrito Federal, donde obtuvo una formación en ballet que, si bien no era académicamente rigurosa, le permitió obtener conocimientos de varios maestros, como Dolores Villaseñor. Socorro Larrauri era una alumna incansable que pasaba de un salón a otro y estaba presente en todas las clases que le era posible. Al participar en los montajes seguía sin chistar las indicaciones de los coreógrafos; su disciplina la llevaba a bailar una variación o subirse a un piano, si eso era lo que se requería.

Cuando en 1960 concluyó sus estudios, recibió su diploma y quiso dejar la danza. Uno de sus compañeros, Ramón Castañeda, entendió que su talento se desperdiciaba y la llevó al Ballet Concierto de México; su director, Felipe Segura, la invitó de inmediato a tomar clases y vino una revelación para ella al conocer el ambiente, a los y las bailarinas de la compañía; se convenció de que eso precisamente deseaba hacer. Hasta el momento para ella la danza había estado restringida a su experiencia escolar e ignoraba la riqueza y posibilidades que ofrece la vida profesional.

En 1961, la primera clase que tomó en el Ballet Concierto fue con Jorge Cano. Se presentó con zapatillas de punta, pues en su formación anterior así le habían enseñado y desde el inicio de la barra las utilizaban. Esa primera clase fue un desastre y ella se sintió como "la araña más arañosa", lo que continuaría por un tiempo.

Además de esa situación, originada por las deficiencias de su enseñanza, se enfrentó al problema de que debía pagar las clases, pero era una estudiante de comercio y no tenía esa capacidad. Felipe Segura la tranquilizó; le dijo que no debía pagar clases y le aseguró que recibiría un sueldo como bailarina de la compañía, claro, condicionándola a que mejorara su trabajo.

Socorro Larrauri no estaba dispuesta a claudicar y se esforzó al máximo; se colocaba hasta atrás del salón en

clases y de los ensayos y, paulatinamente, alcanzó un nivel que le permitió ser incluida como bailarina en algunas obras del repertorio; la primera fue *El vals de las horas de Coppélia*.

Ballet Concierto era la compañía de danza clásica más importante del país; tenía tras de sí más de una década de trabajo, realizaba una extensa difusión y estaba constituida por los maestros, bailarines y coreógrafos más reconocidos en ese momento. Larrauri tuvo la oportunidad de aprender con maestros de primera línea, como Segura, Nelsy Dambre, Sergio Unger, Jorge Cano, Laura Urdapilleta y Guillermo Keys; bailó en obras como *Café Concordia* (coreografía de Segura), *Los patinadores* (c. Dambre), *El lago de los cisnes* (c. Petipa, versión Segura) y *La noche de Walpurgis* (c. Cano).

Al entrar a la compañía, participó en numerosas temporadas en los teatros de la ciudad de México, como el Palacio de Bellas Artes, y otros lugares del país, así como en óperas nacionales y programas de televisión de danza de concierto.

Socorro Larrauri considera que su formación dancística fue en el Ballet Concierto, espacio donde inició su verdadero aprendizaje; ahí encontró un mundo nuevo que la impulsó a desarrollarse rápida y profesionalmente. A pesar del esfuerzo que debió realizar, ella dice que fue fácil por el deseo que tenía de hacerlo y porque se le despertó "la ambición de progresar".

Cuando en 1963 el Ballet Concierto se desintegró para formar la compañía oficial del INBA, el Ballet Clásico de México, Socorro Larrauri audicionó como cuerpo de baile. Con esta categoría se integró a la nueva compañía, pero al poco tiempo llegó a la de bailarina solista, y participó en temporadas de danza y ópera en el Palacio de Bellas Artes y muchos otros escenarios del país.

Su experiencia como bailarina se nutrió de los maestros Enrique Martínez, Víctor Moreno, Tulio de la Rosa, Sonia Castañeda, Jorge Cano, Michael Lland, Nellie Happee y Aurora Bosch. Bailó obras como *El lago de los cisnes* (versión de Martínez), *Las sílfides* (c. Fokine, versión De la Rosa), *Speed Crazy* (c. De la Rosa), y *Vitalitas* (c. Gloria Contreras).

Cuando Michael Lland tomó la dirección del Ballet Clásico de México en 1966, Socorro Larrauri empezó a hacer papeles de corifeo y después de solista. Participó en el *Pas de trois de La bella durmiente del bosque* (c. Petipa, versión Lland y Cano), *La faz del carnaval* (c. Lland), *Gran tarantelle* (c. Lland), *La bayadera* (c. Petipa), *Encuentro* (c. Happee), *Diseños líricos* (c. Contreras), *Alusiones* (c. Contreras), *Danzas españolas* (c. Cano) y *Tema y variaciones* (c. Ba-

lanchine). Con los directores que siguieron, Víctor Moreno en 1969 y Miro M. Zolan en 1970, Socorro mantuvo su posición como solista en *Divertimento* (c. Lland), *Jig-saw* (c. Zolan), *Concerto* (c. Zolan) y *Ocho invenciones* (c. Manuel Parrés).

Socorro Larrauri bailó un amplio repertorio de obras tradicionales de ballet, así como creaciones de los nuevos coreógrafos mexicanos y extranjeros que trabajaron en el país, y reposiciones de otros, como *Tema y variaciones* de Balanchine, con un alto nivel de dificultad técnico. En 1968 participó en el montaje que realizó Maurice Béjart de la *Novena sinfonía* de Beethoven, dentro de la Olimpiada Cultural de México, y viajó con el Ballet Clásico a las giras que hizo por todo el país, así como a Grecia y Estados Unidos.

A pesar del reconocimiento que obtenía por su trabajo (como fue el ofrecimiento de una beca para estudiar en Cuba, que finalmente rechazó), Socorro Larrauri se separó de la compañía en 1970. Se incorporó entonces al Ballet Clásico 70, dirigido por Nellie Happee y patrocinado por Amalia Hernández.

Ese grupo, constituido por solistas de gran calidad, se conformó como un espacio alternativo para la creación y trajo un aire renovador a la danza clásica mexicana por la inclusión que hizo de obras neoclásicas e innovadoras en su repertorio y por haber roto con la estructura y jerarquías de las grandes compañías. Ahí, Socorro Larrauri bailó obras de Gloria Contreras (*Agua fuerte*), Job Sanders (*Screen play e Intermezzo*), Nelsy Dambre (Mozartiana), Roseyra Marengo, John Fealy y Happee (*Letanía erótica para la paz*).

Un año después de su ingreso, Socorro se retiró del Ballet Clásico 70 por su embarazo de carácter riesgoso que la obligó a permanecer en cama casi los nueve meses. Al nacer su hijo, en enero de 1972, intentó volver al grupo pero no fue posible; así que se encaminó hacia una nueva carrera dentro de la danza, la comedia musical, que le trajo grandes satisfacciones.

Esta rama de la danza, a pesar de la especialización que requiere y de sus exigencias técnicas y artísticas, es vista por bailarines y coreógrafos de la danza académica mexicana con cierto recelo y, a veces, hasta desprecio. Pareciera ser que el único espacio legítimo de la danza es el escenario prestigiado por la "alta cultura" y no se da el mismo reconocimiento a las numerosas manifestaciones paralelas que tienen como fin el entretenimiento. Bajo el nombre de *show biz* o cualquier otro similar, existen bailarines, maestros, coreógrafos, escuelas y compañías que han sido marginadas por la "academia", pero que constituyen una forma de vida y desarrollo profesional, además de contar con un público numeroso e interesado que disfruta su producto artístico.

Esta situación la vivió Socorro Larrauri desde sus primeras incursiones en la televisión en 1963 cuando, por invitación de Tulio de la Rosa, participó como bailarina en el programa Ossart. Al poco tiempo debió retirarse por las exigencias del Ballet Clásico de México, pero seis años después solicitó un permiso a la compañía para separarse por un tiempo (esta vez por razones económicas) y participar en una temporada de diez meses en el Café Can Can en un espectáculo dirigido por Alvaro Custodio, además de trabajar con el coreógrafo René Soto en programas de televisión. En 1970, de nuevo participó en la televisión y en los espectáculos de la compañía de Roberto y Mitzuko.

En 1972 luego de tener a su hijo, Socorro Larrauri tenía un sobrepeso de muchos kilos. Aun así, fue aceptada como bailarina en las audiciones para la comedia musical *No, no Nanette*. Se impuso una dieta rigurosa para recuperar la figura, y volvió a su entrenamiento técnico, que nunca abandonaría, pues es la base del trabajo dancístico, sea de concierto o del *show biz*. En esa época, sus maestros fueron Fedor Lensky, Carlos López, Sonia Castañeda, Elsa Recagno, Francisco Martínez, Job Sanders y Nellie Happee.

Después de *No, no Nanette*, que se mantuvo en el Teatro Manolo Fábregas por casi un año, en 1973 bailó en la comedia musical *Kismet* con coreografía de Karin Baker, pero esta vez como solista. Más tarde participó en la comedia *Pippin* (1974), también con coreografía de Baker y dirigida por José Luis Ibañez, y cuyo éxito les trajo una larga temporada en el Teatro de los Insurgentes.

Después seguiría, con quinientas representaciones, *Sugar* (1974), con coreografía de Andy Bew, y *Annie es un tiro* (1976) de Bob Lerner y Silvia Pinal, con coreografía de Baker; ambas dirigidas por José Luis Ibañez.

Además de esas exitosas comedias musicales, Socorro Larrauri hizo cabaret; se presentó en el hotel Fiesta Palace (1974), el Salón Versalles (1976) y el hotel Continental (1976), con espectáculos de los coreógrafos Mariana de Montijo y Roberto y Mitzuko.

En 1977 formó parte del reparto de la comedia *Mi bella dama*, del coreógrafo Krandall D., bajo la dirección de Manolo Fábregas. En ese año y el siguiente participó en el programa de televisión *Esta Noche Lucía*, en coreografías de Ema Pulido, así como el programa *Sábados Redondos* con la compañía de Roberto y Mitzuko, y otros más con coreografías de León Escobar.

En 1978 bailó en la comedia *El diluvio que viene*, producción de Manolo Fábregas y coreografía de Karen Konally. Su experiencia y profesionalismo la llevaron a ocupar simultánea-

mente el cargo de asistente de dirección, puesto en el que se mantuvo durante los tres años que duró la obra en cartelera. En 1983 actuó como primera bailarina del Ballet de Roberto y Mitzuko en una larga temporada en el Teatro Blanquita.

Además de su intensa actividad como bailarina, desarrolló otra de gran importancia para muchos bailarines que han tenido la oportunidad de recibir sus conocimientos. En 1964 inició su trabajo docente como maestra de ballet dentro de la Academia de la Danza Mexicana (ADM) y, aunque ella misma señala que lo hizo por necesidad económica, se convirtió en una excelente maestra que contaba con el respeto y cariño de sus discípulos. Yo tuve el privilegio de ser su alumna y todavía la recuerdo siempre exigente y llena de energía; sus clases eran dinámicas, pedía rigor, precisión y una entrega total al trabajo.

El hecho de entrar a la educación dancística académica significó para Socorro Larrauri una gran aportación, y dejó de considerar a la danza sólo como un medio de expresión interior. Al incorporar al esfuerzo que hacía la ADM por sistematizar la enseñanza, elaborar programas de estudio, recibir cursos de capacitación y analizar el trabajo en forma colegiada, amplió la visión que tenía de la danza; todo ello le permitió entender al cuerpo de una manera más integral y "científica", que fue importante para ella como bailarina y como maestra.

Toda esa experiencia la llevó a numerosas escuelas donde ha trabajado después de su separación de la ADM, y en las que ha contribuido en la formación de bailarines profesionales y *amateurs*. En 1972 ingresó como maestra de la Escuela de Ballet Clásico del Ballet Folklórico de México; en 1977 impartió clases en la escuela de León Escobar y un año después era la encargada de la materia de danza clásica en la Escuela de Ema Pulido. En 1983 se incorporó como maestra y subdirectora del estudio de Sergio y posteriormente a los estudios Split, de Auda de los Cobos y de Santa Priego. Además, fue llamada como encargada del entrenamiento del Ballet Folklórico de México y Amalia Hernández le pidió que repusiera la obra *Letanía erótica para la paz*.

En 1986 impartió un curso de ballet en el Fine Arts Dance Theatre de Brownsville, en la ciudad texana del mismo nombre, institución dirigida por Juan José Burgos. En 1987 tomó la dirección del Dance Sergio Studio y formó la compañía Ballet Jazz Studio con Fredy Delgado, además de impartir cursos de ballet por todo el país. En 1988 y hasta 1995 se hizo cargo de la subdirección del Instituto de Danza de Carlos Fera, y en 1992 impartió clases de danza clásica en el estudio de Ricardo Román y de Auda de los Cobos.

En 1989 inició otra etapa de su trabajo al crear la coreografía para el cuento *Sortilegio de la montaña*, dirigido por Federico Mastache y, en 1990, para el de *El lago de los cisnes* de Javier Chávez Belmont, del mismo director, que se presentó por más de cinco años en diversos foros.

Socorro fue llamada por Fela Fábregas en 1988 y 1991 para formar parte del jurado del concurso nacional Premio Virginia Fábregas en las áreas de danza y teatro. En 1992 se encargó de las audiciones para los participantes de la comedia *El diluvio que viene*, impartió un taller a la compañía que se constituyó y trabajó con la coreógrafa Karen Konally para reponer la obra, que de nuevo prolongó su temporada por casi dos años. En esa ocasión, todo el montaje recayó en sus hombros, sólo ella recordaba la coreografía, que reconstruyó basándose en sus apuntes y su memoria corporal.

Las actividades antes mencionadas, sólo son una parte de todas las que ha realizado dentro de la danza y particular atención merece su labor de docente; la mayor preocupación de Socorro Larrauri, tomando en cuenta su propia experiencia, han sido los alumnos, pues considera que "muchas escuelas destrazan a la gente"; a ella no le importa el nivel de sus discípulos sino sus logros y calidad del trabajo: "Si voy a dar poquito o mucho que sea bien hecho."

Ella dice que se ve reflejada en sus alumnos principiantes, en su inmadurez, pues alguna vez ella estuvo en la misma situación; por eso se dice a sí misma "acuérdate Socorro así empezaste". Está convencida de que es fundamental para un maestro o maestra no olvidar sus inicios en la danza, pues eso permite ayudar a los estudiantes, "porque no se trata nada más de gritar o llamar la atención, sino realmente de encaminarlos".

Esa manera de pensar y la calidad de su trabajo en todas las áreas dancísticas en que se ha desarrollado, son la causa de que Socorro Larrauri sea una bailarina y maestra recordada por muchos que le reconocen su capacidad de entrega a la danza y a los demás, contribuyendo en la formación de muchos bailarines y bailarinas. Todo ello le permite sentirse satisfecha con la carrera que eligió desde muy pequeña, aunque nunca haya bailado al lado de Pedro Infante.

Fuentes

50 años de danza en el Palacio de Bellas Artes, INBA-SEP, México, 1984

Larrauri, Socorro, expediente, CENIDI-Danza, INBA

Segura, Felipe, charla de danza con Socorro Larrauri, CENIDI-Danza, INBA, México, 21 de febrero de 1998

Solange Lebourges

Patricia Cardona



Un 30 de marzo de 1951 nació Solange Lebourges en Neuilly sur Seine, Francia. Predestinada para la danza, la pequeña de cinco años pidió a su madre tomar clases de gimnasia rítmica. Difícil negárselo. Tenía los pies planos. Así, un detalle genético sirvió para resolver la vocación de una vida.

Pocos años más tarde conoció, por vez primera, un nuevo lenguaje que la acompañaría durante una larga trayectoria: la danza clásica. Una amiga de la familia, Francoise Barre, la invitó a tomar clases. Su estudio no era uno de esos enormes salones rodeados de ventanales y espejos de un edificio viejo de París, era un barco anclado en el río Sena al lado del puente del Alma, hoy trágicamente reconocido como el sitio donde murió la princesa Diana. Ahí empezó el viaje artístico ya anunciado para la pequeña Solange, sellado por el *Adagio de la Rosa de La bella durmiente* cuando tuvo la oportunidad de verlo con el Ballet del Marqués de Cuevas. La impresión fue definitiva. Más tarde se verificaría el otro viaje, el geográfico, para terminar anclada en México.

El vuelo siguió en ascenso cuando pasó a tomar un mayor número de clases a la semana con la misma maestra en el teatro de Champs Elysées. En los demás salones daban clase Solange Golovina y Suzann Lorcía, figuras reconocidas de la Ópera de París. Esta mayor exigencia se topó con el inconveniente de la desaprobación familiar. Sacar el bachillerato era un requisito prioritario y no negociable. "En lugar de levantar la pierna, mejor ayuda a tu madre", era la frase mántrica por excelencia de su padre médico, quien junto con su madre, también médico, difícilmente podía comprender las aspiraciones de su hija. Sin embargo, la devoción por la danza se impuso sobre cualquier otro oficio. Y los hechos son más elocuentes que las palabras.

El examen de bachillerato, una vez aprobado, fue una carta de negociación importante. Solange pidió a sus padres una recompensa por haber cumplido con el compromiso. Quería una estancia en el centro de danza de Cannes, con Rosella Hightower. En ese momento parecía una petición inofensiva. Y así fue, hasta que Solange recibió la oferta de un contrato para bailar profesionalmente en la Ópera de Niza. Pese a ser menor de edad, (tenía 19 años), lo firmó.

Ya lo que sigue son palabras mayores. Nora Kiss, una eminencia de la danza clásica que entrenaba incluso a los bailarines de Maurice Béjart fue quien le dio a Solange la confianza de que realmente "algo" tenía que hacer en los escenarios de la danza. Estando en Niza tomaba también clases con Marika Bessobrasova, del Ballet de Montecarlo. Nureyev la consideraba una de sus mejores maestras. Ella se

encargó de que Solange participara en una temporada de gala del Ballet de Montecarlo. Lo que siguió a eso fue el difícil peregrinar independiente, aceptando compromisos unas veces agradables, otras no tanto. Pasó por el teatro de revista, la televisión, el *music hall*, el Can Can y el Grand Ballet Classique de France que dirigía Lyane Daydé, también estrella de la Ópera. Desde la perspectiva actual, todo lo anterior se resume en una serie de anécdotas que le permitieron conocer la vida, la fascinación por el foro, los momentos ingratos de las exigencias rutinarias, los personajes de la farándula y sobre todo la difícil tarea de la sobrevivencia en un medio competitivo. Algunas veces pasó por su mente la idea de renunciar a todo. En ocasiones había trabajo, en otras no; tal vez lo mejor era estudiar dietética y cambiar radicalmente de vida. Y sin buscarlo, así sucedió. Audicionó para la Compañía Nacional de Danza de Ecuador y fue contratada por un año. El director, Marcelo Ordoñez, viajó a Francia en busca de bailarines. Su boleto sólo era de ida. El regreso nunca se contempló.

Este fue un segundo trago amargo para la familia. ¿Ecuador? ¿Dónde está eso? ¿Existirá en el mapa?

Para Solange resultó ser una experiencia reveladora y determinante. Le cambió la visión del mundo. Significó descubrir América Latina, el subdesarrollo, sus revoluciones y todas sus consecuencias, además de la cultura indígena. Era 1976, después del golpe militar en Chile y los movimientos de izquierda estaban en su periodo más efervescente. La Nueva Trova Cubana era una bandera cultural fundamental.

El cambio fue radical. Conoció a los exiliados del ballet chileno, a la danza contemporánea latinoamericana y aprendió a hablar el español. Su relación con Rodolfo Reyes, entonces instalado en Ecuador, fue el puente para trasladarse a México. La invitación tenía un doble propósito: bailar, y conseguirlo todo para arrancar como un nuevo grupo de danza contemporánea independiente: Danza Alternativa.

Los primeros seis meses fueron una prueba de resistencia. Trabajo como edecán en el Teatro de la Ciudad de México mientras bailaba con el grupo Danza Alternativa, de "contenido social". No cabe duda que hacía mejor lo segundo que lo primero, según confiesa. Fueron dos años de exploración en ese campo hasta que conoció en 1979 al Ballet Independiente, que dirigía Raúl Flores Canelo. Fue el mismo año en que se dividió el grupo para gestar su otra ramificación: el Ballet Teatro del Espacio, con Gladiola Orozco y Michel Descombey al frente. Fue así como, en enero de 1980, diez años de andanzas de Solange Lebourges encontraron un hogar donde estacionarse. Todo cuajó en corto tiempo. Disciplina, rigor, objetivo artístico, buenas coreografías y espíritu

de trabajo se convirtieron en la vida cotidiana que Solange, consciente o inconscientemente, andaba buscando desde hacía largo tiempo.

A partir de entonces, múltiples personajes han pasado por el cuerpo de Solange, haciéndola crecer como artista e intérprete. Su repertorio abarca desde *La ópera descurtiada*, hasta *La siesta de un fauno*, *La tierra sombría*, *Conquistas*, *Silencio*, *La noche transfigurada*, *Pavana para un amor muerto*, *Adentro afuera*, *adentro*, *Año cero*, (a diez años de su creación), *Ofelia*, *La sinfonía fantástica*, *1991 Año Mozart*, *Preludios*, *Homenaje a Rudolf Nureyev*, *Neo Milenio* y *El miedo*.

Solange ha aprendido de cada uno de sus personajes. Se siente privilegiada de tener la oportunidad de encarnar tal variedad de registro de mujeres. Pero su agradecimiento va más allá del factor profesional. El hecho de que Gladiola Orozco y Michel Descombey hayan creado esta compañía es haber ofrecido también un hogar para vivir. Si a esto agregamos que Solange se convirtió en la musa de Descombey para tantas obras, su motivo para ser feliz es aún mayor. Admira de su maestro la capacidad para extraerle características humanas más allá de lo conocido por sí misma. Los roles escénicos han sido, por tanto, una vía de autoconocimiento y una retroalimentación fundamental para Solange. La dialéctica entre la vida y el arte le ha descubierto que quizás ella es como sus personajes o que en algún momento podrían ser lo mismo en la vida real.

¿Volvería a subirse a las zapatillas de punta? Quizás. Tendría que entrenarse de nuevo. El hecho de bailar descalza durante veinte años le ha cambiado radicalmente su percepción del piso. Además, su concepto de la danza ya es otro. Una obra clásica tradicional difícilmente la podría volver a asimilar para proyectarla con verosimilitud. Si alguna vez formó parte de los elencos para interpretar *El lago de los Cisnes* y *Las sifides*, compartiendo la escena con Eva Evdokimova, una auténtica *wilis* en la vida como en el escenario, el destino poco a poco le fue retirando las zapatillas de punta para bajarla a la tierra de los desheredados en América Latina y finalmente acabar de heroína en la mayor parte de las obras de Michel Descombey.

Esta trayectoria la ha marcado tan fuertemente como lo hizo el *Adagio de la Rosa de La Bella Durmiente*, sólo que en sentido contrario.

Hoy, Solange Lebourges reconoce que grandes gratificaciones ha recibido en la vida. Una que la hace muy feliz es haber tenido un hijo mexicano. Esto la aleja de ser una bailarina meramente "sacerdotisa". Otra, es haber recibido dos

becas del Fonca como ejecutante. Una muy importante es el Premio de la Unión de Críticos y Cronistas de Teatro por su interpretación en la obra *Silencio*.

Desde hace catorce años da clases en el espacio de la compañía, poniendo en práctica todo el rigor que aprendió durante su pasado en Francia, sobre todo de sus maestros de la Ópera de París.

¿Le interesa hacer coreografía? Para divertirse, quizás. Ha hecho "numeritos", pero no reconoce en ella esa necesidad profunda que se requiere para convertirse en coreógrafo. Su vocación es bailar y dar clases, transmitir lo que la experiencia le ha enseñado como intérprete, sobre todo la creatividad que involucra la interpretación misma. Considera que hay tantas malas coreografías exhibiéndose en los escenarios que ser una "coreógrafa más" no está en su agenda.

Rodolfo Múzquiz

Rocío Hidalgo



La mirada impaciente de Rodolfo Múzquiz, llena de vitalidad, refleja la alegría por compartir conocimientos y experiencia. Su actitud ante la vida, las líneas del rostro, son la historia misma del cuerpo, la historia de una danza.

El primer intento por bailar:

“A ver jovencito —dice la maestra— tienes un plazo de dos horas para que te salga bien este paso, y si no lo aprendes, quedas descartado, porque quiere decir que no tienes facultades para bailar.”

“No quiero saber nada más de danza” —piensa el muchacho desilusionado.

Pero cuando hay un torrente de ideas y emociones que se quieren comunicar, se busca el camino y él lo encontró. Rodolfo Múzquiz Fuentes nació el 12 de diciembre de 1928 en Monclova, Coahuila. Estudió contabilidad en la Academia Comercial del colegio que lleva el nombre de su ciudad. Más tarde se trasladó a la capital del país y después del tropiezo que tuvo con la maestra de danza, decidió probar hacer teatro, inscribiéndose en el seminario de actores que impartía Seki Sano, en la planta alta del Cine Chapultepec. Así comienza a vivir “vidas prestadas” —como él las llama—, a comunicarse con el espectador. Este trabajo le demandaba conocer su cuerpo y el espacio, manejar la biomecánica.

Seki Sano, que buscaba dar a sus alumnos una enseñanza completa, recomendó a Rodolfo tomar lecciones de danza como complemento para su trabajo de actuación. Con esta idea llegó a la Avenida Hidalgo, cerca de los ferrocarriles, a tomar clases con los maestros Ángel Salas y Efrén Orozco. En el cuarto piso estaban los “clásicos” con Sergio Unger y Felipe Segura; en ese lugar se dio su primer encuentro con el maestro Marcelo Torreblanca, con quien comenzó a conocer el folclor de México.

Tanto se involucró con la danza que el mismo Seki Sano le dijo: “Te mandé a danza como complemento de teatro, no es el teatro complemento de tu danza, toma una decisión.” Y Rodolfo Múzquiz se quedó en la danza.

Cada una de las épocas las vamos viviendo en forma maravillosa, con todas las posibilidades que cada situación nos va dando. Llevo cuarenta y ocho años en la danza y siento que son poquitos, siempre hay algo que dar, la experiencia, ni se vende, ni se compra. Se adquiere.

Formó parte de la primera generación en la carrera de maestro de danza en la Academia de la Danza Mexicana (1950-1958), posteriormente tomó cursos especiales de folclor con los maestros Vicente T. Mendoza y Virginia Rodríguez Rivera, quienes eran el presidente y secretaria respectivamente, de la Sociedad Folclórica de México (1957-1963). Ellos lo consideraron como un hijo, le hicieron descubrir la raíz del folclor.

De la época en la que participaba como bailarín en los Domingos Populares, que se presentaban en el Auditorio Nacional organizados por Ángel Salas, director en ese tiempo del INBA, y Efrén Orozco, recuerda un comentario que le pareció muy motivante:

...el maestro Salas me dijo: oye Múzquiz, siempre te he admirado y ahora te admiro más... te voy a decir por qué, te conozco desde que te iniciaste en danza, cuando empezaste a bailar, desde la obra querías estar en el programa y no había pieza en la que no estuvieras hasta que terminaba el gran final, ahí estabas todavía; he seguido tu vida porque hemos estado relacionados a través del arte, y cada vez fuiste mermando conforme pasaba el tiempo tu participación en los programas y hoy has tenido el tino que mucha gente no tiene de bailar solamente uno, pero supiste cuál, con el que ibas a lograr todo lo que querías.

La base de muchos ejecutantes, en ese tiempo, fue el trabajo que habían llevado a cabo los maestros en las "misiones culturales"; las clases eran un tipo de laboratorio de investigación donde los estudiantes se convertían en creadores. Partiendo de esa experiencia, se vio la necesidad de abrir espacios. Así surgieron los centros de difusión del folclor, como el que se encontraba en Avenida Coyoacán, el Rancho del Artista, de don Pancho Cornejo.

En ese entonces, existían otros centros en donde se hacían presentaciones de trajes y danzas; estaban el Riveroll, la Posada del Sol, Danzas Anáhuac y El Patio, que era el centro nocturno de moda.

El primer trabajo de Rodolfo Múzquiz fue como maestro en la Academia de la Danza Mexicana, con Amado López, en 1950. En 1954 lo comisionaron a la Escuela de Iniciación Artística Número 3, permaneciendo en ella hasta 1988.

Fue de los maestros iniciales que participaron en las Casas de la Asegurada del Instituto Mexicano del Seguro Social y presentó sus servicios en la número once en 1956. El primer festival masivo en el Auditorio Nacional fue un año después, tomando parte en el evento empleados de fábricas; continuó su labor de maestro en el Seguro Social hasta 1985.

En ese tiempo, Marcelo Torreblanca fungía como jefe de la Coordinación Nacional de Danza, Música y Coros del IMSS, e insistía en que Múzquiz lo auxiliara, pero a él no le gustaba el trabajo de escritorio, le encantaba convivir con sus alumnos, sin embargo, más tarde comprendió que era otra manera de impulsar a la danza, y de 1964 a 1979 sucedió al maestro Torreblanca, como coordinador; una vez que terminó su periodo, continuó como asesor en el área de danza.

En sus años de bailarín, comenzó el programa de danza folclórica en el Seguro Social, y Rodolfo Múzquiz no entendía qué tenía que ver una cuestión de seguridad social con la danza; más adelante vio la importante labor de difusión que desempeñó esta institución; no se pretendía crear bailarines, ni maestros, pero la danza estaba entendida como salud física y mental, formaba parte de la brigada de vacunación para el saneamiento, como medicina preventiva. Así surgieron las Casas de la Asegurada en varias partes de la república, que más tarde se convirtieron en centros de seguridad social, atendiendo a toda la familia y edades. Retomó la experiencia que adquirió en los espectáculos masivos en los que formó parte en el Auditorio Nacional, con el maestro Ángel Salas, para continuarlos en esta dependencia, llevando a cabo la Olimpiada Cultural del Seguro Social. Cuando colaboraba en las funciones lo anunciaban como *the mexican smile*, lo que a él le causaba mucha gracia.

Múzquiz participó en las funciones del IMSS, con obras como *Xochihuitl*, *Estampas del quinto sol* y *Estampas de la Revolución*, entre otras, en donde bailaba al lado de Elsy Cota, Ramón Benavides y Elena Noriega, quien fue su maestra; participó también en su obra *Redes*.

En el Zócalo de la ciudad de México se comenzaron a presentar el 20 de noviembre los "mosaicos monumentales" de Puebla. Colaboraba el Ejército, siendo el responsable de las tablas dancísticas el general Valle. Contaban con la presencia de los trabajadores y estudiantes que participaban en las muestras de los cuadros.

Durante treinta y un años (1957-1989), Rodolfo Múzquiz fue maestro en la Escuela Normal para Profesores Número 2 en Toluca, y de 1959 a 1979, de la Escuela Normal para Profesores de Educación Preescolar, en la misma ciudad; estos años estuvieron llenos de satisfacciones, logrando una integración con sus alumnos, siempre con el empeño de proyectarles su entusiasmo y amor por la danza folclórica.

Impartió cursos de verano en la Universidad Autónoma del estado de México y fue maestro de danza popular mexicana en la Universidad Autónoma de Tlaxcala; de 1979 a 1985 se desarrolló como promotor docente en el Centro de Segu-

ridad Social y Adiestramiento Técnico Tepeyac perteneciente al IMSS. En 1985 se jubiló y a partir de entonces es asesor nacional del Seguro Social.

Desde 1993 hasta la fecha imparte cursos de verano a los maestros de los Servicios Educativos en Chiapas y de actualización a profesores de CETIS y CEBTIS en veintidós estados de la república; esta actividad lo obliga a viajar durante todo el año y, por si fuera poco, desde 1991 es asesor nacional de danza de la Dirección de Educación Tecnológica Industrial.

Para Múzquiz el papel del maestro es guiar al alumno, entrenarlo, darle una disciplina y motivarlo a que, cada vez que esté en escena, dé su máximo esfuerzo. Ha sido director fundador del grupo municipal de Danza Folclórica de Toluca (1988-1992); lo mismo que del Ballet Kemormu, integrado por los coreógrafos Kenembu Lubagi, que montaba danzas africanas, y Morena Celarie, que llevaba a escena danzas centroamericanas; él mismo representaba a las danzas de México; fue también fundador y director del Ballet Autóctono de México, que actuaba en Centros Turísticos: Danzas Anáhuac, Vasco de Quiroga y en Domingos Populares de la Cultura, que se presentaban en el Auditorio Nacional; dirigió al Ballet Folclórico del IMSS. Con estos grupos realizó giras por la república mexicana y en el extranjero. Fue asesor del Ballet Citlali, Danzas de México de Caracas, Venezuela.

Su labor como coreógrafo también ha sido intensa, algunas de sus obras son: *Huitzilopochtli* (ballet de masas), representa la fundación de México-Tenochtitlán, se estrenó en el Auditorio Nacional y se montó en los estadios del estado de México, Guerrero, Jalisco, Zacatecas, Tlaxcala, Nuevo León, Durango, Chihuahua, Colima, Querétaro, Puebla y en las pirámides de Teotihuacán; *Entre piñatas*, recrea la vida en el mercado; *María de Angulo* se estrenó en el Palacio de Bellas Artes, *Marimbas que cantan* se presentó en el marco del Foro Cultural de los Juegos Olímpicos de 1968; *Cuetzalan tierra de Quetzales*, presentó su primera función en el Estadio Azteca durante la inauguración de los Juegos Panamericanos y del Caribe; *Rosa de los vientos* fue representada por primera vez en el Zócalo de la ciudad de México y, *El canto y la flor* (ballet de masas), en las Pirámides de Teotihuacán, en la recepción del fuego simbólico de los juegos de Universiada 1979, celebrada en México. La lista de obras de Rodolfo Múzquiz es muy amplia, aquí sólo hemos dado un esbozo.

Mi primera coreografía, *Huitzilopochtli*, fue muy criticada, porque estábamos acostumbrados a ver bailcitos aislados, en esta pieza integré la representación con un argumento y una secuencia. La obra habla del peregrinar de las tribus

de Aztlán para descubrir México-Tenochtitlán, pero no basado en las tablas de la peregrinación, sino en la narración de lo que pasó desde un punto de vista y en el contexto de la poesía indígena, cómo surgió ese movimiento, ese caminar, cómo el pájaro que iba cantando el *Tihui Tochan*, les decía: ¡vamos a nuestra casa!, que era lo que significaba el canto y de esto cómo fueron surgiendo las danzas, las urgencias, el bailarle a Tlaloc, dios de la lluvia, bailar al dios de la guerra, Xochiquetzal, diosa de las flores, así hasta llegar a descubrir el águila sobre el nopal. La música creada para el ballet fue tocada por la Sinfónica de Marina, colaboró una mezzosoprano y narradores.

En otros programas tomó como tema México y sus corridos.

... nos resulta especial poder manejar las cosas que estaban vigentes antes de un movimiento revolucionario y sus corridos, hay situaciones que nos resultan tan actuales aún cuando se escribieron en 1910. Creo que un programa debe tener, independientemente de un clímax dancístico, una aportación educativa.

Su búsqueda como coreógrafo y maestro se ha centrado en cambiar la visión que dice se tiene de la escenificación de la danza folclórica. Para él su mayor logro es haber cambiado en algunos casos el aspecto de esta manifestación; en la representación de los cuadros dancísticos en forma aislada solamente se ve la forma y no un contenido —como él argumenta—, la danza y el baile tienen un porqué, un contexto, así ha tratado de expresarlo desde su primer programa realizado en los años cincuenta para el Seguro Social.

Como incansable maestro, que va a donde quieran escuchar sus conocimientos, ha llevado a cabo labor social como profesor de danza en escuelas primarias y en el Centro de Rehabilitación Femenil durante siete años. Además ha participado, aportando su arte, en campañas de vacunación, alfabetización, colectas de la Cruz Roja y en eventos cívico culturales.

La investigación ha estado presente durante todo el desarrollo de su carrera; como bailarín para proyectarse ante el espectador, como maestro ha sido parte del proceso de enseñanza-aprendizaje, como director ha asumido una línea para su grupo y como coreógrafo ha constituido el inicio que desemboca en el montaje de la obra. Pero ha querido dar más, plasmando sus investigaciones en textos que aporten a la danza folclórica conocimientos fundamentados. Sus estudios se remontan a la época prehispánica, a la colonia, analizando a los cronistas del momento histórico, trabajando con docu-

mentos y, por medio de sus experiencias, abordando el tema y emitiendo conclusiones. Para Múzquiz es bueno contar con los enfoques de otras disciplinas como la sociología, la antropología y la etnología, que sin duda complementan la visión del bailarín ante la danza como un hecho social, ante la diversidad de elementos que conlleva a una celebración dancística.

Como Macehualiztli en la época prehispánica, la danza era su oración, su voto, su promesa, su pedir, su dar, esa comunicación que el hombre tiene con sus dioses.

El folclor está vigente, es parte del pueblo... está ahí y hay que dejarlo tan "puro" como el pueblo. Cuando es funcional para el pueblo, cuando éste lo practica es la recreación con todas las finalidades en una vida social, cultural y política de un pueblo; nuestras danzas y bailes han surgido a partir de estas finalidades de los movimientos que ha tenido el país. Yo creo que la danza para teatro, tiene que ser eso, teatro, una magia que sea entendible, funcional, que la podamos vivir plenamente. Actualmente hay una investigación más responsable. Cuando observo las fiestas como las del Istmo en Veracruz, donde la gente es abierta y participa en ese hecho social, están todos los viejos recreándose y ofrecen una presencia extraordinaria que creo que están paseando sus años y al pasar sus años es como un triunfo, ya triunfaron sobre la vida... ¿quién dice que un viejo no baila?... porque ya por decreto presidencial nos dijeron a partir de qué año somos viejos, dicen que a partir de los sesenta.

La sabiduría que acumulan esos años es la que hace que sean los transmisores de conocimientos. Sólo a partir de la experiencia se aprende.

Hoy en día celebramos fiestas importadas y dejamos a un lado las de nuestra tradición. Múzquiz se muestra inconforme con los montajes dancísticos en las escuelas.

... y a veces me inquieta que todavía sigamos tan anclados en uniformar a todo el mundo con el mismo color y el mismo traje, cuando en un baile en un pueblo nadie va vestido igual.

Cuando vemos el traje de la chinaca, aquella mujer emancipada, la mujer libre, la vendedora de chía, que no era propiamente de Puebla como estado, que era poblana porque es del pueblo. Y posteriormente se hace ese traje, porque cuando estuvo aquí la marquesa Calderón de la Barca, le gustó tanto el traje de esa china limpia, de esa china pulcra, de esa que dejaba al descubierto sus hombros

y que aludía un movimiento libertario de México, la marquesa deseó vestirse con ese traje. Claro que gustaba a los extranjeros, gustó en la época del Porfiriato. Así empieza a manejarse el traje estereotipado de china poblana. Los trajes que eran tan extraordinarios, tan sobrios, vemos que comienzan a cambiar, a tapizarse de lentejuelas.

Por algo pasó a ser el traje de México, posiblemente no por más bello, pero sí por el más significativo. Fue la china la que calzó zapatos verdes para pisar a los conservadores, que se subió a un tablado y dijo cómo son los jarabes, nuestro signo libertario, por algo también este baile se hizo más que nacional, oficial de México, porque está presente en todos los actos oficiales, en las escuelas, ahí tenemos el Jarabe tapatío, que no es precisamente de Jalisco, se originó en México, y pasó por el bajo hasta ese estado.

Toda esta información que Rodolfo Múzquiz ha recopilado a lo largo de años de trabajo ha visto la luz en poesía, artículos presentados en ponencias y en el libro *Bailes y danzas tradicionales*, editado por el IMSS en 1988. Es un texto de gran valor histórico y dancístico.

A lo largo de su trayectoria, ha sido merecedor de innumerables diplomas, medallas y trofeos. Con la medalla que recibe en este homenaje, comienza la novena. Entre los reconocimientos más destacados cabe mencionar: CBS Cadena Mundial de Televisión en Nueva York, por la colaboración artística en el evento Apolo XI Hombre a la Luna (1969); Festidanza de Perú, por su participación como director de grupo (1972, 1974 y 1975); reconocimiento como jurado en los concursos de danza organizados por la SEP (1980); catedrático fundador de la Escuela Normal de Educación Preescolar, por parte del gobierno del estado de México (1984); testimonio de reconocimiento por treinta años de servicio docente, otorgado por el Sindicato de Maestros al Servicio del estado de México (1987); medalla al mérito y diploma de honor Maestro Rafael Ramírez por treinta años de servicio en bien de la niñez y la juventud, SEP (1988) y por su trayectoria en la conservación del folclore mexicano a través de la danza, el CETIS 46 le otorgó un premio en 1997.

Como agradecimiento a su aportación a la danza el IMSS constituyó en 1997 el concurso de baile polka, redova y chotis "Rodolfo Múzquiz Fuentes" en Monclova; los estados participantes fueron Chihuahua, Coahuila, Nuevo León y Tamaulipas. Asimismo, meses después se devolvió una placa por su trayectoria artística y por su labor de promotor cultural, en la Dirección Regional Norte, Delegación Coahuila del IMSS. Por

su parte la Sociedad de Historiadores de Coahuila le otorgó el mismo año (1997), dos reconocimientos, uno *post mortem* y otro a alguien que estuviera vivo. El *post mortem* correspondió al padre de Raúl Flores Canelo, don Teóduo Flores, quien fue presidente municipal en Monclova e introdujo el agua. El segundo reconocimiento se le brindó a Múzquiz.

La historia de la danza en México la escriben personas como Rodolfo Múzquiz Fuentes, quien con su labor cotidiana y entrega, hacen de la danza su vida.

Fuentes

Expediente, Archivo CENIDI-Danza "José Limón", Biblioteca de las Artes

Hidalgo, Rocío, entrevista realizada a Rodolfo Múzquiz, 18 de Junio de 1998

Múzquiz Fuentes, Rodolfo, *Bailes y danzas tradicionales*, Instituto Mexicano del Seguro Social, México, 1988

Múzquiz Fuentes, Rodolfo, *Curriculum vitae*

Segura, Felipe, entrevista realizada a Rodolfo Múzquiz, 11 de enero 1988

Agradezco la asesoría del maestro César Delgado, en la revisión del texto.

Bertha de la Peña

Cristina Mendoza



*La danza se lleva en el corazón,
más aún cuando se tiene el deseo
de ser mejor cada día
para compartir el arte con los demás.¹*

Estas palabras de Bertha de la Peña cobran sentido al constatar su labor como bailarina, maestra y promotora de la danza en Mérida, Yucatán. En 1998 se cumplen veintiséis años de trabajo ininterrumpido, a lo largo de los cuales ha compartido y difundido su visión; ha constituido su propio centro de enseñanza y grupo dancístico y conoce el significado del esfuerzo, pasión e inteligencia que encierra este logro.

Las zapatillas rojas, un detonador

Bertha de la Peña nació en Mérida, Yucatán, el 11 de junio de 1940; siendo niña vio la película *Las zapatillas rojas*;² lo que encauzó su vocación dancística. Su madre, Bertha Casares Villamil se separó de su esposo cuando Bertha era una niña; de carácter arrojado, se dio a la tarea de conseguir los apoyos necesarios para impulsar y sostener el deseo de bailar de su hija. Rita María, su tía materna, fue el principal soporte económico de la familia, aunque parientes, amigos y conocidos supieron responder a las solicitudes de la joven bailarina.

Con la pasión que caracteriza los sueños infantiles, Bertha inició sus estudios con Rosa Medina, alumna avanzada de la célebre maestra Nina Shestakova, quien residió en Mérida por algún tiempo.³ A los dos años de asistir a esta escuela, montó su propia coreografía para un examen en el cual enfrentó las mejores alumnas y ganó el primer lugar.

Yo era la niña chiquita del grupo, mis compañeras tenían catorce, quince años; yo tenía once..., me sentía relegada ya que la maestra se inclinaba por tres de las alumnas. En el examen yo ya sabía quién se iba a llevar el primero, segundo y tercer premio... Me preparé con mucho tiempo e ilusión; en casa bailé horas y horas frente a mi mamá quien me veía embelesada, pero nunca creí ganar... Cada quien llevaba su disco, bailé *Claro de Luna* y para sorpresa de todo mundo la más aplaudida fui yo..., sentí que la maestra no sabía qué hacer, e inteligentemente dejó la decisión al público. Finalmente, me tuvo que dar el primer premio, porque me aplaudieron tanto que no hubo lugar a dudas. Lloré por la emoción ya que no me lo esperaba.

Lamentablemente para Bertha, su maestra contrajo matrimonio y abandonó las clases, antes le solicitó que se hiciera cargo de sus alumnas, responsabilidad que no la atomizó a pesar de su juventud. Continuó sola su propio entrenamiento hasta que, dos años después, Amalia Cardós, recién llegada de Nueva York, abrió su academia en los altos del Teatro Peón Contreras. La nueva maestra prometía enseñanzas por lo que, a pesar de que representaba un fuerte desembolso económico para la familia, Bertha suplicó estudiar con ella. Sin embargo, al asistir a una clase, su madre quedó escandalizada del "ambiente", por lo que le solicitó a Amalia Cardós lecciones particulares para su hija. "Estaba Amalita con bailarines y bailarinas, todos tirados en el suelo, con ropa muy escotada..., mi mamá provenía de una familia sumamente conservadora; desde que entramos se le abrieron los ojos, nos sentamos y me dijo: 'Berthita, a esta escuela no asistes.' La mía fue una lucha tremenda para lograr esto."

Amalia Cardós aceptó tomar a la joven como alumna al comprobar su talento. Después de dos años, la maestra abandonó su grupo, proponiéndole a Bertha que se hiciera cargo de la academia; la historia parecía repetirse marcando su destino. Como regalo de quince años y con el apoyo económico de su tía, Bertha obtuvo un espacio para realizar proyectos que, al paso del tiempo, serían de gran utilidad.

Por aquellas fechas, Nina Shestakova volvió a Mérida por una temporada breve; le aconsejó estudiar ballet en la ciudad de México, donde permaneció por un mes. En la temporada de verano de 1955 quiso tomar un curso en La Habana, Cuba, para lo cual su madre, desenfadadamente, solicitó el apoyo financiero de amigos y personajes de la vida política y social de Mérida: "Mi tía nos regañó, pero nos salimos con la nuestra..."

Amalia Cardós le proporcionó una sólida enseñanza; al llegar a Cuba fue admitida en un grupo previo al profesional y un mes más tarde ya se encontraba tomando clases en la compañía nacional. Con la idea de progresar veía todos los ensayos, siendo elegida ocasionalmente como suplente. Durante cinco años repitió esta experiencia; tuvo la fortuna de adiestrarse con Fernando Alonso y de ver a las grandes figuras del momento. En esos veranos vivió del ambiente profesional de la danza cubana. Después del movimiento revolucionario de 1959, no pudo continuar con sus visitas y quedó nuevamente sin maestro, entrenándose con una pianista que le facilitaba la tarea.

Al sentir su desesperación, su madre, le sugirió volver a México; la posibilidad de lograrlo fue a través de una función que le propusieron madre e hija a Carmen Olvera, una de las

religiosas con las que la bailarina había trabajado en el Colegio Teresiano, y que se encontraba en la capital del país. Se estableció el compromiso de otorgar a la escuela cincuenta por ciento de las ganancias que obtuvieran por las presentaciones. Al inicio reclutó sólo treinta alumnas, finalizando con ciento cincuenta.

Con el dinero que se reunió, Bertha y su madre rentaron un departamento en la ciudad de México; buscó a algunos conocidos que pudieran impulsar su carrera, como Carlos Loret de Mola, director del Noticiero Mexicano, quien le dio oportunidad de bailar *La muerte del cisne* frente a las cámaras. "Bailé algo que no era de mucho esfuerzo y lucidor... El noticiero anunciaba: nace una estrella en el cielo de México y yo me sentía realizada. Durante quince días fuimos diario a verlo mi mamá y yo."

También visitaron la sede de Ballet Concerto, en aquel momento a cargo de Felipe Segura; donde se enteraron que Nelsy Dambé estaba dando clases en su estudio de la calle de Uxmal. Bertha fue a buscarla y decidió quedarse a pesar de que su madre quería regresar a Mérida, pues sabía que el dinero no le alcanzaría más que para unos cuantos meses.

La madre de Bertha no contó con un golpe de suerte que decidiría el destino de su hija: una amiga de Mérida la invitó a conocer el Colegio Marymount de Cuernavaca; durante esta visita la directora se enteró de las habilidades dancísticas de Bertha, proponiéndole dar clases en esa institución. Al aceptar, recibiría una remuneración jamás imaginada por ella, lo que le garantizó una larga estadia en México.

Yo en Mérida, con la escuela que tenía ganaba lo que quería. Ganaba como un ingeniero, un profesionista; me sentía realizada en lo económico, pero frustrada artísticamente... Me lancé a Cuernavaca, y a pesar de que me impresionó ver al monjerío ahí sentado, a la semana siguiente estaba dando clases.

Con gran seguridad, ambición y entereza planeó su siguiente paso: dar clases dentro de la Academia de la Danza Mexicana. Lo que logró, permaneciendo ahí durante ocho años.

Mi mamá se informó quiénes dirigían la Academia de la Danza... quería que me probaran como maestra... Ana Mérida fue muy despectiva a pesar de las cartas que yo traía de Fernando Alonso; no le interesó. Me vinieron las fuerzas de no se dónde y me lancé a Bellas Artes, hice antesala; ya cansada me bajé al estacionamiento e indagué

el lugar del maestro Celestino Gorostiza..., cuando bajé el vejigote me le acerqué y le dije: ¡Maestro soy Bertha de la Peña, soy una artista que quiere ser reconocida y quiero que me den una oportunidad! Creo que le hice gracia...

Su vida parecía solucionada en lo económico y profesional; le faltaba cumplir su sueño de bailar. En 1961, Nelsy Dambré le comunicó que Ballet Concierto necesitaba gente joven, por lo que se presentó a la sede, siendo aceptada de inmediato. Estos fueron sus mejores años; debido a su grácil figura de bailarina clásica, pronto interpretó roles principales en los ballets *Coppélia*, *Las Sifídes*, *Café Concordia* y *Romeo y Julieta*; también hizo programas de televisión para Pedro Domecq y participó en los Domingos Populares de la Cultura del Auditorio Nacional. En Bellas Artes bailó con el programa de Solistas Famosos en las óperas *Los cuentos de Hoffman* y *Falstaff*, con coreografía de Guillermo Keys.

Madame Dambré me preparó con mucho ahínco y disciplina... Gracias a ella entré después a Ballet Concierto como solista y, más adelante, como primera bailarina. Pasé ocho años en México, los más felices de toda mi vida porque me realicé como bailarina..., no todo mundo tiene la oportunidad del éxito. Lo que yo más gocé fueron los ballets en el Auditorio Nacional, ver aquello lleno; la sensación de recibir un aplauso tan bonito que no era el de mi público de Mérida..., en México aplauden desconocidos que reconocen tu talento".

Un sorpresivo cambio de vida

En 1964, Bertha de la Peña obtuvo una beca para estudiar en Francia, sin embargo, sufrió una peritonitis grave que le hizo perder esta oportunidad. Un tanto decepcionada de su suerte y habiendo conocido en estas andanzas a un médico, se casó con él, esforzándose por conciliar su vida de bailarina y esposa durante algún tiempo. En 1966 tuvo su primera hija, reanudando, tan sólo un mes después, su trabajo artístico con clases, ensayos y giras. Tres años más tarde, tras el segundo embarazo, su marido obtuvo una beca para estudiar en Inglaterra, hacia donde partió la familia. Con la experiencia obtenida a lo largo de su carrera, Bertha solicitó apoyo al Instituto Nacional de Bellas Artes para continuar su preparación en el Royal Academy of Dancing. Obtuvo una beca que tardó tiempo en llegar, pasando tres años difíciles durante los cuales su aliciente fue el recibir y dar clases. "Con dos

niños chiquitos y sin dinero no tenía modo de moverme; tuve que trabajar. Con la beca comencé a viajar a Londres, pero tenía que dejar arreglado quién me cuidara a mis niños; yo no hablaba el idioma..., fue difícil..., el ballet fue lo único que me sostuvo".

Fue elegida consejera por parte del Comité de las Artes de Cambridge, siendo la primera extranjera que recibiera este cargo honorífico después de treinta y tres años de haberse instituido. No obstante, al enterarse de que a su marido le habían extendido la beca por otros tres años, decidió regresar sola a su país. Llegó a Mérida abatida, con la responsabilidad de formar a sus dos pequeños hijos. Habían pasado once años. Un buen amigo la animó a abrir su academia.

Encontró otros viejos amigos que le ofrecieron un salón enorme dentro de una escuela particular y con poco de publicidad consiguió gran éxito en su lista de inscripciones; en ese local impartió clases durante diecinueve años. Una vez que crecieron sus hijos, tuvo su espacio propio, a la medida de sus necesidades. Según el plan original, la construcción le llevaría tres años, pero terminó poco después del año. Vendió alhajas, hipotecó su casa, solicitó préstamos a sus amigos más cercanas, y logró inaugurar la escuela siendo su madrina la maestra Ana del Castillo.

Un espacio activo para la danza

El Centro de Arte Bertha de la Peña es ahora motivo de orgullo no sólo por sus instalaciones, sino por las actividades que ahí se llevan a cabo. Bertha ha logrado internacionalizarse y, en lugar de llevar alumnos a tomar clases fuera del estado y del país, invita a profesores especializados para impartir cursos de verano e invierno, constituyéndose en un centro dancístico de interés e impacto para la zona del sureste.⁴

Es una belleza de escuela, preciosa..., no tiene lujos; tengo un teatro con cien butacas y otros dos salones, una cafetería, oficinas... Comencé a traer seminarios con gente de fuera. En siete años le he dado un movimiento fuerte; no he parado. Hemos hecho un gran público, muy exigente..., es mi vocación y es mucha la felicidad que siento por haberlo logrado.

En 1992, recién inaugurada su escuela, Bertha de la Peña organizó el primer encuentro internacional de Ballet y Jazz Comboli, con maestros del Dance Theater of Harlem, el

Pittsburgh Ballet Theatre y el Oregon Ballet Theater. Al año siguiente, el Centro de Arte recibió a Joaquín Banegas, Josefina Méndez, Alicia Alonso y Silvia Marichal para impartir el seminario "Bailo luego existo", que concluyó con una serie de funciones en las que participaron ciento setenta bailarines de los estados de Campeche, México, Chetumal, Tabasco y Sonora. En 1994 y 1996, el profesor Banegas impartió otros dos seminarios, asistiendo al último más de cien estudiantes.

Con gran conocimiento de la población a la que atiende, ha instituido dos programas permanentes, uno profesional con nueve años de carrera y otro recreativo-formativo con el objeto de complementar la educación de los alumnos; también ofrece distintos talleres relacionados con el entrenamiento físico. A lo largo de su vida docente ha formado alrededor de tres mil jovencitas entre las que han destacado por su dedicación su propia hija, Mariela Romero, Mónica Osorno y Ofelia Loret de Mola.

Su objetivo como docente es "convertir a jóvenes en artistas observadoras, sensibles y aptas para expresar corporalmente ideas generosas".⁵

Una labor de promoción constante

De 1972 a la fecha, Bertha de la Peña, ha realizado una importante labor de promoción dancística a través de su Ballet de Cámara, agrupación que acompaña cada año las presentaciones de sus alumnas y con la que ha organizado, sola o en colaboración con otras instituciones de cultura, diversas temporadas. Con la idea de consolidar su trabajo y formar un público, ha extendido invitaciones a bailarines locales y nacionales elevando la calidad de su agrupación, y dando a conocer las grandes obras del ballet tradicional.

Personalmente ha bailado en los escenarios de Mérida las obras: *La Fille Mal gardée* (1976), *la Suite de Romeo y Julieta* (1977) y *el ballet Giselle* (1978). Entre sus colaboradores locales se cuentan los bailarines Alfredo Cortés y Víctor Salas, quienes también han realizado coreografías para el grupo; así también han actuado con Ballet de Cámara las siguientes figuras nacionales: Sygmunt Szostak, entonces primer bailarín de la Compañía Nacional de Danza (CND), quien fue pareja de su hija Mariela, en *Romeo y Julieta* (1987), e interpretó dos años más tarde *La bayadera y La dama de las Camelias*, esta última con coreografía de Bertha de la Peña; Alma Rosa Cota e Igor Iakovlev pareja que bailó los *pas de deux* de *Diana y Acteón*, *La Bella durmiente y El*

corsario (1987); José Luis Arroyo e Irma Morales, interpretando los *pas de deux* de *El Cisne negro*, *Fiesta de las flores* en Genzano, *Aguas primaverales*, y una *suite de Carmen*, de Bertha de la Peña, basada en el original de Alberto Alonso.⁶

Dentro de los festejos de los cuatrocientos cincuenta años de la fundación de Mérida, el ayuntamiento presentó en 1992 al Ballet de Cámara, con Domingo Rubio como invitado, primer bailarín del Taller Coreográfico de la UNAM. En 1993, se realizaron varias funciones en el marco del X Otoño Cultural invitando a bailarinas del Centro Estatal de Bellas Artes. El mismo año, el Instituto de Cultura de Yucatán invitó a las solistas del Ballet de Cámara para cerrar la función Todo Danza, que celebró el x Aniversario del Instituto.

El gobierno del estado, el Instituto de Cultura de Yucatán y el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, presentaron en 1994 la Gala de Ballet con los bailarines Domingo Rubio y Raúl Platas quienes interpretaron el *pas de deux* de *Spartacus*, *Tango*, *Romance*, *La pequeña serenata*, y *Romeo y Julieta*. Para esta ocasión, Bertha de la Peña también bailó, después de haber permanecido años fuera de los escenarios, su obra *Mater et filiae* basada en *La casa de Bernarda de Alba*, de Federico García Lorca.

Una labor que se aprecia

En 1996, el Instituto de Cultura del Estado hizo entrega de la presea Toda una Vida a Bertha de la Peña. Su dedicación a lo largo de los años, sentido profesional, carácter e inteligencia la han llevado a ocupar un lugar prominente en el movimiento cultural de Yucatán. Ha trascendido las dificultades económicas que por lo general acosan a la gente de danza; con un talento heredado, ha sabido acercarse y solicitar apoyos a las personas interesadas en el desarrollo de la cultura; ha logrado establecer relaciones de cooperación con instituciones gubernamentales y particulares, nacionales e internacionales, siempre con la mira de compartir ese espacio que hay en su corazón para la danza.

Notas

¹ "La práctica del ballet en Yucatán requiere de mayor compromiso con la excelencia", *Diario de Yucatán*, 20 de enero de 1996, Archivo Personal de Bertha de la Peña, (APPB)

² Película de los directores M. Powell y Pressburger, estrenada en 1948, con coreografía de Robert Helpmann, interpretada por Moira Sherer y Leonid Massine del Sadler's Wells Ballet, Oxford Dictionary.

³ Según Tulio de la Rosa, Nina Shestakova, bailarina rusa egresada del Teatro Bolshoi y que perteneció al ballet del Teatro de la Ópera de Riga y de la Ópera Privé de París, tuvo dos largas estancias en Mérida, Yucatán, la primera de 1936 a 1943 y la segunda de 1979 hasta su muerte. Tulio de la Rosa, *Nina Shestakova*, Cuadernos del Cid Danza, núm. 16, México, INBA, 1987.

⁴ En 1976, Bertha de la Peña impulsó a algunas de sus alumnas a tomar un curso internacional de danza en Puebla, Puebla. En 1990, ella y tres jóvenes asistieron al curso de verano de la Escuela Soffa Simbler con maestros del American Ballet Theatre, en Long Island, AFBP

⁵ Jorge H. Alvarez Rendón, "Bertha de la Peña paga con arte la presea por toda una vida consagrada a la danza", *Diario de Yucatán*, AFBP

⁶ Bertha de la Peña ha incursionado también en la coreografía, contándose entre sus obras: *Rag Time*, *Dalila*, *Mater et filiae*, *Pas de trois*, *Le petite suite*, *Vals Concierto* y *La rapsodia*, *Carmen*.

Esta semblanza se realizó a partir de una entrevista realizada por Felipe Segura a Bertha de la Peña el 21 de agosto de 1997, y con materiales documentales del Archivo Personal de la maestra de la Peña, a quienes agradezco su apoyo.

Antonio Rubio Sagarnaga

Noemí Marín



Siempre que escucho el nombre del estado de Chihuahua, viene a mi memoria ¡Santa Rita!..., grito con el que se inicia una bella polka, interpretada por Antonio Rubio Sagarnaga, un increíble bailaror y difusor del folclor tradicional del estado de Chihuahua, recorriendo un sinnúmero de teatros, explanadas, aulas, tanto en nuestra república, como en el extranjero.

Recuerdo que lo conocí cuando yo era estudiante, en un curso de danzas y bailes chihuahuenses que impartió en la Academia de la Danza Mexicana. El repertorio incluía *Santa Rita*, además de otras polkas y redovas, no menos alegres y relevantes, pero aquella era algo especial, pues al enseñarla, transmitía como un sello de pasión, fuerza, su alegría y su sentir. A mi modo de ver, esta polka fue la que propició una identificación con los alumnos y el público que presenciaba sus funciones, la que lo dio a conocer.

Actualmente, ver bailar *La Picona* a Antonio Rubio con su esposa es un halago para la vista, una muestra de lo que es Chihuahua; pero sobre todo, demuestran ser los mejores exponentes del folclor dancístico de la región.

Antonio Rubio Sagarnaga nació en Ciudad Camargo, Chihuahua. Realizó sus estudios de profesor y la licenciatura en Educación Física y Ciencias del Deporte en la universidad de Chihuahua. Estudió danza folclórica en la Academia de la Danza Mexicana, dependiente del Instituto Nacional de Bellas Artes. Ha dedicado su vida a la investigación sobre el folclor de su estado, especializándose en las costumbres, ritos y danzas de los tarahumaras en las regiones de Cusárare y Samachique, en la cultura Paquimé de la región de Casas Grandes, Chihuahua. Relacionado con el tema de danzas mestizas, realizó investigaciones en Zacatecas, y en Ciudad Jiménez, Camargo y Tomochic, Chihuahua.

A través de su labor como docente, ha difundido sus bailes y danzas en casi todo el territorio nacional; especialmente en centros de estudios tecnológicos, la Academia de la Danza Mexicana, Ballet Folclórico de México, casas de cultura, e instituciones de educación superior, principalmente en la Universidad Autónoma de Chihuahua.

Como coreógrafo realizó varios montajes basados en investigaciones desarrolladas en distintas regiones, de ahí surgieron cuadros famosos como el de una ceremonia equinoccial, Apache y, dentro del baile mestizo, *Chihuahua norte*, entre muchos. Todos ellos ejecutados por la Compañía de Danza Folclórica de la Universidad Autónoma de Chihuahua que dirige desde 1966, mismo año en el que fue fundada por el mismo Antonio Rubio. Realizaron su primera

gira en 1977 fuera del estado, en un intercambio cultural estudiantil con las universidades de Texas y Nuevo México. Con esta compañía ha recorrido varios estados del territorio nacional; destaca su participación en el Festival Internacional Cervantino de 1986.

Además de toda la actividad realizada en la universidad, ha prestado sus servicios en otras instituciones oficiales y particulares como coordinador, asesor, profesor de danza, y conferencista en las universidades de Las Cruces, Nuevo México; Los Angeles, California, y varios centros de educación superior del país. La labor de Antonio Rubio ha merecido el elogio, el cariño, el respeto y admiración de quienes compartimos su amistad y sus conocimientos, que ofrece con naturalidad y sencillez. También, como estímulo y testimonio por su labor, ha sido merecedor de un gran número de premios, trofeos, medallas de oro y reconocimientos, como mejor director artístico, por su participación en festivales internacionales de danza, etcétera.

El maestro Rubio recibió además un premio maravilloso, el apoyo, la comprensión y el cariño de su esposa y sus hijos, una hermosa familia que se ha formado en un medio de sensibilidad artística abierta a distintas ramas del arte; muestra de ello es que una de sus hijas está encausándose en la especialidad de danza clásica y la otra sigue la trayectoria de la danza folclórica.

Enemigo acérrimo del ballet y de su indumentaria tuvo que establecer una nueva relación con esta expresión dancística; de tanto asistir a las presentaciones de su hija, por relacionarse con su carrera, por ser maestro a invitación de ésta, inició el estudio del ballet clásico; actualmente ha participado ya como bailarín en algunas funciones de danza, lo que demuestra su temperamento, inquietud y deseo de superación constante.

En estos momentos, continúa con su grupo de la universidad, realizando giras e impartiendo cursos, principalmente en Estados Unidos en las ciudades de Chicago, Arizona y California; lugares de donde requieren con mucha frecuencia de su apoyo. Su más reciente y nueva actividad es la fundación de su propia escuela de danza en 1997, Danza Estudio Antonio Rubio.

Afortunadamente, tendremos Antonio Rubio por muchos años; pues su gran vitalidad, su pasión, entrega y amor a su terruño y a la danza, lo impulsan a seguir adelante; además, por naturaleza es inquieto, incansable, enérgico, líder, simpático, dicharachero, delgado, alto y con un corazón más grande que su estatura, que comparte con todos sus alumnos, su familia, amigos y compañeros del mismo dolor por la danza. Todo esto es Antonio Rubio, para mí.

Fuentes

Currículum proporcionado por la profesora María del Socorro Chapa Rodríguez.

Pláticas sostenidas con la profesora María del Socorro Chapa Rodríguez.

Pláticas sostenidas en un curso de verano en el Instituto Mizoc, con el profesor Antonio Rubio.

Mis experiencias personales como alumna de la Academia de la Danza Mexicana.

Nuby Sevilla

Felipe Segura Escalona



Nuby Sevilla descubrió la danza por las rumberas, las observaba detenidamente y experimentaba una gran emoción. Cuando supo que podía estudiar para ser bailarina comenzó a pedirle a sus padres que la llevaran a una escuela, pero nadie le prestó atención. Se enteró que había un estudio de danza en el recién fundado Instituto Yucateco de Bellas Artes; para ingresar había que pagar inscripción y comenzó a reunir sus domingos.

Llegó sola a solicitar ingreso con la maestra Ofelia Martínez y con ella estudió danza clásica. La escuela se encontraba lejos de su domicilio, por lo que sus padres le pidieron buscar una más cercana y se cambió a la de una alumna de la maestra Lupita Núñez; ahí permaneció cuatro años, pero un día la profesora anunció que se casaría y terminaron las clases.

Acudió a la escuela de la maestra Núñez, tomando todas las clases obligatorias de la carrera. Anualmente organizaban festivales y cuando comenzaban los ensayos de los números clásicos, Nuby se escondía; sentía que su físico no era adecuado para las danzas "sutiles y espirituales", le gustaban los movimientos vigorosos y fuertes. Usualmente la destinaban a los números acrobáticos.

Concluyó su carrera y el 3 de julio de 1959 le otorgaron su título como profesora; el documento, firmado por la maestra Guadalupe Núñez de Rubio, la acreditaba por sus estudios de danza clásica e internacional. En esta institución, Nuby Sevilla comenzó a impartir clases.

Un día llegó a la escuela un muchacho que había estudiado en la ciudad de México, Rubén Duarte, quien deseaba formar un grupo folclórico y fue a solicitar bailarinas. Nuby fue elegida y puso tanto entusiasmo que al poco tiempo era primera bailarina. Permaneció ahí cuatro años, llenos de experiencias, pero deseaba mejorar.

Se enteró que en la capital del país, en la Academia de la Danza Mexicana, se impartían cursos de verano. Con la ayuda de sus padres fue al primero; volvió a Mérida, feliz por los conocimientos que había adquirido; acudió al segundo. En cada clase hacía grandes esfuerzos y ponía toda su alegría de bailar. Cuando cursó el tercero, hubo una especie de examen en el que estuvieron presentes las maestras Josefina Lavallo, Ana Mérida y Guillermina Peñalosa. Está última se acercó a Nuby, la tomó de la mano, la llevó al podio y le dijo a Ana Mérida: ésta es. La maestra contestó: adelante. Como consecuencia le otorgaron una beca para hacer la carrera completa. A Nuby le pareció maravilloso y enseguida llamó a sus padres para darles la gran noticia, pero ambos dijeron que no,

que una joven no podía estar viviendo sola tanto tiempo en la enorme ciudad; ella insistió que se quedaría y le advirtieron que no le enviarían ayuda alguna.

Nuby quedó desconsolada y buscó a Josefina Lavalle, le explicó su problema y la maestra le comentó que como ella había más estudiantes que no tenían ayuda de sus padres, que la apoyarían con el habituario (un edificio donde hospedaban a los estudiantes de Bellas Artes), con una beca y le conseguirían algunos trabajos para completar su manutención.

Empezó una etapa de pobreza, ella y sus compañeros carecían de lo más indispensable, pero se las arreglaban para subsistir. En esa época, a un costado del Auditorio Nacional, frecuentemente instalaban ferias como las del Hogar, donde además de mercancías había puestos de alimentos y ofrecían bocadillos a los paseantes; Nuby y sus compañeras iban, aceptaban todo, volvían a pasar... pero entre feria y feria había temporadas difíciles.

La maestra Lavalle las enviaba a todo tipo de trabajos; bailaron en el Teatro de las Masas, en obras de teatro, de ópera o en alguna escuela. También las enviaba a montar danzas o a impartir clases, algo les pagaban e iban subsistiendo.

Nuby fue elegida para ser parte del Ballet Folclórico Experimental de la ADM; una carrera de nueve años que hizo en cuatro porque le revalidaron materias. Estudió danza clásica y contemporánea, en folclor ya contaba con una sólida preparación porque fue alumna de Emma Duarte. En 1965 recibió su título.

Antes de salir de Mérida ya tenía novio, Omar Magaña, un joven de la península que estaba terminando su carrera en la ciudad de México. Cuando él recibió su título de geólogo pidió a Nuby que se unieran en matrimonio y volvieran a Yucatán; ella, enamorada, aceptó. Una de las cosas que tuvo que asumir es que dejaría completamente la danza.

Después de un año y una niña, comenzó a aburrirse y a enfermar; un médico le dijo que por haber hecho ejercicio desde niña, su cuerpo resentía la falta de actividad. Con el señor Magaña decidieron que el ejercicio sería la danza; él aceptó que abriera una escuela, pero le pidió que tuviera un grupo pequeño de alumnos.

En 1966 fundó la primera escuela de danzas folclóricas del estado de Yucatán en Progreso. Hubo un grupo reducido al inicio, pronto llegaron más alumnos, jóvenes entusiastas y vigorosos. El grupo creció y un año después pudo presentar un festival en el Casino de Progreso. Al ver el éxito obtenido, formó el Ballet Folclórico de la Ciudad y Puerto de Progreso.

Para su sorpresa y entusiasmo comenzaron a llegar invitaciones para participar en diversos eventos, funciones de be-

neficio en Navidad para los niños de la Escuela Andrés Quintana Roo, con el Departamento de Turismo, con la banda norteamericana Klondike, en el Día de la Marina, y en la bienvenida a la Caravana Air Stream Wally Byam de Estados Unidos. Muy importantes fueron las presentaciones de la celebración del cxxv Aniversario de la fundación de la Ciudad de Progreso, el x Aniversario de la Plaza Cívica de Yucalpeten, la inauguración del Centro de Estudios Tecnológicos de Progreso, la conmemoración de la defensa del puerto de Veracruz por la Heroica Escuela Naval Militar, y muchas más; unas eran de beneficio, otras de celebración.

Nuby Sevilla organizó su escuela siguiendo el sistema y estructura de la Academia de la Danza Mexicana: seis años de estudio, varias materias, investigación y tesis. En 1997, egresó la decimotercera generación de alumnos, preparados como intérpretes y profesores, con amplios conocimientos del folclor mexicano.

Trece generaciones y el resultado es una multitud de muchachos ansiosos de hacer una carrera en la danza; muchos han abierto escuelas, otros forman parte del Ballet Folclórico de Yucatán y del Ballet Folclórico de la Universidad del estado.

Durante todos estos años, Nuby Sevilla continúa con sus investigaciones, asistiendo a diversos cursos de actualización, a reuniones nacionales para profesores de danza, a las confrontaciones de danza folclórica organizadas por el Centro Cultural Cordemex, a los cursos de Mejoramiento Profesional para la Modernización Educativa como los celebrados en Cixulub y en Conkal. Innumerables ocasiones ha sido jurado de todo tipo de eventos relacionados con la danza, ha prestado sus colecciones de vestuario; participa en la celebración anual del Día Internacional de la Danza y en las semanas de la danza en Yucatán que organiza el ayuntamiento de Progreso.

Nuby Sevilla se ha presentado en distintos escenarios: jardines y plazas, la Casa de la Cultura de Progreso, el Club de Leones, el local de la CTM y el Teatro Principal; las últimas funciones fueron en el Teatro José Peón Contreras de Mérida.

En un principio montaba números que denominaba *Danzas Folclóricas Mexicanas*, después se fueron convirtiendo en cuadros y finalmente en ballets. Toda clase de jarabes, sones, danzas étnicas se transformaron en obras como *Michoacán de fiesta, Vámonos pa'la bola, Así es Querétaro, Guanajuato de mis recuerdos, Callejoneadas*; algunas están agrupadas por regiones, otras llevan el nombre de entidades federativas como son: *Estado de Puebla, Estado de Veracruz, Baja California, Baja California Sur*, etcétera.

Nuby Sevilla sigue obteniendo reconocimientos a su labor por parte de autoridades, instituciones y medios de comunicación. En un artículo periodístico se escribió: "Nuby mostró las bellezas de México a través de sus cuadros... nos llevó de la mano para mostrarnos otras bellezas de México como sus corridos y los cuadros de Guanajuato". (*Por Esto!*, 25 de abril de 1993, Mérida, Yucatán).

Con gran capacidad de trabajo organizó el Grupo Folclórico de Cancún, mismo que desde 1979 se presenta en el Parque de las Palapas de ese bellissimo lugar; dirige el Ballet Folklórico del SUTERM, otro grupo que ella fundó; es miembro del Instituto de Investigación y Difusión de la Danza Mexicana y es maestra de cultura estética en educación primaria del gobierno del estado.

En 1996, el ayuntamiento de la ciudad de Progreso le rindió un homenaje por sus treinta años de labor artística, ahora en México celebramos "su vida en la danza".

Fuentes

Felipe Segura, charla con Nuby Sevilla, INBA, SEP, México, 1998

Reconocimientos

Amalia Aguilar

Patricia Aulestia



Amalia Rodríguez Carrera nació en Matanzas, Cuba, en un barrio de gente bailadora y santeros de profesión. Doña Regla Carrera su madre, aseguraba que Amalia ya bailaba en su vientre antes de nacer y desde muy pequeña cuando doña Regla tocaba el piano, en su vieja y enorme casona, la niña bailaba con furor.

Don Óscar Rodríguez Aguilar, su padre, improvisaba con sábanas viejas un teatro con telón en el patio de la casa para mostrar las habilidades de su hija; cobraba un botón de camisa para entrar. Sus abuelos heredaron a la familia treinta y seis propiedades y don Óscar, ante las innumerables peleas de sus hermanas que querían quedarse con todo, prefirió empacar su maleta y marcharse con su mujer e hijas a la Habana.

A finales de los años treinta, la situación económica de la familia era precaria. A pesar de ello, don Óscar fomentó con entusiasmo el arte entre sus hijas, Cecilia y Amalia. Él mismo asumió su enseñanza. Así fue como las "Hermanitas Aguilar" iniciaron una precoz carrera artística. Acompañadas de un fonógrafo, presentaban un cubanísimo *show*, a la manera de Arquímedes Pous, con números como *El negrito* o *La mulata*.

Las dos hermanas eran bonitas y jóvenes; actuaban en pueblos pequeños, en carpas, en teatritos, hasta en el circo Montalvo, Santos y Artigas, siempre guiadas por su incansable papá, que era candela, cubano al fin. Entre las anécdotas de esos días, Amalia narra cuando don Óscar les dijo: "Hijas, ya está bueno lo de la rumbita, tienen que ser profesionales, tienen que ser *vedettes*, van a hacer *El sastre*, tú te vas a vestir de hombre y tu hermana de mujer, tú con una medidita le vas a medir el cuerpo, Amalia con espejuelitos y Cecilia aparentando vestir muy ligera de ropa." Se sometieron a innumerables ensayos y pese a ello, llegó el día del estreno y don Óscar, previniendo que con los nervios y el público se les olvidara todo, se instaló detrás de las bambalinas. Al salir al escenario, Cecilia le decía a su hermana: "¿qué dice mi figura?" y Amalia contestaba: "admiro su esbeltez, permítame medir su contorno", y que se le olvida. "¿Cómo sigue, cómo sigue?", preguntó desesperada y su padre exclamó: "¡Coño, tu madre!". Y ella que estaba tan metida en su acción, lo repitió ante el público. El respetable ofendido, les tiró los cojines y todo lo que pudo. Tuvieron que irse pero don Óscar no se desanimó, y les dijo: "Ahora van a hacer un cuplé", el *Mírame*, que él mismo ensayaba con ellas: "*Mírame, mírame, mírame, mírame, mírame, con tus ojitos, porque si tú no me miras, yo no te doy un bestio.*"

Después de muchos ensayos, debutaron en una carpita de un circo pequeño, lleno de guajiros. Cuando Amalia, cantando el *Mirame*, se arrimó a un guajiro que era la autoridad, éste indignado le dio tremenda galleta (cachetada) que la tiró al suelo. La chiquilla corrió llorando al lado de su padre y éste le dijo: "Los artistas tienen que sufrir, pase lo que pase, digan lo que digan, los artistas tienen que seguir en el escenario, ese es el arte, el sufrimiento."

Fueron a otro pueblo y don Oscar determinó: "Ahora va a ser española" y le montó *Mi jaca*. "Mi jaca, veloz galop y corta el viento cuando pasa por el puerto caminito de Jerez..."

No había terminado la primera frase cuando el público le gritó: "fuera, fuera, que se vayan esos huesos, que se salgan, que se vaya ese hueso". Pero Amalia siguió haciendo su número hasta el final, aunque el padre, ante la continua agresión de los espectadores, le ordenaba suspenderlo. Amalia, al terminar, muy orgullosa le dijo: "Tú dijiste que el artista tiene que sufrir, tiene que quedarse en el escenario y yo me quedé."

Amalia Aguilar no fue una artista improvisada; estudió ballet con el bailarín y coreógrafo cubano Jorge Harrison. En una azotea del barrio Colón, Harrison, que era amigo de su padre y no les cobraba, supervisaba sus ensayos diariamente, la hacía bailar durante horas y horas. El maestro descubrió que Amalia tenía mucha facilidad para lograr las destrezas de ballet: giros, brazos, saltos; aprendió las cinco posiciones de pies y brazos, dominó las flexiones, los equilibrios, pulió líneas y dinámicas. Esa mujer había nacido para bailar.

Sus padres pusieron una pensión y muchos artistas de la farándula se mudaron a ella. Al no poder pagar, éstos saldaban sus adeudos enseñando a actuar a las dos hermanas, en especial América Mandulein. Cuando estuvieron preparadas, don Óscar se convirtió en su promotor artístico y las "Hermanitas Aguilar" reiniciaron sus actuaciones como verdaderas profesionales en hoteles y teatros cubanos: Eden Concert, Nacional, CMQ, Cadena azul, Corral de Guanavacoa, Martí y el Tropicana.

Amalia continuó sus clases con la maestra mexicana Lita Enhart y el profesor argentino Lalo Maura; en un circo, aprendió los secretos de contorsionista que le permitía incorporar a su baile mayores habilidades.

Un día Amalia le dijo a su hermana: "Hace frío y necesitamos comprarnos un abrigo de piel, por qué no vamos con Julio Richard, el mejor bailarín de Cuba que necesita coristas para el teatro Martí." Aunque nunca lo habían sido, se presentaron muy nerviosas.

Richard las llamó al escenario y mostró una rutina que Amalia no pudo seguir. Dirigiéndose a ella exclamó: "Tú

tienes las tetas muy paradas, pero no sirves," Amalia, llena de vergüenza, huyó del lugar. A ella le encantaba improvisar y no seguir el simple uso de dos pasitos adelante, uno para atrás, que pobremente montaban algunos coreógrafos en esos tiempos.

Acompañadas por sus padres, las "Hermanitas Aguilar" emprendieron nuevas giras; entraron a la Compañía de Teatro de Cuba en el que sus maestros fueron Martha Núñez y el famoso actor Arrechavaleta. Partieron contratadas a Panamá, donde se casó Cecilia y Amalia siguió como óscar.

Otra anécdota que Amalia recuerda es cómo don José, siempre atento a las oportunidades, le contó que Julio Richard estaba buscando una estrella para llevarla a México y ella, vestida de bata, rumba blanca de cola y puño rojo, actuó sin recelo, encantándolo tanto que Richard decidió lanzarla en la capital de la república mexicana.

Fue así como Amalia Aguilar se enfrentó a un exitoso destino. Todas las puertas se le abrieron y el público apreció su talento, simpatía singular, franca alegría, entrega a un estilo personal que la hizo consagrarse para todos los tiempos.

En México debutó en el Teatro Lírico, Radio XEW y Sans Souci, con éxito arrollador e instantáneo. Su nombre brillaba en grandes marquesinas y los periodistas la bautizaron como "La mujer de fuego", "La bomba cubana".

En Centroamérica, Sudamérica y Estados Unidos actuaba en grandes teatros y auditorios con la famosa orquesta Lecuona Cubans Boys. En Los Angeles, con Xavier Cugat y en Hollywood Bowl; en Nueva York, en el Latin Quarter y Teatro Roxy y en teatros latinos de Las Vegas, Nevada.

Su gran popularidad se debió a su participación en veintitrés películas: *Pervertida* (1945), *Una noche en el Folies* (1947), *Conozco a las dos. Dicen que soy mujeriego*, *Calabacitas tiernas* y *En cada puerto un amor* (1948), *El gran campeón*, *El colmillo de Buda*, *Novia a la medida* y *La vida en broma* (1949), *Al son del mambo*, *Ritmos del Caribe* y *Amor perdido* (1950), *Qué rico el mambo* y *Delirio tropical* (1951), *Las tres alegres comadres*, *Las interesadas* y *Los dineros del diablo* (1952), *Mis tres viudas alegres* y *La cariñosa* (1953), *Música en la noche*, *Platillos voladores* y *Las viudas del cha cha chá* (1955).

En el cine mexicano la figura de Amalia Aguilar correspondió con el personaje de rumbera, perteneciente a un estilo impulsado paralelamente por sus colegas cubanas, Rosa Carmina, Ninón Sevilla, María Antonieta Pons y la mexicana Meche Barba. Con los personajes del ámbito cabaretil, el público de México tuvo un primer aliento erótico; los trajes festivos y los bailes exóticos llenaron las pantallas, brindaron

un brío y exuberancia nunca antes recreados con tanta algarabía por el cine mexicano.

Más adelante Amalia incursionó en comedias de tono festivo, en las que su gracia, candela y extraordinarias facultades de bailarina, le permitieron alternar con "Tin Tán" y "Resortes", ser acompañante principal de Lilia del Valle, Silvia Pinal y Lilia Prado. Humor, picardía infantil y juego lúdico pueden apreciarse en varias de estas cintas.

En México, durante toda esta etapa, continuó entrenándose con Gloria Luz Cabrera y su ballet; formó el grupo musical Los Diablos del Trópico para actuar en El Patio, el Minuit, el Manolo, el Follies, el Lfrico, la xew y el Waiquikí. Realizó muchas giras a Mérida, Veracruz, Monterrey, Mazatlán, Centro y Sudamérica, hasta que decidió retirarse para fincar una familia en Lima, Perú. Se casó con el médico Raúl Beraún y tuvo tres hijos, Raúl, Jorge y Dafne.

Amalia Aguilar reapareció en 1976 en el Teatro Blanquita con "Resortes" y Rosa Carmina; en 1981 en el Teatro Segura de Lima, con la revista *Perú... te traigo un son*; en 1982 en el Segura y Municipal con Salsa Caliente 82, siendo también directora y productora artística. Le otorgaron por estos espectáculos, los trofeos CIRCE y Última Hora de la Asociación de Periodistas.

Amalia Aguilar fue considerada en los años cincuenta como "la mejor bailarina del género tropical" por la Asociación de Cronistas de Espectáculos de Nueva York; en 1988 recibió un reconocimiento por su trayectoria artística por parte de la misma asociación.

Actualmente vive en México y es requerida constantemente por instituciones culturales que le rinden homenajes en los ciclos de cine, exposiciones y conferencias dedicadas a su inolvidable presencia, en la farándula y el cine de nuestro continente.

Fuentes

Martré, Gonzalo, *Rumberos de Ayer*, 1997, p. 134

Ortiz, Roberto, "Los avatares de Amalia Aguilar", en *Reina del trópico*, IV Festival Afrocaribeño, Veracruz, 1997, (folleto)

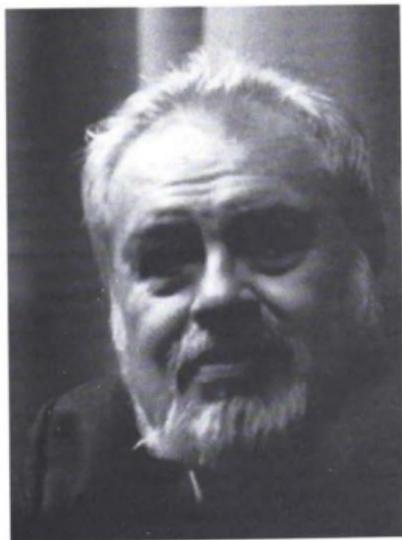
Recordatorio artístico de Amalia Aguilar

Esta semblanza se basó en la participación de Amalia Aguilar en el ciclo Dioses de la Danza Tropical, efectuado en la Universidad Pedagógica Nacional, el 11 de abril de 1997. Charla conducida por Patricia Aulestia. Asesor invitado Gustavo Adolfo Burgos.

Transcripción: Angélica del Ángel Magro.

José Antonio Alcaraz

Tito Vasconcelos



[Al margen]: Encargada y rezibida en el Cenidi-Danza José Limón, estando en su audiencia de la mañana las Maestras Maya Ramos Smith y Sylvia Ramírez.

[dos rúbricas]

En la Ciudad de México en 22 días del mes de junio de mill y novecientos y noventa y ocho años el que suscribe Sr. D. Tito Vasconcelos, de ofizio cómico y en ocasiones maromero y a fechas rezientes metido a investigador teatral, vezino de esta ciudad. Compareesco y presento ante Vuestras Mercedes, y por descargo de conciencia digo: Sepan quantos este documento leieren o escuchassen en proclama que el supraescrito habiendo realizado las diligencias y averiguaciones pertinentes que sobre el Sr. D. José Antonio Alcaráz, vezino de esta ciudad y de ofizio músico encargaron Vuestras Mercedes, encontró lo siguiente: Que el susodicho José Antonio, según consta en documentos legales nació en esta ciudad de México el 5 de diziembre del año de Señor de mill y novecientos y treinta y ocho años. Que fue cristianado con el susodicho nombre, pero que también es conocido por algunos alias de los quales anota los siguientes: Dinosaurio Azul, Ogro Kafkarabras, Máksimo Gordi, José Antonio Lenguaráz, La Máxima Masa y hasta por uno que involucra alguna de las santas religiones que imperan en estos reinos: Sor Tecla.

Otrosi: que posee ciertas peculiaridades entre las que anoto: gran devorador de libros, de cajeta Coronado, de Musicales de Broadway, de caramelo macizo y de arroz chino frito. Aficionado al cine de serie b y a la televisión en casas ajenas. Admirador de Godzilla, de Bart Simpson en particular y de Los Simpsons en general. Fan de Ricky Martin, del café espresso con sacarina, del Pato Lucas, Bugs Bunny y de la Coca light. Adora el color azul y es francófilo, o galófilo de corazón.

Otrosi: que es verdad que posee conocimientos muy principales en el arte de la música adquiridos en el Conservatorio Nacional, la Schola Cantorum de París (Dios guarde esta bella ciudad intacta de la furia futbolera); incluyen sus créditos académicos otros estudios realizados en Venezia en el Conservatorio Marcello y en el Centro de Opera de Londres. Según consta en mis investigaciones no resultó buen tañedor de ningún instrumento, sino un mejor inventor de música.

Otrosi: que en este noble arte de la invención musical tuvo como principales maestros a José Pablo Moncayo, Daniel Lesur, Pierre Wissmer, Pierre Boulez, Bruno Maderna,

Gordon Kaemper y un tal Ghedini, entre otros. Que este arte le ha dado grandes satisfacciones, pues se lo ha premiado en varias ocasiones por sus creaciones musicales para el cine-matógrafo: *Los Muros del silencio* y *Los Días del amor* que le hicieron acreedor a sendos Arieles y aun a una Diosa de Plata por *La Muerte de Villa*.

Otrosi: que no obstante haber destacado en el noble arte de la música, ha practicado en no pocas ocasiones ese abominable vizio y pecaminoso arte y mas justamente llamado vehiculo de perdición de almas que es el teatro, en cuio seno ha perpetrado (no hay otra manera de dezirlo) comedias tan torpes como perniciosas a la moral, *piarum aurium* ofensivas, y de las cuales solo ofrezco a Vuestras Mercedes los siguientes títulos: *Y sin embargo se mueve(n)*; *Las fábulas de Monterroso*, *Gismonda o Vértigo de amor*, en cuios pasajes pudieron verse las cosas mas impúdicas y escandalosas. Ha sido asimismo director de otras tantas calamidades teatrales que el pudor y sierta complizidad con el averiguado, amen del recato, me impiden poner por escrito. Algunos de los interrogados al respecto mencionaron con entusiasmo que su labor en el terreno de la musicalización de comedias es notable y mencionaron las siguientes: *Seis personajes en busca de autor*, *La máquina de sumar*, *El candidato de Dios*, *La boda negra de las Alacranas*, *Arcángel* y otras cuios títulos me reservo por discreción.

Otrosi: que sin embargo de estos graves tropiezos, hay otras cosas dignas de la maior admiracion. Como lo es el hecho que en el arte maior de las letras en su modalidad de periodismo ha ejercido con no poco tino y si mucho yoghurt (dícese de la mala leche), la crítica musical y la teatral, ganando con esto no pocas antipatías y si muchos lectores que a la fecha le siguen en sus escritos en el semanario *Proceso* y en el diario *Reforma*. Supe también por no pocos informantes que antes de las susodichas publicaciones, tundió teclas y borroneo páginas para los diarios *El Herald de México*, *Excelsior*, *Sábado* (de *Unomásuno*), y otros.

Otrosi: que a su favor tiene el susodicho el dirigir ópera entre sus principales atributos, i que es notable su esfuerzo por dirigir partituras no convencionales en puestas aún menos convencionales. Tal es el caso de sus escenificaciones de operas como: *La Coronacion de Popea* i *El Baile de las Ingratas*, *La Voz Humana*, *El Castillo de Barba Azul*, *El Prisionero*; combinando puestas auzades a otras óperas más tradicionales como: *Romeo y Julieta*, *Salomé*, *Tosca*, *Bohemia* y hasta *La Traviata*, poniendo especial énfasis en obras de autores mexicanos, tal es el caso de *La mulata de Córdoba*, *La mujer y su sombra*, *Severino* y otras.

Otrosi: En el terreno de la música mexicana es loable su esfuerzo por difundirla y en este rubro ha publicado textos sobre, Silvestre Revueltas, Carlos Chávez, José Pablo Moncayo, Rodolfo Halffter, Angela Peralta. Que no obstante el reconocimiento público por esta labor, el susodicho se empeña en reincidir en el abominable vizio del teatro y que en este obsesivo terreno ha publicado las siguientes antologías de crítica teatral: *Suave Teatro*, *Al Sonoro Rugir del Telón* y *Allá en el Teatro Grande*. Se rumora que aún prepara otro volúmen que llevará por título *Teatrito Lindo y Querido*.

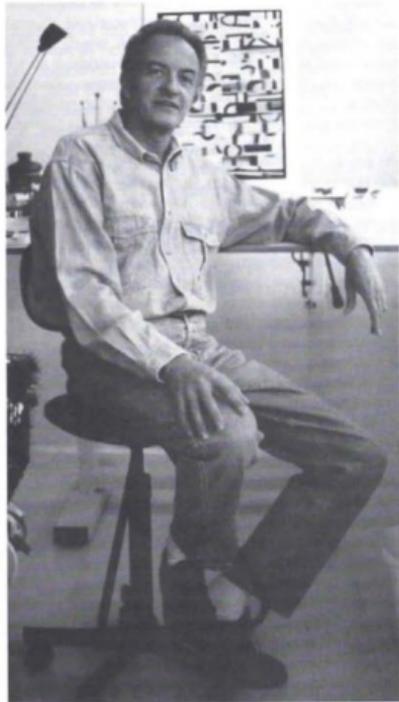
Otrosi: que para los menesteres que Vuestras Mercedes me encomendaron, es decir, averiguar sus *liaisons* con la danza he descubierto lo siguiente: que no siéndole bastante escandaloso estar mesclado con cómicos y maromeros, tambien se ha involucrado con baylarines hombres y mugeres, con los que ha cometido desde hace muchos años incalcificables y concupiscentes actos escénicos. He podido averiguar que ha realizado músicas para la danza en complizidad y por encargo de: Sara Pardo, Guillermina Bravo, Jaime Blanc, Raquel Vásquez, Waldeen, y que inclusive hizo bailar *La muerte del Cisne* a la crotalista Sonia Amelio. Impartió asimismo clases de apreciación musical en el estudio de Ballet Nacional por varios años, lo que lo convierte en responsable directo del gusto musical de toda una generación de baylarines. Es en este rubro en el que le hallo hartas cualidades que a Vuestras Mercedes les parecieran atractivas que no a este que escribe. No obstante para mejor cumplir con el encargo que Vuestras Mercedes tuvieron a bien mandar, rebusqué en la memoria, revolví en los archivos y todo quanto averigüé queda arriba escrito.

Otrosi: que no siéndole bastante el grandísimo atropello que a las bellas artes el susodicho José Antonio ha causado, le ha dado a fechas rezientes por acometer de manera harto prolífica y exitosa la tarea de escribir yentos infantiles, cosa que Vuestras Mercedes sabrán disculpar. Ya que lo que nos apura es encontrarle los méritos suficientes para el galardón o reconocimiento que esta jornada le será entregado. Sea pues como Vuestras Mercedes lo resuelvan. En quanto a mi juro que no lo hago por rencor ni venganza y que estoy zierto quel Señor Don José Antonio Alcaraz es digno merecedor de este reconocimiento de Una Vida En La Danza. Y asi lo firmo y doy fee. En La Ciudad de México a los 22 días del mes de Junio de Mill y novecientos y noventa y ocho años.

Tito Vasconcelos
[una rúbrica]

Guillermo Barclay

Dolores Ponce



Guillermo Barclay Galindo nació en Jalapa, Veracruz el 14 de enero de 1939, ciudad donde se crió siendo el mayor de tres hermanos. Desde su niñez tuvo contacto con las artes plásticas. Estudió en la Facultad de Derecho y en la de Filosofía y Letras de la Universidad Veracruzana; participaba simultáneamente en el Taller de Artes Plásticas y viajaba al Distrito Federal cada fin de semana y periodo vacacional al Taller de la Ciudadela, en la Escuela Superior de Artes Aplicadas. Con Guillermo Silva Santa María estudió grabado y realizó varias exposiciones, así como con Juan Soriano quien estaba en el Taller de Cerámica de la Ciudadela.

Cuando, en 1962, concluyó sus estudios de leyes, comprendió que la obtención del título le significaría "caer en la trampa de llegar al bufete de mi tío, mismo que no tenía quién lo sucediera" y, como quería seguir pintando, conjuró la amenaza: simplemente no se presentó al examen profesional.

Definió como meta en su vida seguir la carrera de escenógrafo, había ya establecido contacto con Guillermina Bravo en el Ballet Nacional de México y había diseñado una escenografía teatral para Beatriz Flores en Jalisco. Se trasladó a la ciudad de México donde ingresó a la Escuela de Arte Teatral del Instituto Nacional de Bellas Artes, y formó parte de la última generación de alumnos de Julio Prieto, de quien fue asistente durante muchos años. Ese mismo 1962 Guillermo Barclay realizó su primer trabajo profesional, el diseño de *Hamlet* para la Compañía de Jalapa. Su debut en la ciudad de México fue el diseño del dúo *El amor amoroso* para el Ballet Nacional, que se presentó en el Teatro de Bellas Artes.

Tras seguir su aprendizaje en Bellas Artes, en 1964 Barclay recibió una beca para estudiar durante dos años en Francia, en la Universidad del Teatro de las Naciones, dependiente de la UNESCO. "Ahí me di cuenta de cómo funcionaba el teatro en otras partes del mundo. Se cambiaban continuamente experiencias, había becarios, intercambios, visitas de trabajo tanto de directores como de escenógrafos." De regreso a México acudió directamente a Jalapa, ya que el director del Teatro del Estado lo había llamado para recomendar a un nuevo director. Guillermo propuso a dos o tres personas, y se optó por Manuel Montoro, con quien en 1967 creó el Festival de Teatro Universitario Veracruzano. Durante siete años consecutivos trabajó con estudiantes y profesores, entre ellos María Rojo y Ana Ofelia Murguía.

Entre 1972 y 1973 volvió a la ciudad de México para trabajar con Héctor Azar en Bellas Artes hasta 1978, año en que la Universidad Veracruzana lo llamó una vez más. En esa

ocasión, el rector Roberto Bravo Garzón, sabiendo que Guillermo, junto con Claudio Obregón, Manuel Montoro y Salvador Sánchez, buscaban productor para montar la obra *Los emigrados*, les ofreció producirla para estrenarla en una temporada en Jalapa. Allí Guillermo Barclay se inició en la docencia universitaria.

En 1971 comenzó su trabajo con Ballet Clásico 70, junto con Nellie Happee y Amalia Hernández, con quienes permaneció hasta la desaparición del grupo. Trabajó simultáneamente con el Ballet Nacional de México, como escenógrafo y diseñador de vestuario, lo que hizo durante dieciséis años ininterrumpidos; con el Ballet Folclórico de México, durante dieciocho años consecutivos y, desde 1976, con Pilar Rioja; a esta bailarina le ha diseñado durante más de veinte años, gracias a un "encuentro muy afortunado durante un espectáculo en los años setenta en Tepozotlán, *Mística y erótica del Barroco*, con guión de Luis Rius y puesta en escena de Rafael López Miarnau ... Desde entonces me enamoré de ella..."

Además de ser cofundador y director técnico de Danza Contemporánea Universitaria de la UNAM, ha diseñado en diversas ocasiones ballets para la Compañía Nacional de Danza del INBA.

En 1973-1974, cuando estaba por iniciarse el Festival Cervantino con Dolores del Río como su presidenta, Barclay recibió el encargo de realizar una producción de gran escala para Bellas Artes. Así diseñó su primera ópera, *Don Quijote* de J. Massenet, con coreografía de Felipe Segura, obra que inauguró el Festival en Guanajuato. A partir de entonces, seguiría dedicándose al diseño de obras operísticas, como lo hizo en siete de ellas para la Compañía Nacional de Ópera de INBA.

Sobre la fallida experiencia de *La noche de los mayas*, obra para la que diseñó la escenografía, afirma:

Fue tan mala la experiencia que ya la olvidé... Fue caótica para todo el conjunto. Se puso una vez en Bellas Artes y nunca más. El error fue llamar a ese coreógrafo (Jorge Lefevre), la idea era muy buena, pero él era inexperto. He trabajado con muchísimos coreógrafos, hasta de cabaret, y me doy cuenta de que éste no sabía nada de nada. Sin saber lo que quería, causó confusión y descontrol entre bailarines y escenógrafo.

Después siguió el trabajo durante casi diez años en el teatro Milán, "básico en mi carrera, pues estrené entre doce y catorce obras, todas con gran éxito... y significó un periodo de trabajo permanente..." Sin embargo, el sismo de 1985 averió el

teatro y tuvo que cerrarse. Con Montoro, Barclay buscó reconstruirlo y ambos son ahora sus propietarios. Mientras, trabajó con otros directores, "sorteando cambios de autoridades y falta de trabajo continuo, el que no se conoce ni respeta en México, a diferencia de las compañías de Francia, lo que es lamentable..."

Guillermo Barclay ha desarrollado su obra siempre "respetando al director y al coreógrafo, porque estoy trabajando para ellos". Sobre el ejercicio de la profesión de escenógrafo en el México de los años noventa, afirma que

está sujeto a los mismos avatares que la producción teatral: costos de producción que se elevan de manera alarmante, ausencia de público en las salas, carencia de teatros en todo el país, distancias enormes, por un lado; proliferación de grupos de jóvenes teatristas que crean espectáculos de calidad, proposiciones teatrales interesantes, apoyo oficial al teatro, por el otro. Apoyado algunas veces por el Estado a través de sus canales correspondientes, o reprimido y congelado por estos mismos canales...

Aunque Guillermo Barclay afirma que no soporta la rutina de las clases, recuerda con especial emoción el tiempo en que estuvo impartíendolas en la escuela del Sistema Nacional de Danza, en un curso para alumnos y maestros de coreografía.

Yo quería dedicar los seis primeros meses a la teoría y la comunicación verbal con ellos y el segundo semestre a la práctica, por lo que empezamos la elaboración de un guión para la danza de la *Ópera de tres centavos*. Sin embargo, al querer ponerlo en práctica nos encontramos con problemas de presupuesto y falta de teatro y no se logró. Pero el guión, hecho colectivamente, quedó precioso y la experiencia fue muy interesante.

Guillermo Barclay ha diseñado escenografía, iluminación y vestuario para ciento ochenta ballets, entre ellos, *Danzas primitivas* de Carlos Gaona (Ballet Nacional de México, 1964); *Juego de pelota* de Guillermina Bravo (Ballet Nacional de México, 1968); *Estudio número 4 (Lamento por un suceso trágico)* de Guillermina Bravo (Ballet Nacional de México, 1975); *Gran Tenochtitlán* de Amalia Hernández (Ballet Folclórico de México, 1983); *Baile de cuenta y cascabel* de Pilar Rioja (Rioja, 1984). Además ha diseñado quince óperas, seis películas, una serie de televisión y más de doscientos cincuenta obras teatrales, entre las que destacan *No se sabe cómo* de Pirandello, dirigida por Manuel Montoro, estrenada

en 1975 en el teatro de la Universidad; *La marquesa de Sade* de Mishima, dirigida por Rafael López Miarnau y estrenada en 1975 en el Polifórum Cultural Siqueiros; *Sacco y Vanzetti* de Roli y Vincenzoni, dirigida por Manuel Montoro y estrenada en 1980 en el teatro Milán; *Fuentevaqueros* de y dirigida por Manuel Montoro y estrenada en 1976 en el teatro El Granero; y *Corona de sombras* de Rodolfo Usigli, dirigida por Rafael López Miarnau y estrenada en 1977 en el teatro Hidalgo.

Entre los cargos de administración cultural que Barclay ha desempeñado se encuentran: director técnico de Arte Dramático de la Universidad Veracruzana, donde también ha impartido clases de escenografía y diseño teatral; coordinador de producción del teatro Milán; profesor de la UNAM; y coordinador general de la Unidad Artística y Cultural del Bosque INBA-SEP.

Durante su carrera profesional, Barclay ha recibido veinte y ocho premios de la crítica especializada de México, considerándolo el mejor escenógrafo y diseñador teatral del año. Su diseño para *Pedro Páramo* de José Bolaños le hizo acreedor a La Diosa de Plata y el Ariel. Además, fundó y durante quince años presidió la Sociedad Mexicana de Escenógrafos (Sociedad autoral de interés público) e inició la "escenografía urbana", habiendo diseñado más de cincuenta eventos para el Departamento del Distrito Federal en el periodo 1988-1993.

Fuentes

Ceballos, Édgar, *Diccionario enciclopédico básico de teatro mexicano*, siglo XX, Colección Escenología, México, 1996

CENIDI-Danza, ficha de control de artistas plásticos de la danza mexicana, Guillermo Barclay

Ficachi, Mario, "Entrevista a Guillermo Barclay, presidente de la Sociedad Mexicana de Escenógrafos", en *Teatro. Revista del Centro Mexicano de Teatro*, ITI, UNESCO, Año 1, número 1, México, enero-junio 1992, pp. 19-21

Segura, Felipe, entrevista con Guillermo Barclay, 30 de marzo de 1998, ciudad de México

Leonardo Velázquez

Margarita Tortajada Quiroz



Leonardo Velázquez Valle es uno de los compositores mexicanos más importantes de la segunda mitad del siglo XX; ha hecho significativas aportaciones a la música, el teatro, el cine y la danza. Es gentil e inteligente; sobrio y seguro de sí mismo. Siempre tiene proyectos y actividades; su postura crítica ante la vida lo mantiene innovador y con deseos de transformarla; es un artista vital, además, es un cálido ser humano.

Proviene de una familia de músicos integrantes de bandas populares, toda una tradición en el país. Nació el 6 de noviembre de 1935 en la ciudad de Oaxaca y desde el primer momento tuvo contacto con la música; su padre era clarinetista de la banda de Yalala, lo mismo tocaba marchas y oberturas de Rossini que sones tradicionales oaxaqueños. En 1943 su familia se trasladó a la ciudad de México y, poco después, cuando iniciaba el quinto año de primaria, él y su primo Alarí Valle ingresaron (después de pagar cincuenta centavos de inscripción) al Ciclo de Iniciación Artística del Conservatorio Nacional de Música.

Su primer maestro fue Agustín Montiel Campillo, quien le dio las bases de su formación en solfeo, piano y coros; era un maestro interesado que incluso trabajaba con alumnos en su propia casa y los supo conducir según sus intereses. Fue él quien aconsejó a Leonardo Velázquez para que entrara a la secundaria que formaba parte del Conservatorio, y cuyo director era Ángel Salas.

El maestro Montiel descubrió las inquietudes de Velázquez, quien hacía de manera espontánea y creativa variantes de los ejercicios de la clase de piano; se percató de sus dotes y del interés que tenía por probar diversas posibilidades y lo estimuló para que tomara el camino de compositor.

Rodolfo Halffter fue el primer maestro de composición que tuvo Leonardo Velázquez, después seguirían otras de las figuras claves de la música mexicana. En 1951, en su segundo año, el joven Leonardo había compuesto ya varias obras como una sonata, un preludio y una humoresca. Con esta última ganó un concurso interno de alumnos del Conservatorio, que le pidieron interpretara en la ceremonia del día del maestro de ese año. Ahí estuvieron presentes José Pablo Moncayo, Carlos Jiménez Mabarab y Blas Galindo, entonces director del conservatorio y quien se interesó de inmediato por él. Se ofreció a ser su maestro y conducirlo en un taller que empezó al día siguiente y que nunca se vio interrumpido por días festivos ni vacaciones. Para sorpresa de Leonardo Velázquez, el primer ejercicio que le pidió Galindo, juego de regalarle el tratado de Casella, fue instrumentar la humoresca

premiada; después siguió la creación de un adagio para oboe y corno y, con tan sólo tres meses de clases, una composición para orquesta. Seguramente Galindo estaba muy orgulloso de su discípulo, porque programó esa última obra en septiembre de 1951 en el auditorio del Conservatorio, interpretada por la Orquesta Sinfónica Nacional y dirigida por el propio Galindo.

Fue un acontecimiento memorable para Leonardo Velázquez, pues era la primera ocasión que cobraba vida una de sus obras y tan sólo contaba con quince años de edad. Poco a poco abandonó la interpretación del piano, aunque dio algunos conciertos, y se dedicó de lleno a la composición.

En 1953 recibió una beca para continuar sus estudios en el Conservatorio de Los Ángeles, California, y, al reincorporarse al Conservatorio (1954-1959), retomó su instrucción con los maestros Galindo, Halffter, Moncayo, Jiménez Mabarak, Carlos Luyando, Anastasio Flores, Salvador Contreras y Jean Giardiano. A todos ellos, además de Morris H. Rugger, debe su formación en la composición musical.

Como resultado de cada uno de los cursos que tomó, Leonardo Velázquez creó obras que rebasaron el nivel escolar y varias de ellas han sido grabadas por intérpretes mexicanos que, además, las difunden ante públicos de diversos países. En el caso de la clase de percusiones, el maestro Luyando siguió utilizando por muchos años, como material didáctico, los ejercicios desarrollados por su alumno.

A mediados de los cincuenta, Leonardo Velázquez se integró al grupo de jóvenes compositores Nueva Música de México, junto con Guillermo Noriega, Raúl Cosío, Rafael Elizondo, Jorge González Ávila, Federico Smith y Rocío Sanz; eran los compositores más sobresalientes de la "tercera generación" y estaban en contra de ser encasillados en cualquier tipo de "ismo". Velázquez era el más joven y empezó a experimentar con el dodecafonismo; se mostraba rebelde como sus compañeros y lleno de deseos de dar a conocer su trabajo. Cada uno encontró su camino que, en casi todos los casos, tuvo relación con la danza.

¿Cuál es el secreto de la composición musical? Para Leonardo Velázquez se requiere, como en cualquier arte, un adiestramiento riguroso, el conocimiento y el dominio de los elementos de trabajo, los instrumentos musicales, la armonía, el contrapunto, el color instrumental, el color orquestal, las voces, etc. Compara su labor con la de los pintores al mezclar colores, crear contrastes, usar la luz y las sombras; para él, la música logra eso con los instrumentos, sus registros y posibilidades, que permiten crear ambientes, mezclas, sombras, luces y definir el carácter (dramático, festivo, irónico) de cada obra. Para conseguirlo, el compositor debe tener una

gran memoria musical, "visualizar" el sonido antes de escribirlo.

Considera a la música como el arte más abstracto y que de ninguna manera se reduce a la partitura; siempre se requiere que el o los ejecutantes hagan realidad lo consignado en ella, para cobrar vida y ser transmitida al público con el sentido que originalmente fue concebida. Para ello debe darse la penetración compositor-intérprete y la ejecución debe estar guiada por la emoción. En ese sentido, Leonardo Velázquez señala que hasta apenas en fechas muy recientes ha sentido que algunas de sus obras de juventud han sido entendidas por los intérpretes.

Quizá lo anterior tiene que ver con su fama como compositor "difícil" en términos técnicos y estructurales y con lo cual él no está de acuerdo. Según su opinión, lo que ocurre es que algunos intérpretes no habían sabido encontrar el hilo conductor de sus obras que, en algunos casos, puede ser el ritmo, la melodía o el ambiente que pretende crear, elementos por explotar de manera primordial, según la obra. Esa, dice él, es la manera de trabajar de los compositores, pues abordan elementos diferentes en cada pieza.

Debido a que Leonardo Velázquez se nutrió de la generación de creadores de la escuela nacionalista, él se reconoce como un producto del nacionalismo musical. Sin embargo, ha tenido el talento y la creatividad para hacer una síntesis de los conocimientos que le impartieron sus maestros y elaborar sus propias propuestas. Aunque su música "suena mexicana", su fin no es el mismo que persegúan los maestros, sino que es el resultado de ser mexicano, haber vivido siempre en este país, gozar de los paisajes nacionales, sobre todo después de sus largas giras por las regiones más recónditas, por montañas, selvas y desiertos del país. La única ocasión en que retomó melodías populares (como pircuevas de Michoacán) fue en *El brazo fuerte*, música que compuso para la película del mismo nombre.

La producción de Leonardo Velázquez es muy amplia y variada; ha compuesto obras para orquesta sinfónica, orquesta de cámara, piano, voz y piano, coro, diversos instrumentos solos y combinaciones instrumentales, danza, teatro y cine que, en conjunto, suman más de cien. Muchas de esas obras han sido comisionadas por instituciones nacionales e internacionales; ha sido solicitado por la American Wind Symphony de Pittsburgh para crear el poema sinfónico *Cuauhtémoc* con textos de Carlos Pellicer (1960), *Choral and Variations* (1962) y *Concierto para piano, metales y percusiones* (1972); esa institución lo ha invitado no sólo a dirigir sus propias obras sino a participar en giras por Estados Unidos e Inglaterra.

Ha sido solicitado para la creación de diversas obras; por parte de la UNAM: *Cuarteto para instrumentos de arco* (1970), *Alebríjes-divertimento concertante para dos pianos* (1987), *Desideolíricas-canciones para soprano, mezzosoprano y piano sobre poemas* de Desiderio Macías Silva (1988), *Ciudad, mural sinfónico* (1992) y *Cinco ciudades mayas* (1994); por parte del Comité Olímpico Mexicano para *Danzas del fuego nuevo* (1968); por el INBA para *Toccata para orquesta* con la Orquesta Sinfónica Nacional (1982) y *Concierto para piano a cuatro manos y orquesta de cuerdas* para la Coordinación Nacional de Música(1993); para FONAPAS hizo *Antares*, sinfonía para orquesta (1982); y por parte de la Academia de Artes, *Abstracciones líricas-siete amorofosis de un tema para piano solo* (1988) y *Cuatro piezas para jóvenes pianistas* (1990), y por el gobierno de Baja California para crear *Concierto de la Paz, para piano y orquesta sinfónica* (1991), entre otros.

Como director de orquesta, Leonardo Velázquez ha sido invitado a dirigir la Orquesta del Conservatorio, la American Wind Symphony, la Orquesta de Cámara de la Ciudad de México, la Orquesta de Cámara del Centro Libanés, la Orquesta Sinfónica Nacional y la Camerata Mexicana de la UNAM. Además, ha sido invitado a estrenos y conciertos de sus obras con la Orquesta Filarmónica de Querétaro, la OFUNAM y otras más.

Cuenta con una discografía de una veintena de títulos y la publicación de más de diez de sus obras en editoriales de México, Nueva York y París. También es autor de varios textos que tratan sobre compositores como Arnold Schoenberg, Blas Galindo y Manuel Enríquez, y sobre los lenguajes musicales del siglo xx. Actualmente, se encuentra creando su primera ópera que, seguramente, reflejará su experiencia artística.

Su actividad profesional es vasta y lo ha llevado a trabajar en numerosas instituciones. Fue subdirector de la Orquesta del Ballet Folklórico del IMSS (1960-1964) con la que viajó por países de Europa y Asia (1964); director del Coro del Ballet Danzas y Cantos de México (1965-1968) con el que obtuvo la medalla de oro en el Certamen de Coros Juveniles del Festival América Canta en Salta, Argentina (1966); director del Coro del IPN (1968-1974); fundador y director de la Orquesta de Cámara de la Dirección General de Educación Extraescolar en el Medio Urbano, con la que viajó por todo el país (1967-1981); Radio UNAM (1972-1981) donde produjo los programas Compositores e intérpretes en México y Compositores e intérpretes en América Latina; presidente de la Liga de Compositores de Música de Concierto (1973-1975); asesor del

Consejo Nacional de Cultura y Recreación para los Trabajadores (1974-1976); jefe del Departamento de Música de la UNAM (1981-1983); vocal del Comité de Vigilancia del Consejo Directivo de la SACM (desde 1984); director de Actividades Musicales de la UNAM (1988-1989), y presidente de Música de Concierto, S.C. (1994).

Debido a su interés por promover la música mexicana de concierto ha participado en conferencias, mesas redondas, programas radiofónicos, conciertos y grabaciones discográficas. Fue delegado por México en el Festival Mundial de la Juventud de Moscú (1957) y la Tribuna Musical de América Latina en Colombia (1977), y es integrante de diversas instituciones profesionales y académicas, como la Liga de Compositores de Música de Concierto, la Sociedad de Autores y Compositores de Música y la Sociedad Promotora de Música de Concierto de México. Como reconocimiento a su labor, forma parte de la Academia de Artes y del Sistema Nacional de Creadores.

Dentro del teatro, trabajó hasta el momento, en más de veinte puestas en escena de los directores Héctor Mendoza, José Solé, Ignacio Retes, Dagoberto Guillaumin, Emilio Carballido, Álvaro Zermeño, Héctor Azar, Rafael López Miarnau, Germán Castillo, Néstor López Aldeco, Ignacio Hernández y Alejandro Aura. En 1978 obtuvo el Diploma de la Unión de Cronistas de Teatro y Música por el fondo musical que realizó para Lisístrata.

En el cine ha trabajando con los directores Giovanni Korporaal, Joskovich, Ramón Bravo, Alfonso Arau, Marcela Fernández Violante, Julián Pastor, Gonzalo Martínez, Tito Davison, Arturo Ripstein, Rafael Baledón, Felipe Casals, Alberto Bojórquez, Mario Hernández, y Sergio Olhovich. Por sus propuestas musicales en varias películas ya recibió los más altos reconocimientos mexicanos: la Diosa de Plata de Petime por *El brazo fuerte* de Korporaal (1975), *Morir de madrugada* de Pastor (1979), *La seducción* de Ripstein (1983) y *El tres de copas* de Casals (1986); el Ariel de la Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas por *Morir de madrugada* (1979), *La seducción* (1981), *Astucia* de Hernández (1987) y *Bartolomé de las Casas* de Olhovich (1993).

Con respecto a la danza, sus primeras relaciones se dieron al iniciar sus estudios en el Conservatorio, pues el maestro Montiel Campillo era hermano de Elena Noriega. Leonardo Velázquez tuvo la oportunidad de conocer a la bailarina y coreógrafa mucho tiempo antes de que compusiera su primera obra para danza.

Al trabajar en el taller de composición con Blas Galindo, Velázquez se relacionó de manera directa con el medio

dancístico. El maestro se hallaba componiendo diversas obras para las temporadas de 1951 y 1952 del Ballet Mexicano de la Academia de la Danza Mexicana, como *La manda* y *La hija del Yori* de Rosa Reyna; *El sueño* y *la presencia* de Guillermo Arriaga, y *Entre sombras anda el fuego* de Helena Jordán. En todas ellas, Velázquez participó en la orquestación de las composiciones de su maestro y se involucró en el trabajo multidisciplinario que realizaban artistas de la plástica, la música, la literatura, el teatro y la danza, impulsados por Miguel Covarrubias, jefe del Departamento de Danza del INBA. Éste promovió la danza moderna nacionalista que, si bien se había gestado en 1939, logró su más alto desarrollo precisamente en 1951 y 1952, cuando ocupó ese cargo. En el campo dancístico se vivía una ebullición y un proceso similar a los que habían seguido las escuelas mexicanas de pintura y música nacionalista, en el cual participaron sus más importantes representantes; de ahí la presencia de Blas Galindo y Leonardo Velázquez.

Velázquez obtuvo una gran experiencia y notables conocimientos en la composición por el hecho de estar dedicado a la solución de problemas concretos, de estudiar en vivo las combinaciones instrumentales, de conocer las vicisitudes de los procesos de creación y de entender lo específico de la danza. Además, conoció a los bailarines y coreógrafos que estaban involucrados, como José Limón. De ahí también surgió una estrecha amistad con varios artistas como Santos Balmorí, Helena Jordán, Rocío Sagoón y el propio Miguel Covarrubias. Fue él precisamente quien le sugirió a Velázquez en 1956 crear la música para *Gorgonio Esparza* de Rosa Reyna, que constituyó su primera experiencia en ese terreno.

A principios de 1957, poco antes de que Covarrubias muriera, en un gesto de amistad, Leonardo Velázquez llevó el Coro del Conservatorio Silvestre Revueltas, al Hospital Nacional de Nutrición donde se encontraba internado Covarrubias y ahí mismo le dieron un concierto, que el maestro agradeció emocionado.

Para Leonardo Velázquez, la composición musical para danza tiene sus propias especificidades y debe saber interpretar los propósitos del coreógrafo. Su creador debe ser un compositor con conocimiento del oficio y técnica, tener mucha imaginación y retentiva visual, convivir directamente con el medio de la danza, entender el movimiento corporal, su esfuerzo y cadencia. Para él, el compositor debe tener presente la forma en que los bailarines se van a mover, agruparse o separarse, pues el compositor debe conducirlos musicalmente por el tiempo y el espacio.

Sostiene que danza y música tienen problemas técnicos similares desde el punto de vista rítmico y de color. En sus composiciones para danza suele poner énfasis en el ritmo, porque considera que ese elemento es común a ambas artes desde su nacimiento paralelo en la cultura, pues los bailarines ancestrales se movían a través del ritmo y los primeros músicos que los acompañaron lo hicieron también a través de él.

Estas ideas las ha llevado a la práctica en diversas obras, como en *Tres juguetes mexicanos* de Elena Noriega, cuya música original, en 1953, fue creada por Ángel Salas. Sin embargo, la coreógrafa no quedó satisfecha y le pidió a Leonardo Velázquez que creara una nueva. Fue un trabajo difícil y laborioso; le exigió gran concentración e imaginación, pues tuvo que entender el esquema rítmico de la obra y sobre éste crear la música, además de aprenderse visualmente la danza. Esta experiencia fue un antecedente muy importante para él y le facilitó su trabajo posterior en el cine, ya que aprendió a memorizar imágenes, escenas y secuencias; considera que la música para danza y cine son similares, porque es “música visual”, aunque en danza hay más libertad, pues la obra corre de principio a fin, y en el cine debe encontrarse, a pesar de los cortes, el ritmo que impone el editor.

De la manera que lo ha hecho para la danza, ha creado música para cine a partir de imágenes, así como en sentido inverso, es decir, ha compuesto la música antes de la filmación. Tal es el caso de *Morrir de madrugada*, para la cual creó la música basándose en el libreto y después el director Julián Pastor la filmó con la música, como si fuera una coreografía.

Otra de las composiciones de Leonardo Velázquez para danza, basada en el ritmo, fue *Ronda* (1965), coreografía de Luis Fandiño, Raúl Flores Canelo, Freddy Romero y Guillermina Bravo del Ballet Nacional de México. Era una obra en la que los propios bailarines producían sonido con percusiones y Bravo le solicitó que compusiera un final que integrara todos los elementos rítmicos usados, con el fin de darle unidad sonora. Esto fue logrado por el compositor, con una “composición orgiástica, rítmicamente hablando”, además de convertirse en un éxito entre los músicos percusionistas. *Ronda* también fue utilizada por las coreógrafas Carmen Castro (1976) y Gloria Contreras (1983); Velázquez la retomó para una composición posterior con *Concierto para piano, metales y percusiones* (1972) que, al igual que otras de sus obras, se independizó de la danza para la que originalmente había sido creada.

En los años sesenta, Leonardo Velázquez trabajó de manera muy estrecha con el taller coreográfico de la Academia de San Carlos, dirigido por Bodil Genkel y en el que Helena

Jordán participaba como directora artística y coreógrafa. Desde tiempo atrás, Jordán había invitado a Velázquez como director musical del grupo que tenía dentro del IMSS y, con el de San Carlos, la relación continuó. En el patio de la Academia, con recursos mínimos, presentaban funciones de danza con la participación de bailarines, coreógrafos, compositores y pintores. Para ese grupo, Velázquez compuso la música para Las voces antes del alba, coreografía de Jordán y libreto de Santos Balmori. En esa ocasión, incorporó voces grabadas de las propias bailarinas.

En 1964, Genkel le solicitó la música para su obra *Los bailarines de la legua*, para lo cual realizó una instrumentación especial de danzas preclásicas, adaptando música de clavicinistas del siglo XVII. Cuatro años después, fue comisionado para crear *Danzas del fuego* nuevo que, con coreografía de Guillermo Arriaga, fue estrenada en la escenificación de un espectáculo masivo en las pirámides de Teotihuacán para la recepción del fuego olímpico.

También en la década de los sesenta, Leonardo Velázquez inició su trabajo docente; impartió clases en la Escuela de Arte Teatral del INBA, el Conservatorio Nacional de Música y la Academia de la Danza Mexicana. En ésta última lo hizo por más de diez años y fue uno de los maestros preferidos por varias generaciones de estudiantes de danza que tuvieron la fortuna de aprender con él los secretos de la música. Fue precisamente ahí donde lo conocí y lo recuerdo siempre paciente con quienes éramos alumnos. Su clase siempre era interesante e inclusive divertida y emocionante; poseía una gran capacidad para transmitir sus conocimientos y mantener la atención del grupo.

Para él, el enseñar música a los bailarines debe tener como objetivo dotarles de herramientas para saber utilizarla, descubrir su pulso e incorporarse a ella. No está de acuerdo con que la danza siga en forma implacable a la música, sino que debe tener la libertad de establecer juegos y contrapuntos con ella; tampoco considera que deba respetar su métrica, sólo conservar el espíritu del ritmo, "lo que hay dentro de los tiempos musicales, lo que se puede sentir, el fraseo de la música".

En 1970, el maestro participó en una propuesta escénica vanguardista con el nombre de *Danza Hebdomadaria*. En el Teatro de la Danza se reunían semanalmente numerosos artistas de varias disciplinas que hacían improvisaciones sobre algún tema específico; él lo hacía con el piano y, en compañía de otros músicos, lograban relacionarse con los bailarines en escena y crear polirritmias de gran riqueza. Esta propuesta, que lo motivó enormemente, respondía a la tendencia mun-

dial del arte aleatorio cuyo objetivo no era crear "obras de arte" en el sentido tradicional, sino acercarse al arte-acción o *performance*.

Compuso música para Waldeen, una de las pioneras de la danza moderna mexicana, quien le solicitó una obra para su coreografía *Tres danzas para un mundo nuevo* (1976). Junto con ella se estrenó otra obra con música de Velázquez, *Ototo de bisqueda* de Rosa Reyna, ambas en el Palacio de Bellas Artes con la Compañía Contemporánea de Danza Mexicana. Seis años después siguió *Bagatelas* de Raúl Flores Canelo, bailada por su compañía, el Ballet Independiente de México.

La relación de Leonardo Velázquez con la danza lo llevó a conocer en 1962 a Carmen Castro (1940-1985), apasionada mujer y talentosa bailarina y coreógrafa, con quien se casó a los seis meses de conocerla y con quien procreó a sus dos hijos, Adrián y Gabriel. Carmen tomó varias de las composiciones de Velázquez para sus coreografías, como *Olas y velas* (1976), *Solitud* (1979), *Onirica* (1981) y *Para Guadalupe... Evocaciones* (1983). Fue la directora y fundadora del Taller Movimiento-Espacio (después La Rueda) que realizaba un trabajo experimental y que siempre contó con el apoyo de Leonardo Velázquez para aspectos de edición, grabación y realización.

En ese grupo tuve la oportunidad de verlo nuevamente pero, en esa ocasión, para descubrir su gran calidad como compositor y como ser humano. Todos los y las integrantes del Taller nos reuníamos en su casa; conocimos su vida familiar y cotidiana, gozamos con su sentido del humor y sus comentarios agudos que, con una simple palabra, podían hacer temblar a cualquiera. Después de las funciones escuchábamos sus críticas, que eran importantes para nosotros, por la amplia visión y conocimientos que tiene de la danza, y que a muchos nos ayudaron como bailarines y coreógrafos.

En 1988, trabajó de nuevo con Rosa Reyna; esta vez para editar la música de su coreografía *Evocación*. Homenaje a José Limón, estrenada en el II Festival Cultural Sinaloa.

Su trabajo más reciente con la danza lo llevó a cabo con la directora del Taller Coreográfico de la UNAM, Gloria Contreras, quien utilizó la composición de Velázquez *Égloga* para un solo de bailarina del mismo nombre. Contreras había montado el solo a tres diferentes intérpretes y le pidió a él que decidiera cuál de ellas lo estrenaría.

La experiencia de Leonardo Velázquez en la danza abarca numerosos aspectos. Posee una larga actividad docente, sus grabaciones han sido utilizadas por varios coreógrafos, ha compuesto música para coreografías ya montadas y ha sido creador simultáneamente con los coreógrafos. Sus trabajos

han sido importantes aportes a la danza que deberían ser recuperados por un mayor número de bailarines y creadores dancísticos de la actualidad.

Fuentes

50 años de danza en el Palacio de Bellas Artes, INBA-SEP, México, 1984

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

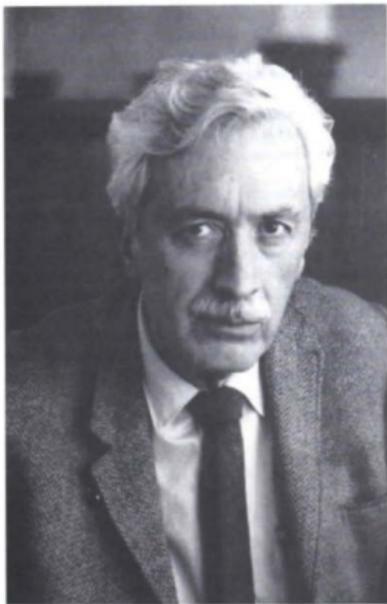
Tortajada, Margarita, entrevista con Leonardo Velázquez, México, 17 de junio de 1998

Velázquez, Leonardo, expediente de CENIDI-Danza, INBA

In memoriam

Raúl Cosío Villegas

Josefina Lavalle



Raúl Cosío Villegas Chapa (1928-1998), compositor y crítico de música y danza, fue un colaborador constante y siempre atento a las actividades desarrolladas por el movimiento de la danza moderna mexicana de los años cincuenta y posteriores.

No solamente siguió con atención e interés la evolución del trabajo de los creadores de aquel momento, sino que apoyó en múltiples sentidos al gremio de la danza, tanto con sus consejos en situaciones de conflicto, como con su análisis personal y crítica periodística.

Desde 1954 ejerció la crónica y la crítica de música y danza casi ininterrumpidamente en diarios y revistas como *Prensa Gráfica*, *Revista de América*, *Ovaciones*, *Siempre*, *Excelsior*, *El Sol de México*, *Uno más uno*, en la sección editorial y el semanario cultural del *Novedades*, y en *El Universal*, mismo diario en el que colaboró los meses anteriores a su fallecimiento.

Como compositor, creó entre varias obras, la música para el ballet *Los gallos* (1956), coreografía y vestuario de Farnesio de Bernal, una de las obras de mayor éxito del periodo nacionalista de la danza moderna. Con su característica expresión irónica, Raúl Cosío afirmaba que no había pretendido ser nacionalista y que los temas utilizados para la música del ballet *Los gallos* los había tomado de culturas lejanas a México; sin embargo, nunca supo por qué a la gente le sonaba mexicana.

El ballet *Los gallos* fue una obra cuya coreografía no se creó, como era la costumbre, sobre la partitura musical; por el contrario, su composición siguió las formulas rítmicas propuestas por el coreógrafo, y con base en las exigencias planteadas por sus necesidades expresivas. Sin embargo, la obra requería del apoyo musical por lo que Farnesio de Bernal pidió a Cosío compusiera la partitura. En virtud de que la coreografía ya estaba terminada, Raúl Cosío consideró que lo adecuado era utilizar la técnica que llamaba, con toda seriedad, Mickey Mouse y que, afirmaba, era la empleada para musicalizar las caricaturas.

Según el compositor Mario Kuri-Aldana, esta primera obra de Cosío posee un lenguaje original,

... escrita para pequeña orquesta: metales, maderas, piano y percusiones, utilizadas con mano maestra, lo cual resulta excepcional tratándose de la primera obra de un compositor joven... Aunque él nunca se ostentó como nacionalista, su obra tiene características que nos demuestran lo contrario, como por ejemplo, el uso de las percusiones y las

líneas melódicas en ocasiones pentáfonas, que evocan, sin pretenderlo, los rasgos de la música popular mexicana".¹

Entre sus composiciones musicales destacan: *Primavera*, para coro infantil; *Suite*, para piano; *Suite*, para orquesta; *Ensayo*, para orquesta; *Fantasia*, para clarinete y piano; y *Serenata de otoño*, para orquesta de cuerdas. También realizó obra para cine y teatro, entre las que más se conocen están: *Edipo Rey*, de Sófocles; *Agamenón*, de Esquilo; *El alfarero*, de Héctor Azar; *La sonata de los espectros*, de Strindberg; *Diario de un loco*, de Gogol y *La manzana de la discordia*, de Felipe Casals.

Su obra musical no es muy extensa debido probablemente a la inquietud que siempre lo llevó a ocupar puestos directivos que le permitieran organizar, promover y difundir la música. Fue coordinador de los conciertos en provincia (1959, INBA); secretario de la ópera (1960-1961, INBA); coordinador de la música mexicana (1961-1965, Unidad del Bosque, SEP). En Radio Universidad empezó como redactor de notas y comentarios (1962-1965), más tarde fue productor del programa Nuevas Audiciones (1963-1966); subdirector (1966-1968) y finalmente director de Radio Universidad (1970-1972). En el INBA fue jefe de Radio y Televisión (1973-1974); colaboró en el proyecto inicial para el perfil de Radio Educación (1973-1975), fue también coordinador del Proyecto Fronterizo del Instituto Mexicano de la Radio (1984-1988) y asesor de este mismo organismo (1988-1990).

Fue elegido coordinador del grupo de compositores Nueva Música de México (1958-1960); delegado de difusión para el Congreso Nacional de Música (1974) y secretario de Difusión para el Congreso Nacional de Música (1974-1975).

Entre sus actividades internacionales señalemos las siguientes: representante de México en la reunión de la UNESCO del Consejo Mundial de la Música, en Ginebra (1973); representante de México en la reunión de la UNESCO sobre la administración de los satélites para la televisión educativa en París (1975). Hizo viajes de estudio a radiodifusoras y televisoras de Inglaterra, Francia, Alemania, Suiza y Japón; a instituciones educativas como la Escuela de Ópera de Pekín, a los conservatorios de música de Moscú, Praga y París y al Instituto Cinematográfico de Hilversum, Holanda, entre otros.

Fue miembro fundador del grupo Nueva Música de México (1959) y de la Liga de Compositores (1969). Participó en numerosos congresos sobre la crítica musical, la educación y la televisión en Estados Unidos (1973), en Singapur (1975) y en Colombia (1979). Dictó numerosas conferencias sobre distintos temas, desde asuntos relacionados con la medicina, ca-

rrera que había cursado en la Facultad de Medicina de la UNAM (1945-1952), hasta temas de política cultural, de historia de la música, de la danza y de los medios y la identidad cultural, entre otros muchos.

Raúl Cosío nació en México, Distrito Federal y fue hijo de profesionistas destacados, ambos médicos cirujanos: Ismael Cosío Villegas y Esther Chapa Tjerina, mujer ampliamente conocida por su labor social y política. Realizó estudios musicales, piano y composición en la Escuela Nacional de Música de la UNAM con los maestros Santos Carlos y Rafael J. Tello; armonía y análisis musical con Rodolfo Halffter; percusiones con Carlos Luyando; dirección de orquesta con Igor Markevich; música concreta y electrónica con Jean-Etienne Marie y música contemporánea con Karlheinz Stockhausen.

Es importante destacar el desinterés personal con el que Raúl Cosío emprendió tal abanico de actividades; centro de su afán fue el empeño por democratizar el quehacer artístico y cultural en general de su país y el tono de su actuar le acarrearía serias dificultades, generalmente con la autoridad. Al respecto, afirma Mario Kuri-Aldana en el Obituario que con motivo del sensible fallecimiento de Raúl Cosío escribiera en el periódico de Humanidades de la UNAM:

Despreciador contumaz de la servidumbre humana —más claramente, de la lambisconería— encontró fuerte oposición en el desempeño de sus puestos burocráticos, precisamente por su poca o ninguna inclinación a las genuflexiones políticas. Son memorables sus cualidades de independencia de criterio e integridad personal en su desempeño como director de Radio Universidad y jefe del Departamento de Música de la UNAM; durante su gestión en esta última dependencia impulsó notablemente a los compositores y directores de orquesta nacionales, entre ellos al actual titular de la Orquesta Sinfónica Nacional, Enrique Diemecke.²

Notas

¹ Josefina Lavalle, entrevista realizada a Mario Kuri-Aldana, 22 de junio de 1998

² Mario Kuri-Aldana, "Raúl Cosío, compositor", *Revista Humanidades*, 11 de marzo de 1998, p.9

Aniversario

Guillermo Keys Arenas

Felipe Segura Escalona



Cincuenta y tres años en el mundo de la danza. Guillermo Keys ha hecho una carrera larga y fructífera que se inició el 16 de febrero de 1945 en el teatro de Bellas Artes con el Ballet de la Ciudad de México, dirigido por Nellie y Gloria Campobello, don Martín Luis Guzmán y el maestro José Clemente Orozco. Un debut muy afortunado porque obtuvo partes solistas era entonces un joven de 17 años, que ya había hecho estudios desde niño en la Escuela Nacional de Danza, pero tuvo que suspenderlos a petición de la familia para hacer la carrera de contador público en la Escuela Bancaria y Comercial.

Un encuentro ocasional con Nellie Campobello en la calle motivó el fracaso del futuro contador y su regreso a la danza. En 1947, después de otra temporada del Ballet de la Ciudad de México, cuando se presentaron como huéspedes los famosos bailarines Alicia Markova y Anton Dolin, obtuvo una beca para estudiar en el Ballet Arts School del Carnegie Hall.

Con más de seis meses de estudio y una mejor preparación, volvió a México para ingresar a la Academia de la Danza Mexicana, en ese momento dirigida por Anna Sokolow. Allí permaneció de 1948 a 1957, donde tomó clases, las impartió, bailó en muchos ballets y se inició como coreógrafo. Su primera coreografía fue *Fecundidad* de 1949, después siguieron *Don Juan, Suite de danzas, La poseída, Muros verdes* y *Tienda de sueños*. Bailó en las temporadas cuando participó José Limón, Doris Humphrey y su compañía.

En 1950, Guillermo Keys obtuvo una beca de la Fundación Rockefeller para estudiar en Nueva York y, en 1951 logró otra para la Escuela de Danza de New London, Connecticut. Tomó clases con los maestros más destacados de la época: Martha Graham, José Limón, Doris Humphrey y Louis Horst.

Desde su regreso de Nueva York continuó con su preparación en danza clásica tomando clases con Nelsy Dambre y Sergio Unger. Bailó con el Ballet de Nelsy Dambre en presentaciones en México y en giras e hizo la coreografía *Mozartiana*. Como solista participó con el Ballet 1950 de Sergio Unger y bailó en el concierto de gala conmemorando el cincuentenario de la muerte de Giuseppe Verdi en el ballet *Las cuatro estaciones*, de la ópera *Las vísperas sicilianas*, con coreografías de Carletto Tibón.

Hizo la coreografía de la ópera *Hansel y Gretel* y para Ballet Nacional hizo la obra *Mi nana*. Pasaba los días corriendo de un ensayo a otro, sin descuidar sus clases y contento por cómo marchaba su carrera.

El gobierno francés le otorgó una beca que lo llevó a Europa; en París estudió con otras celebridades como: Olga Probrajenska, Lubov Egorova y Serge Peretti. Estando allí recibió otra beca para el Sadlerís Wells Ballet, en Londres, dirigido en esa época por NINETTE de Valois. Allí estudió tres meses y una de sus maestras —otra notabilidad— Mary Skeaping, lo invitó a Estocolmo, donde además de tomar clases, asistía a ensayos y, como en las otras ciudades donde permaneció, vio todo tipo de espectáculos relacionados con la danza.

Era un artista muy afortunado para las becas; de regreso a México obtuvo una más, nuevamente para la School of Dance de New London. Otra vez con los maestros Humphrey, Limón, Graham y Horst; también tomó los cursos de Labanotación.

Guillermo Keys poseía una gran preparación en las dos ramas más fuertes de la danza, la clásica y la moderna y, en la Escuela Nacional de Danza tomó clases de danza española, regional, oriental, folclor internacional y tap.

El triunfo que tuvo como coreógrafo en la academia lo llevó a ser contratado para la inauguración del Teatro de los Insurgentes en la obra *Yo Colón*, con Mario Moreno "*Cantinflas*" como estrella. Todas sus coreografías tuvieron un gran éxito y se le encargó el siguiente espectáculo, *Ring ring viaja el amor*; Keys aceptó la propuesta con la condición de que se le prestara el teatro para hacer unos conciertos, lo que concedió la empresa sin condición alguna. Preparó la programación y convocó a los principales bailarines de la época; invitó a Anna Sokolow para que hiciera coreografía, reponiendo su obra maestra *El chueco* (1951) y contrató la orquesta y un grupo de cámara. Fue un gran éxito, pero los ingresos no alcanzaron a cubrir los gastos, por lo que hipotecó su casa y gastó todos sus ahorros. Quedó tan decepcionado que juró que nunca se comprometería a organizar más funciones.

Sin embargo, enseguida vino otro llamado, en esta ocasión se trataba de la reinauguración del Teatro Virginia Fábregas; Keys haría las coreografías de la ópera *Orfeo en los infiernos*. La dirección estuvo a cargo de los maestros Ernesto Roemer y André Moreau, con una fastuosa producción de Antonio López Mancera, como estrellas se encontraban Joaquín Pardave, Hugo Avendaño José Sosa y Bruni Falcón. Fue otro gran éxito que lo colocó como el mejor coreógrafo de México.

En 1956 hizo la coreografía de la obra *El sueño de una noche de verano* y actuó en el papel de Puck. Guillermo Keys siempre quiso ser actor; estudió con Seki Sano de 1961 a 1966, año en el que falleció el maestro.

Como actor se presentó en las obras *Un hombre para dos reinas*, *La buena mujer de Sechuán* y *La posadera*. Esta preparación lo llevó a hacer magníficas interpretaciones en

los escenarios dancísticos con papeles de carácter como el doctor Coppélius de *Coppélia*, el payaso de *Tragedia en Calabria* y el millonario de *Café Concordia* con el Ballet Concierto de México.

La danza española fue otro aspecto importante en su carrera; participó como bailarín, coreógrafo y codirector con los ballets de España de Roberto Iglesias y con el Ballet de Pilar Gómez. Con estas compañías se inició como director artístico y también como director técnico, y recorrió muchas poblaciones de Estados Unidos con presentaciones en el Carnegie Hall de Nueva York, giras por Centro y Sudamérica y temporadas en la ciudad de México. Con Roberto Iglesias lo unía una gran amistad y colaboró con él en sus últimas presentaciones en México en el teatro del Ballet Folclórico y el Hotel Sheraton.

El gobierno de Guatemala lo invitó para encargarse de su ballet; en ese país impartió clases, condujo ensayos y realizó la coreografía *La serpiente emplumada*.

Nuevamente en México bailó, actuó e hizo coreografías para el Ballet de Cámara de Sonia Amelio, estas fueron: *Diálogo de tres hermanas*, *Los pícaros novios* y *La viuda valenciana*. En el cine se destacó por las coreografías para las películas *El bolero de Raquel* y *Los amigos*.

Con el Ballet Concierto de México tuvo una gran relación, fue director artístico, bailarín solista, manejó todo el aspecto técnico en las funciones; hizo varias coreografías: *Nubes y fiestas*, *Adagio para cuerdas*, *El rey cito* y *La noche de los mayas*; participó en sus temporadas en México y en distintas giras. Además de sus papeles como el doctor Coppélius, el payaso y el millonario, hizo el burgomaestre de *Coppélia*, bailó el *Pájaro azul* y realizó su espectacular solo en *El rejonador*, que ya había presentado con las compañías de Iglesias y Gómez. También con las huésped de Ballet Concierto hizo las coreografías de las óperas *Aida* y *Los cuantos de Hoffmann*.

Con la invitación de Amalia Hernández para colaborar como asistente de la dirección, inició la temporada folclórica. Comenzó con una extensa gira por Estados Unidos y Canadá, con temporadas largas en el City Center Theater de Nueva York, el Hollywood Bowl de Los Ángeles y en las principales ciudades de esos países. Siguieron grandes funciones de gala para Charles de Gaulle de Francia, la reina Juliana de Holanda, el príncipe Felipe de Inglaterra, el príncipe heredero de Japón y la princesa Michiko, y para Adolfo López Mateos, entonces presidente de México.

Las giras del Ballet Folclórico de México eran manejadas por el empresario más famoso del mundo, Sol Hurok, dedicada a los mejores espectáculos de todos los países. Esas giras

de costa a costa incluían muchas poblaciones pequeñas que implicaban mucho más trabajo para los bailarines y su ensayador. Guillermo pidió a Amalia Hernández una categoría más alta y mejor sueldo, ella no aceptó y Guillermo se separó.

Fue hasta 1968 que regresó al Ballet Folclórico, ahora como coordinador artístico y con una muy buena percepción económica. Amalia se dio cuenta que Guillermo Keys era el maestro que conducía mejor el espectáculo, disciplinaba a sus huéspedes y buscaba la perfección de cada función. Lo asignó definitivamente a la primera compañía, la que se encarga de los viajes por el mundo, por la república mexicana y también se presenta en Bellas Artes, alternando con la compañía residente.

En 1969, para iniciar el año, realizó otra gira por Estados Unidos y Canadá, después vino otra en varias ciudades de Italia, Suiza, Grecia, Francia y España. Cada presentación resultó exitosa.

El Ballet Folclórico ya había actuado en Australia y el gran éxito que tuvo motivó que fuera invitado nuevamente con un contrato por cinco meses, presentándose por varias ciudades de ese país. En esa ocasión Keys se desempeñó como coordinador artístico.

En una de las funciones de Sydney, se acercó a él el director del Dance Company y lo invitó para impartir clases a la compañía, y a trabajar con ellos permanentemente; aceptó, pero explicó que primero tenía que cumplir con Amalia Hernández realizando una gira por Estados Unidos y otra por Europa. Quedaron de acuerdo: volvería.

Años antes, Guillermo se enfermaba frecuentemente, los doctores le dijeron que era alérgico a la contaminación atmosférica y que debía dejar la ciudad de México. Ya había pensado radicarse en San Francisco, pero ahora que había visto Sydney, y con la oferta de trabajo, se decidió.

Cumplió con el Ballet Folclórico, hizo una larga gira con mucho éxito por Estados Unidos. Después realizó otro recorrido por Líbano, Israel y Egipto, llevando a cabo funciones al pie de la Esfinge de Gizeh. Y un día, no sin tristeza, anunció a la compañía que partiría a Australia; le dijo a Amalia que necesitaba vacaciones, ella aceptó y le dijo textualmente: "tómate dos semanas".

En 1974 partió hacia Australia, ya no sería una temporada corta o larga, había encontrado el lugar ideal para su salud, para desplegar todo su talento y su gran capacidad de trabajo. Durante dos años fue maestro del Sydney Dance Company, simultáneamente trabajó con otras compañías en diversas ciudades. Pasó una temporada de *free lancing* impartiendo clases en la Escuela de Arte Dramático y montando coreografías para compañías de teatro y ópera.

En un intermedio de seis meses fue a Israel para trabajar con el Bat-Dor Dance Company de Tel Aviv; fue maestro de la compañía y ensayador, pero no quiso permanecer ahí por la difícil situación política de esa parte del mundo.

Keys volvió a Australia, pidió su visado de residencia y comenzó una gran actividad, impartiendo clases, ensayando y haciendo coreografías como *Rondo caprichoso* para el Dance Company Drama Theatre; *Bailes mexicanos* para el repertorio de Dance Concert; *Jenufa*, *Carmen*, *Traviata* y *La viuda alegra* para la compañía de ópera; *El círculo gris* y *Camino real* para la compañía de teatro, todo esto en Sydney. Trabajando con la compañía de Nueva Zelanda hizo *Huapango* y, para Brisbane, *La reina de espadas*.

En 1973 se inauguró el hermoso Teatro de la Ópera, situado en medio de una bahía que semeja un ave o un velero. Posteriormente, en 1978, fue invitado por los directivos de la Shell para colaborar con la empresa. La compañía petrolera subsidia producciones profesionales que se presentan en ese teatro, con música, cantos, danzas y trajes regionales de cada una de las comunidades que radican en el país; este proyecto cultural ha sido importante, considerando que Australia es un país de emigrantes.

En 1979, fue nombrado productor y director del Gran Festival. Guillermo Keys ha consolidado el festival, presentándolo no sólo en Sydney, sino en las capitales de los estados; esto lo mantiene viajando todo el año. Dicho festival ha logrado que cada grupo étnico que tiene su club, conserve sus costumbres y tradiciones. Algunos de los países ahí representados son: Camboya, India, Turquía, Ucrania, Japón, Paraguay, Rumania, Finlandia, Macedonia, Croacia, Chile, Polonia, Brasil, Laos, España y México, en fin, de todo el mundo.

En 1998, el Concorso Internacional de Ballet de la ciudad de Jackson, uno de los más importantes en el mundo en su género, organizó veinte años de su fundación; ahí también participó el maestro Keys, cuando en la primera emisión fue nombrado jurado.

En esa larga y activa carrera de Guillermo Keys nos deben faltar muchas otras actividades, pero sirvan estas líneas para dar idea de una vida completa dedicada a la danza. Felicitamos al ciudadano México-australiano por su carrera y sus récords cumplidos setenta años, y que Dios lo conserve otros tantos.

Fuentes

Entrevistas realizadas a Guillermo Keys, por Alejandrina Escudero, Anadel Lynton y Felipe Segura, Archivo Nacional de las Artes.

Homenajes Anteriores

Homenajes anteriores

- 1985** Nellie Campobello †, Anna Sokolow, Waldeen †, Socorro Bastida, Martha Bracho, Guillermina Bravo, Amalia Hernández, Josefina Lavallo, Tessa Marcué, 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 Francis, 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 Cardús, 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 Otero †.
- 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 †, Aurea 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, Rocio Sagaón, Adriana Siqueiros, Mariano Tapia, Déborah Velázquez, Alejandro Zybin, José Chávez Morado, Carlos Jiménez Mabarakt † y Antonio López Mancera †.
- 1992** Carmen Burgunder, Elsie Cota, Esperanza de la Barre-ra, 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 Epstein, 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, Isaf 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, Fidelio 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, Claradelia Peña, Esperanza Pomar, Ema Pulido, José Luis Rosales "Ébano", Elena Sustaeta, Miguel Vélez Arceo, José Villanueva, Alberto Dallal, Leonardo Peláez y Eugenio Servín.

1997

Noé Alvarado, Cecilia Baram, Yolanda Bernal, Gustavo Adolfo Burgos, Tomás Cortés, Laura Echevarría, Elsa Rosario y Jaime Antonio, Aurelio García, Guadalupe García Soler, Sergio Lezama, Francisco Martínez, Efraín Moya, Elsa Recagno, Xavier Romero, Víctor Miguel Saucedo, Guillermo Valdez, Raquel Vázquez, Mirna Villanueva, Francisco Escobedo, Mercedes Pacual y Fernando Sonora.

CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES

Rafael Tovar
Presidente

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES

Gerardo Estrada
Director general

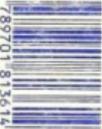
Claudia Veites
Subdirectora general de Educación e Investigación Artísticas

Maya Ramos Smith
*Directora del Centro Nacional de Investigación,
Documentación e Información de la Danza José Limón*

Mónica Navarro
Directora de Difusión y Relaciones Públicas

CUADERNO 34. UNA VIDA EN LA DANZA
Se terminó de imprimir en agosto de 1998.
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.

9 789701 813614



ISBN 978-1-81361-813-6