



www.inbadigital.bellasartes.gob.mx

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Cómo citar este documento: Tortajada, Margarita (coord.). *Cuadernos del Cenidi Danza José Limón, número veintitrés. Una vida dedicada a la danza*. CONACULTA/INBA/Cenidi Danza. México, D.F.: 1991.

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

**Una vida
dedicada
a la danza**



Cuadernos 23

**CENIDI-DANZA
José Limón**

Coordinó este cuaderno: Margarita Tortajada Quiroz.
Cuidaron de la edición: Alejandrina Escudero y Griselda Pizano.

Primera edición
D.R. © 1991 INBA-Centro Nacional de Investigación,
Documentación e Información de la Danza José Limón
Campos Elíseos 480, Col. Polanco
C.P. 11000
ISBN en trámite
Impreso y hecho en México-*Printed and made in Mexico*

Indice

| | | | |
|--|----|--|----|
| Aurora Agüeria Ser para la danza <i>Margarita Tortajada Quiroz</i> | 9 | Pilar Rioja <i>Alan Stark</i> | 59 |
| Amelia Bell <i>Felipe Segura</i> | 15 | Rocío Sagaón Una artista todo fuego y pasión <i>Oscar Flores Martínez</i> | 63 |
| Federico Castro <i>Anadel Lynton</i> | 19 | Adriana Siqueiros <i>Javier Contreras</i> | 67 |
| Farnesio de Bernal <i>Anadel Lynton</i> | 25 | Mariano Tapia <i>Francisco Illescas Vera</i> | 71 |
| León Escobar <i>Hilda C. Islas Licóna</i> | 31 | Déborah Velázquez <i>Felipe Segura</i> | 75 |
| Luis Fandiño <i>César Delgado Martínez</i> | 37 | Alejandro Zybin <i>César Delgado Martínez</i> | 79 |
| Cora Flores <i>Felipe Segura</i> | 41 | | |
| Carmen Gutiérrez <i>Rosa Reyna</i> | 45 | RECONOCIMIENTOS | |
| Roseyra Marengo <i>Patricia Salas Chavira</i> | 49 | José Chávez Morado <i>Javier Contreras</i> | 83 |
| Colombia Moya Por una promoción integral de la danza <i>Cristina Mendoza</i> | 53 | Carlos Jiménez Mabarak o sobre una música rodeada de silencio <i>Javier Contreras Villaseñor</i> | 87 |
| Celia Peña Bailarina de la vida <i>Gaspar Silva Maldonado</i> | 57 | Antonio López Mancera <i>Hilda C. Islas Licóna</i> | 91 |

Presentación

Este VI homenaje Una vida dedicada a la danza, deseamos que sea una reflexión, que nos permita analizar con serenidad los logros que hemos obtenido y lo mucho que nos falta por realizar.

Nos preocupa la tendencia al olvido, la ausencia exasperante de memoria. Esa actitud que se da todos los días de no querer reconocer que la historia dancística de este país se escribe cotidianamente en la pluralidad de acciones dentro del terreno danzario: desde el trabajo en un salón de clases hasta las funciones en los escenarios teatrales y foros alternativos.

Estamos comprometidos a rescatar la historia de la danza en México de una forma abierta y plural.

En estos años hemos comprendido que la teoría y la praxis van hermanadas de la mano. Que una sin otra, nos llevaría irremediablemente a la inutilidad del sectarismo.

La investigación dancística que nos ha sido encomendada sólo tiene razón de ser, si apoya a la docencia, a la creación y a la difusión del fenómeno danzario.

Patricia Aulestia de Alba

Reconocimiento

Entre las muchas personalidades notables que nos hubiera gustado homenajear, y que no podremos hacer porque han partido, se encuentra el maestro Carlos Mérida.

Su aportación a la danza fue inmensa, tanto como director y fundador de la primera escuela de danza que tuvo México, como por sus escritos y entusiasmo con el que trató de que nuestro país tuviera un gran centro de enseñanza y un ballet netamente mexicano.

Padre de la bailarina y coreógrafa Ana Mérida y diseñador de muchos ballets: *Ixtepec* (1935, N. Campobello); *El renacuajo paseador* (1940, Sokolow); *En la boda* (1945, Waldeen); *Cinco danzas a ritmo húngaro* (1945, Waldeen); *Circo Orrin* (1945, G. Campobello); *El cielo de los negros* (1947, A. Mérida); *Día de difuntos o el triunfo del bien sobre el mal* (1947, A. Mérida); *Tocatta* (1950, A. Mérida —no se estrenó—); *La virgen y las fieras* (1950, A. Mérida —no se estrenó—); *Bonampak* (1951, A. Mérida); *Bamba* (1952, A. Mérida); *Psique* (1953, A. Mérida); *Balada de los quetzales* (1956, A. Mérida); *Leyenda* (1956, E. Beristáin); *Visiones fugitivas* (1960, R. Reyna); *Sensemaya* (1965, G. Contreras); *Ludio* (1967, G. Contreras); *Profecía* (1979, A. Mérida).

Sirvan estas líneas como homenaje al querido maestro Mérida que en diciembre de este año conmemoraremos el centésimo aniversario de su nacimiento.

Felipe Segura Escalona

Aurora Agüeria

ser para la danza

Margarita Tortajada Quiroz



Aurora Agüeria es, antes que nada, una *bailarina*. La "Güera", como todos la conocemos, está llena de una energía que transmite en su voz, sus ademanes, su risa, y de manera especial, su danza.

Hace más de treinta años apareció una crónica en la revista *Mañana*:

Por lo sobresaliente de esta presentación, tan bienvenida del Ballet Universitario, fue la revelación como figura de primera magnitud de la danza moderna de una muchachita rubia, evidentemente joven, que se llama Aurora Agüeria. En su *Serpiente*, en la danza de *La gallina ciega* cumplió una labor magistral, difícilísima, que sólo es dado ofrecer a los artistas excepcionales que nacieron para bailar. Y este es el caso de Aurora Agüeria. Todos los músculos de su cuerpo, la pronta reacción de su temperamento, finamente impulsado por la música, su agilidad, su elasticidad, su gracia en gestos y movimientos descubren en esta muchacha no ya un prospecto, sino una estrella ya lograda que en breve podrá codearse con las mejores figuras de la danza moderna mexicana.¹

Y efectivamente, se convirtió en una gran figura que hasta la actualidad continúa trabajando.

La primera experiencia

Aurora siempre bailó, pero su contacto con la danza académica fue tarde. Sus primeras dos o tres clases fueron con Gloria Mestre.

Para mí era otro mundo, no entendía qué pasaba, nada. Yo no sabía, no tenía la menor idea de que uno podía estudiar baile. Claro que me encantaba bailar, yo tenía que bailar a como diera lugar. Salí de fruta, de china poblana, de muñeca, de todo, me encantaba moverme. Pero no sabía qué diablos estaba sucediendo en el salón de danza.²

No fue sino hasta los 16 años que Aurora tomó su primera clase formal, por invitación de la señora Binquist, mamá de Lucero, también bailarina, quien la envió con la maestra Magda Montoya. A los seis meses de tomar clases, de octubre de 1951 a abril de 1952, Aurora debutó con el Ballet de la Universidad en las Fiestas de Primavera en el Bosque de Chapultepec con *Contradanzas*, coreografía de Magda Montoya.

Más tarde, cuando Aurora bailó en el Palacio de Bellas Artes:

Yo no tenía con qué valorar este tipo de hechos, para mí era tan natural bailar en Bellas Artes en cierta manera, como bailar en cualquier otro lugar. Yo no valoraba eso de estar parada en el primer escenario de México.³

Sin embargo, cautivó al público y a la prensa:

En este ballet, en el que el colorido y la intención dramática se aúna a la plasticidad que imprime Magda a sus coreografías, destaca Aurora Agüeria, ágil, graciosa, intensiva y elástica danzarina que promete situarse en breve en un prominente lugar en el mundo del ballet descalzo. Se revela desde el saludo, alegre, y jovial con el que recibe al público [...] En *Concierto* impone su llamemos personalidad al hecho de destacar en un gran conjunto atrayendo la total atención del público para llegar al final en *La gallina ciega*, interpretando el mejor de sus bailarines.⁴

Aurora se distinguió no sólo en *Concierto* y *La gallina ciega*, sino en otras obras de Magda Montoya, como *El nahuatl herido* y *Las ventanas*. Además, el trabajo tan intenso que realiza la Guera dentro del Ballet de la Universidad abarcaba varios aspectos, además de bailarina era maestra y ensayadora. Sus horarios se prolongaban hasta la una de la mañana diariamente.

Aurora estudiaba la preparatoria simultáneamente con su trabajo en la compañía. Al terminar, ingresó a la Facultad, entonces Escuela de Comercio y Administración de la UNAM, como parte de la generación que estrenó la reluciente Ciudad Universitaria. Sin embargo, abandonó la carrera porque la exigencia que ella misma se imponía para la danza era total.

Dentro del Ballet de la Universidad, Aurora recibió una formación muy completa:

A Magda le debo mi formación interna, como artista. Ella me dio la capacidad de darme cuenta que la danza no es un juego, ni algo que se puede tomar por horas, o por un tiempo, sino que tienes que darle la vida, punto.⁵ Nos hacía ver que era necesario que todos los actos de nuestra vida deben estar encaminados hacia la danza, que tienes que vivir como es la danza y a través de la danza.⁶ [...] me hizo nacer para la danza y ser para la danza.⁷

Además del trabajo dancístico propiamente, dentro del Ballet de la Universidad, recibía clases de historia del arte, música, idiomas, pintura. Tenían reuniones semanales con otros bailarines y artistas, donde la presencia de por ejemplo Rubén Bonifaz Núñez y Miguel Guanda, eran constantes. Se daba un importante intercambio artístico, que enriqueció a Aurora.

Además hay otra parte de la educación que nos dio Magda. Nosotros allí barríamos, cortábamos vestuario, cosíamos vestuario, pegábamos lentejuelas en mallas. Ella también nos educó en eso, teníamos que aprender de todo y hacer de todo.⁸

Así, Aurora fincó su educación dancística en el estudio y en la disciplina.

La disciplina del trabajo me fue conformando y encontrando ese mundo, a descubrirme a mí misma. Era feliz en el Ballet de la Universidad, muy feliz, y hasta varios años después me dí cuenta que lo que me había sucedido era que me había encontrado a través de la danza, a mí misma, que era lo que yo quería hacer en la vida y no me importaba nada más.⁹ Esa formación me la dio Magda, mas no la formación técnica.¹⁰ Un buen maestro no es nada más el que enseña una técnica, es el que complementa a una persona, que sea un artista, para que sepa utilizar esa técnica y pueda decir algo en el mundo de la danza. Es lo que a mí me dio Magda. Nunca fui una gente que se enajenara por la técnica. Me interesa y mucho, tanto me interesó desde entonces que en determinado momento me dí cuenta de que necesitaba algo más.¹¹

Fue el momento en que Aurora recurrió a otro maestro, con una disciplina férrea también: Xavier Francis, cuyas clases debían tomarlas ocultándose de Magda.

El siguiente paso

Aurora continuó en el Ballet de la Universidad hasta 1959, pero llegó el momento en que necesitaba más, quería ampliar su concepción de la danza. En ese año baila con el Ballet Popular, dirigido por Guillermo Arriaga; y a raíz de la reestructuración que realiza el INBA para formar una compañía, las autoridades hacen audiciones y seleccionan bailarines para el recién formado Ballet de Bellas Artes, siendo jefe del Departamento de Danza Ana Mérida y director de la compañía Horacio Flores Sánchez. Esta compañía le dio a Aurora otra manera

de moverse, de expresarse y la oportunidad de trabajar con coreógrafos que eran sus compañeros y con otros huéspedes. Así, bailó y se distinguió en: *Juan Calavera* de Josefina Lavalle, *Opus 60*, *Ofrenda musical* y *Sueños* de Anna Sokolow, y *Misa Brevis* de José Limón. En esta última obra bailó un trío, donde participaban el mismo Limón, Josefina Lavalle y Aurora.

La Güera había conseguido papeles de solista a los seis meses de ingresar al Ballet de Bellas Artes y dentro de esta compañía se le ofrecía la oportunidad de madurar como bailarina, pero en 1963 ésta fue suprimida por el INBA.

Ante tal hecho Aurora continuó trabajando y junto con Rosa Reyna, Evelia Beristáin y Farnesio de Bernal, fundan el Ballet Contemporáneo, formado también por John Sakmari, Roseyra Marengo, Jorge de Monsalve y Guillermo Acuña. Este era un grupo independiente, que recibió el apoyo del licenciado Miguel Álvarez Acosta, director del Organismo de Promoción Internacional de Cultura de Relaciones Exteriores (OPIC), que consistió en estrenar la Casa de la Paz y dar funciones semanales en ese foro.

Teníamos un espacio, eso ya era magnífico, y la obligación de que teníamos que dar función [...] Nos teníamos que parar en el foro "pero ya", porque era la única manera de que el grupo no se deshiciera, eso lo sabemos todos, un grupo sin funciones no funciona.¹²

Además de reposiciones para el programa, *La manda* de Rosa Reyna, *Los gallos* de Farnesio de Bernal y *La boda* de Waldeen remontada por Josefina Lavalle, el Ballet Contemporáneo trabajó conjuntamente con Juan José Calatayud y se hicieron obras nuevas como *En el principio* de Farnesio de Bernal, *Todos somos extraños* de John Sakmari y *5 de 7 + 1* de Rosa Reyna. También Aurora hace su primera obra, *Solo* (1965) para Rosa Reyna, con música de Brubeck e interpretada en vivo por Calatayud.

Además de las funciones permanentes en la Casa de la Paz, el grupo se presentó en el Palacio de Bellas Artes, en el teatro del Bosque, e hizo giras por varias ciudades del país. Para la temporada de 1966 en Bellas Artes, Aurora creó *Presencias*, un trío con música de Mario Kuri-Aldana.

En esos momentos el Ballet Contemporáneo era el único grupo, además del Ballet Nacional, que trabajaba en México. Lo mantuvieron como independiente hasta 1967, lo que representó un gran esfuerzo debido a la escasez de foro y apoyos financieros, pero nunca de trabajo y disposición. Finalmente

desapareció por la imposibilidad de mantener unidos a los bailarines.

La bailarina versátil

Al desintegrarse el Ballet Contemporáneo, Aurora es invitada por Amalia Hernández a colaborar en el Ballet Folklórico de México. Su participación en esa compañía se inició con el montaje de la obra *Panamá* (1968), misma que realizó después de una larga investigación en ese país.

Durante 1967 y 1968 bailó para el Ballet Folklórico de México obras como *Sonajas de Michoacán* y algo del repertorio de Veracruz. Dentro de la Olimpiada Cultural participó en el Ballet de los Cinco Continentes y en el Ballet de las Américas, en Grecia, Rusia, África, Perú y Estados Unidos. Para este último Alvin Ailey remontó *Revelations* y "cuando lo bailamos era que se te caía el alma, bellissimo".¹³

Participa con el Ballet Folklórico de México en una gira por Estados Unidos y Canadá y a pesar de que disfrutó este trabajo, ella reconocía que ese no era su lenguaje. En 1968 decide salirse de la compañía y concentrarse en tomar clases de danza clásica con Nelsy Dambre, Felipe Segura, Guillermo Keys y Sergio Unger.

En 1969 el Departamento de Turismo de Panamá llama a Aurora para trabajar como coreógrafa con el grupo Ritmos de Panamá, dirigido por Petita Escobar.

A su regreso a México continuó con su entrenamiento y por invitación de José Silva, incursiona en una dimensión nueva de la danza: hace comedia musical, cine y televisión. Entre varias obras participa en *Cómo triunfar en los negocios sin proponérselo* con Chucho Salinas y Enrique Rambal.

Aurora se resistió en el primer momento pues la danza era intocable para ella, la consideraba como una religión, pero debido a las circunstancias, a la falta de espacios para bailar y su deseo enorme de hacerlo, se decidió y finalmente "lo gocé, lo disfruté enormemente, andando allí de 'bataclana'",¹⁴ y como en los otros lugares dio lo mejor, siguió mostrando su honestidad hacia sí misma y su danza.¹⁵

En 1972 Aurora recibe otra invitación y conoció una dimensión más de la danza, el ballet neoclásico, al ingresar al Taller Coreográfico de la Universidad, dirigido por Gloria Contreras. En un primer momento habló con ella:

"Mira yo no me voy a poner unas puntas en el foro, ¿eh?". "No, no es necesario, hay muchas obras que puedes hacer". Bueno, entré sin bailar en puntas. Quiero de-

certe que a los tres meses estaba parada de puntas en el escenario.¹⁶ ¡Inconcebible! Nunca lo pensé, yo hacía clase de puntas con Madame Dambre pero eso no quiere decir que yo en la vida hubiera pensado que me iba a parar en un escenario con puntas, nunca.¹⁷

Pero así fue y durante siete años Aurora permaneció en el Taller Coreográfico, bailando obras como *Danza para mujeres* de Gloria Contreras y *Ahora de Lorna Burdsall*.

Crea *Y*, en el silencio con música de Silvestre Revueltas (1974) y realiza una coreografía para la Academia de la Danza Mexicana, dirigida por Josefina Lavalle: *Divertimento* (1975) con música de H. Hyden, que más tarde remontó para el Taller Coreográfico.

El regreso

En 1979 Aurora vuelve a su lenguaje, a la danza contemporánea, cuando funda con Cristina Gallegos y Cora Flores, el grupo Danza Libre Universitaria, donde también se integran Marco Antonio Silva y Manuel Morales.

La danza contemporánea es mi lenguaje porque es mi forma de expresarme, creo que hay una libertad absoluta y haces lo que quieres. En danza contemporánea tú puedes expresar quién eres hoy, a través de todo lo que tienes detrás.¹⁸

Además, ese mismo año Aurora recibe una beca de la UNAM para realizar estudios dancísticos en la ciudad de Nueva York, donde toma clases en la escuela de Alvin Ailey con el maestro Dudley, y en la compañía de Louis Falco con Juan Antonio Rodea y el mismo Falco.

Dentro de Danza Libre tiene críticas muy favorables, se reconoce su "entusiasmo creador que ha demostrado en su trabajo creativo durante sus actuaciones"¹⁹ y su "alto poder intuitivo".²⁰ Recrea obras con gran maestría como *La casa de Bernarda de Alba* de Cristina Gígirey y *Collage* de Cora Flores. De 1976 a 1986 hace coreografías para esta compañía: *Trio* (m. Corelli), *Tiempo de espera* (m. Benedetto Marcello), *Sonata* (m. Beethoven), *Blues en A Menor* (m. John Lewis), *Visión profética* (m. M. Jarret y Ginastera), *De nuestras soledades* (m. Horacio Salinas y Víctor Jara) y *Caicavilú* (m. Víctor Jara).

Las dos últimas obras tienen música de autores populares:

De repente a través de toda la violencia en Latinoamérica me fui acercando a sus sonidos, y al mismo tiempo a través de sus sonidos, a reconocer los míos aquí, de mi propio país. Sentí un gran contacto y de ahí nace *De nuestras soledades* y de la misma búsqueda nace *Caicavilú*.²¹

En 1987 es invitada por la Compañía Nacional de Danza de Costa Rica, dirigida por Cora Flores, y remonta estas dos obras. A su regreso se incorpora al grupo independiente Contemporandanza, dirigido por Cecilia Lugo, y participa como bailarina, coreógrafa y asistente de dirección, donde permanece hasta la actualidad.

Dentro de Contemporandanza todos la hemos visto en *En memoria de un soliloquio* y *En el umbral* de Cecilia Lugo, así como *Premura muerte* de Javier Romero, y en sus propias obras *Tiempo de espera*, *De nuestras soledades* y *La noche de los lápices* (1989). Esta última obra fue presentada dentro del Festival Coreográfico Iberoamericano "Oscar López" en Barcelona, España y en el Festival Internacional de Danza de Trujillo, Perú, teniendo un gran éxito.

En 1990 recibió la beca como coreógrafa convocada por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes por su proyecto *Cuenta regresiva*. Esta es la primera vez que Aurora participa en un evento de este tipo y se encuentra trabajando esta obra con gran entusiasmo con Contemporandanza y seguramente la estrenará el próximo año.

Y además...

A pesar de que en lo fundamental Aurora ha centrado su actividad dancística como bailarina y coreógrafa, también se ha desarrollado como maestra. Impartió clases dentro del Ballet de la Universidad hasta 1959; en 1955 fue maestra en el Centro Cultural Vito Alessio Robles; en 1957 dio clases en el I Seminario de Danza para maestros de toda la República, organizado por el INBA y dirigido por Magda Montoya; en 1983 impartió un seminario en Guadalajara por invitación de Alex Zybin; en 1984 y 1985 unos cursos para los programas Promotores Culturales y PACAEP en todo el país, y en 1985 dio un seminario de Expresión Corporal en la Escuela Nacional de Teatro del INBA.

Su trabajo más continuo como maestra ha sido dentro de la Escuela Nacional Preparatoria, donde ha impartido clases desde 1958 hasta la fecha. Su objetivo no es formar profesionales, "trato de introducirlos al mundo de la danza, del arte, algo de

lo que hicieron conmigo”²² les da información a sus alumnos, los impulsa a que continúen en esa actividad, les abre caminos.

También ha realizado montajes para teatro y televisión, como: coreografías semanales para el programa *Sábados con Saldaña* del canal 13 (1973); coreografías para la revista musical *De todos modos* con Lucha Villa (1977); coreografía para la obra de la Compañía Nacional de Teatro del INBA *Tiempo de ladrones* de Emilio Carballido (1984). Ha fungido como jurado en concursos nacionales de danza, y participó como bailarina en 1986 en el proyecto de Unidad de Televisión Educativa y Cultural (UTECE-SEP) para la filmación de las obras coreográficas más representativas de la llamada “época de oro” de la danza moderna mexicana, que constituye el único registro de ésta.

Por otro lado Aurora también tiene una familia. Ha obtenido de su esposo comprensión y respeto por su carrera y el apoyo que le ha dado, así como el que recibió de su suegra, la célebre Eva Beltri, la han ayudado para continuar trabajando, pero sin dejar de lado a su familia.

He tratado siempre de buscar un equilibrio respecto a mis obligaciones como mujer y como madre (tiene dos hijos). Siempre lo pensé: si yo decidí casarme y tener hijos, tengo obligaciones también de ese lado.²³

Una historia dentro de la Historia

Aurora ha bailado durante casi 40 años, ha acumulado experiencias y conocimientos, ha participado activamente en el desarrollo de la danza en nuestro país y ha construido su propia historia por medio de su danza. La visión que tiene de la danza mexicana, como actor y espectador de ella, tiene mucho que enseñarnos.

Las influencias que ha recibido Aurora a ló largo de su carrera son incontables. “Yo soy de la generación que fue la ‘cola’ de la ‘época de oro’ de la danza, del nacionalismo, yo recibo esa influencia”,²⁴ aunada a la de su primera maestra, Magda Montoya, “quien manejaba más lo interno del hombre, para ir más allá del concepto nacionalista dentro de la danza”²⁵ y de su otro maestro, Xavier Francis. Más tarde su trabajo dentro del Ballet Contemporáneo, como grupo independiente; su participación dentro del Ballet Folklórico de México; su incursión en la comedia musical, cine y televisión; su trabajo dentro del Taller Coreográfico de la Universidad, de Danza Libre Universitaria y de Contempodanza. Esto sumado

a sus contactos con otros grupos, escuelas y maestros de México y otros países, han definido su danza.

Uno se va llenando de influencias a través de la vida. Creo que tengo un estilo propio ahora, pero ese estilo se ha conformado a través del tiempo, según donde estudias, con quién bailas, con quién te expresas, de toda la gente con la que he trabajado, de todo lo que he visto de danza. Todo lo que me ha impactado, sea bueno o malo, allí está, lo he asimilado.²⁶

Aurora ve en retrospectiva la danza mexicana y defiende su pasado porque en él está la base del hoy y del mañana. Después de la “época de oro” de la danza moderna, en la década de los sesenta:

[...] hay un lapso en el que como que se muere todo, pero se queda allí respirando y surge para referirse a la escuela norteamericana: todo Graham and tratando de no tocar para nada el nacionalismo. Llegamos a la época en que ser nacionalista es ser pasado de moda, y tampoco somos “abstractos”, entonces como que no sabemos qué somos, carecemos de identidad y estilo propio. Porque estamos olvidando todo lo que hicimos ayer. ¿Cómo vamos a tener una historia de la danza de México si nosotros mismos la negamos? Y no podemos negar lo que se hizo porque eso, de una o de otra manera es lo que son ahora los bailarines de México. La danza que se hizo antes es parte de nuestra historia y todo eso, sumando las influencias extranjeras (alemana, norteamericana, oriental, etc.), el total, va a conformar la danza que hagamos hoy y para adelante. Si pierdo aquello me pierdo a mí misma, no tengo pasado, ni raíz, ni base. Estoy dispuesta a recibir todo lo que quieran, de quien sea, pero no quiero olvidarme de quién he sido, nunca.²⁷

Técnicamente ha habido un avance, hay un mayor nivel, pero falta la parte interna. Creo que falta ese trabajo que el maestro debe hacer para un bailarín: alimentarlo para que pueda salir él mismo y que a través de esa maravillosa técnica, de ese virtuosismo, digan con sus riñones y con sus hígados, quiénes son a través de la danza.²⁸

Realmente creo que la danza de Latinoamérica es la danza del presente y del futuro, definitivamente. Tenemos mucho qué decir. Las propuestas latinoamericanas están “gruesas” y fuertes, y además el nivel técnico es muy bueno.²⁹

Pero Aurora considera que para que la danza latinoamericana se imponga en el mundo es necesario resolver ese problema de

identidad, es decir, de autodefinición, y de la pasión que debe cultivarse en los bailarines.

La Güera sigue bailando porque tiene "el nervio encima", como ella misma lo dice, porque tiene respeto a su trabajo y al de los coreógrafos con los que ha colaborado, y porque su danza es honesta.

Siempre he pensado que puedo bailar a pesar de que no soy una bailarina que pueda sorprender a nadie técnicamente. Yo me considero una artista.³⁰ Cuando estoy haciendo danza siempre la he tratado de hacer a un gran nivel, respecto a mí, no respecto a parámetros de otra gente. Siempre he pensado que debes dar lo mejor de ti misma en donde estés.³¹

Aurora ha perdurado en la danza porque ha llevado su carrera con pasión e inteligencia, supo desarrollarse, madurar, "convertirse en una excelente bailarina y una notable artista";³² ha sido para la danza.

NOTAS

¹ Luis Vincent. "Nace una gran estrella del ballet", en *Mañana*, Núm. 476, México, diciembre de 1957.

² Felipe Segura, *Charlas de Danza. Cora Flores y Aurora Agüeria*, México, CENIDI-Danza, 30 de abril de 1985, p. 2.

³ *Idem*, p. 13.

⁴ Luis Sánchez Zevada. "Espejo mágico", en *El Redondel*, México, 8 de diciembre de 1957.

⁵ Felipe Segura, *op. cit.*, p. 4.

⁶ Margarita Tortajada. *Entrevista con Aurora Agüeria*, México, CENIDI-Danza, 19 de septiembre de 1990, p. 2.

⁷ Felipe Segura, *op. cit.*, p. 5.

⁸ Margarita Tortajada, *op. cit.*, p. 5.

⁹ *Idem*, p. 7.

¹⁰ Felipe Segura, *op. cit.*, p. 4.

¹¹ *Idem*, p. 6.

¹² Margarita Tortajada, *op. cit.*, p. 5.

¹³ *Idem*, p. 8.

¹⁴ *Idem*, p. 2.

¹⁵ Felipe Segura, *op. cit.*, p. 11.

¹⁶ Felipe Segura, *op. cit.*, p. 10.

¹⁷ Margarita Tortajada, *op. cit.*, p. 9.

¹⁸ *Idem*, p. 15.

¹⁹ Luis Bruno Ruiz, "Un juicio aberrante acerca de la danza", en *Excelsior*, México, 7 de mayo de 1983.

²⁰ Luis Bruno Ruiz, "Obra de Danza Libre Universitaria, ayer", en *Excelsior*, México, 5 de mayo de 1981.

²¹ Margarita Tortajada, *op. cit.*, p. 12.

²² *Idem*, p. 14.

²³ Felipe Segura, *op. cit.*, p. 9.

²⁴ Margarita Tortajada, *op. cit.*, p. 16.

²⁵ *Ibidem*, p. 16.

²⁶ *Idem*, p. 9.

²⁷ *Idem*, p. 17.

²⁸ *Idem*, p. 16.

²⁹ *Idem*, p. 13.

³⁰ Felipe Segura, *op. cit.*, p. 6.

³¹ Margarita Tortajada, *op. cit.*, p. 3.

³² Felipe Segura, *op. cit.*, p. 1.

Amelia Bell

Felipe Segura



Evocar a don Ricardo Bell me emociona profundamente, ver sus fotografías, de alguna manera lo asocio con dos legendarios personajes, el actor inglés Garrick y Marcel Marceau. Pienso que fue extraordinario y lamento no haberlo visto. Esto era en verdad imposible, don Ricardo falleció en 1911, faltaban quince años para que yo naciera.

Ese *clown* maravilloso llegó a México para cautivarlo, deleitarlo y amenizar su vida en 1869 con el Circo Chinelli. Su segunda visita fue con el Circo Orrin del cual fue su más rutinante estrella.

Inmediatamente se convirtió en la figura más querida del público mexicano. Juan de Dios Peza dijo de él: "Bell es más popular que el pulque". En una ocasión un reportero se atrevió a preguntar a don Porfirio Díaz por qué no dejaba votar al pueblo. El mandatario contestó: "¿Porque votarían por Ricardo Bell para presidente!".

El popularísimo Circo Orrin tuvo tanto éxito que llegó a construir su propio circo-teatro. Estuvo en la Plaza de Villamil y tenía capacidad para 2 500 espectadores y contaba con 30 palcos. Además de sus temporadas, cuando salían de gira, el circo-teatro era rentado para otros espectáculos, incluyendo largas temporadas de ópera como había entonces.

Las giras que hacía el circo fueron por todas las poblaciones mexicanas, por todos los caminos de las Américas. Por ello el nombre de Bell permaneció en la mente de los pueblos y llega hasta nuestros días.

Don Ricardo fue abuelo de la maestra Amelia Bell. Fue padre de veintidós hijos de los cuales sobrevivieron trece. El primogénito, llamado también Ricardo, fue un virtuoso del violín. Contrajo matrimonio con una estrella de la tradición circense, la *ecuyère* Amelia Bell, que el circo había contratado para actuar en México.

Sobre este idilio y teniendo como fondo todos los personajes circenses: payasos, equilibristas, maromeros, pulsadores, animadores, Gloria Campobello hizo una coreografía que estrenó en Bellas Artes en 1945. La escenografía y el vestuario fueron del maestro Carlos Mérida. El ballet se llamó *Circo Orrin*.

Producto de este matrimonio fueron cuatro niñas: Josefina, Amelia, Rosa y Alicia, que nacieron en la ciudad de México. Amelia, la segunda, nació en 1907.

En 1910, debido al inicio de la Revolución Mexicana la familia se trasladó a Nueva York. Don Ricardo junto con sus hijos mayores creó un espectáculo musical y se presentaron en varias giras por Estados Unidos. En esa ciudad Josefina y Ame

lia iniciaron sus clases de ballet. Amelia tenía cuatro años de edad, su maestro fue Camashe.

El 12 de marzo de 1911 falleció don Ricardo, sin embargo, la familia continuó con la tradición artística formando una compañía de variedades. Por la imposibilidad de ir a Europa (ya había estallado la Primera Guerra Mundial) hicieron una gira por el Caribe, Centro y Sudamérica. La compañía estaba formada por veinticinco miembros de la familia incluyendo a las niñas Josefina y Amelia. En el Teatro Colón de Panamá debutaron bailando *Los marineros* con inusitado éxito. Posteriormente bailarían números gitanos, griegos, españoles, de tap, de ballet clásico y demás. En cada país contrataban maestros para montar repertorio especial para las niñas, con números típicos de aquellos lugares.

En 1919 la familia regresó a México, recorrieron la República y se presentaron en el Teatro Iris de la ciudad de México. Después decidieron radicarse en Guadalajara. Amelia ingresó al Colegio Teresiano donde destacó ocupando siempre el primer lugar de su clase.

En los festivales que organizaba el Colegio Teresiano tomaba parte activa y comenzó a mostrar una capacidad organizadora notable. Seleccionaba a los intérpretes, hacía la coreografía, escogía la música, la escenografía, el vestuario y participaba con gran lucimiento.

Ya adolescente, en 1926, la compañía salió de gira por el interior del país y Estados Unidos. En el repertorio que presentaba con su hermana Josefina incluyeron el Jarabe Tapatío. En la ciudad de Los Angeles fueron contratados por la Orquesta Típica de la Ciudad de México que dirigía el maestro Miguel Lerdo de Tejada y llevaron a cabo una larga gira dando a conocer el folclor mexicano. Entre los miembros de la orquesta estaba quien después sería muy famoso: Pedro Vargas. Esto era por el año de 1928. Josefina contrae matrimonio y Amelia se queda sin pareja.

Los Angeles fue toda una experiencia: la maestra Amelia abre allí una escuela de baile en compañía del maestro George Pozarzo por un corto periodo; tiene la oportunidad de filmar una película, *La jaula de los leones* que Hollywood produjo en español (en esos tiempos hacía películas en diversos idiomas además del inglés, pensando en los mercados del mundo). La maestra Bell obtiene la parte estelar, pero su carrera fílmica termina de inmediato porque la familia decide regresar a Guadalajara.

En esta ciudad se alojan en un enorme y hermoso palacio de estilo francés, porfiriano diríamos ahora. Se dedica a pre-

parar a su hermana menor, Rosita, para hacer pareja. Recibe la invitación para colaborar con el American School y presenta su primer festival con un espectáculo muy ambicioso y que acredita la coreografía a "las hermanas Bell". Ellas y su padre toman parte también en muchas funciones de beneficencia.

Comienzan a tener alumnos particulares lo que les lleva a organizar una escuela formal que naturalmente lleva el nombre de las hermanas Bell. Esta escuela se inicia en 1935 y la sociedad apenas duró dos años ya que Rosita también se casó.

Por un momento el futuro se muestra incierto para la maestra Amelia, pero con todo valor se enfrenta a él, solita se encarga de la escuela, imparte las clases, prepara los libretos para sus festivales, hace las coreografías, crea la magia del espectáculo dancístico. Aparte se encarga del aspecto administrativo tan difícil. Pero en cada ocasión sale adelante y sus esfuerzos son recompensados con el éxito.

A través de todos estos años la maestra Amelia, "miss Bell" como es nombrada por las muchísimas generaciones que han pasado por sus manos, ha recibido muchos reconocimientos de parte de las autoridades, de sus alumnos y de diversas instituciones. En 1959 don Agustín Yáñez, el notable escritor, en ese momento gobernador del estado de Jalisco, le otorgó la insignia José Clemente Orozco. En 1975 recibió una medalla de plata por parte del Instituto de Protección a la Infancia de Zapopan. Ese mismo año también se le otorgó una medalla de plata por el Año Internacional de la Mujer. Nuevamente es homenajada en 1984 por el DIF de Jalisco por "su valiosa aportación al arte y a la educación en nuestro país". Al auditorio del Centro Jalisciense de Atención Integral le pusieron su nombre. Todo esto habla eloquentemente de su labor.

Los años pasaron, las niñas crecieron y partieron. Llegaron nuevas generaciones y se repitió el mismo fenómeno, todas tarde o temprano se iban... pero la maestra Amelia continuó impartiendo sus clases, preparando sus festivales, planeando el mayor lucimiento de sus niños, siempre llena de ilusiones y entusiasmo. Algunas veces emocionada porque surgía alguna niña con talento.

En 1978 decidió retirarse por haber sufrido una fractura en una rodilla, en ese momento impartía clases en siete colegios, tenía un grupo particular de mayores y ayudaba a todos los que solicitaban su colaboración.

La fractura y "retirada" la hizo dedicarse exclusivamente a trabajar en el Colegio San Francisco de Asís una temporada al año. También participó como voluntaria en el Centro Jalisciense de Atención Integral al Anciano colaborando en la or-

ganización del Primer Festival de la Tercera Edad. Con esta experiencia surge en la maestra Amelia la idea de formar un taller de baile para ancianos. Su idea es muy bien acogida y a partir de entonces se reúnen dos días de la semana para ensayar.

En estos muchos años de notable carrera la maestra Amelia ha organizado toda clase de festivales celebrando el Día de la Madre, el Día del Maestro, el Día del Niño, las Fiestas Patrias, las de la Revolución Mexicana, la Navidad, el Día de la

Amistad. . . pero lo más notable fue verla bailar a los 78 años de edad en el Teatro Degollado de Guadalajara. Bailó con pantalones, sombrero, carrete y bastón. Los números fueron: *New York, New York* y *Alexander's Ragtime Band*.

México, Jalisco y Guadalajara en especial están en deuda con la maestra Amelia. Una vida dedicada a la danza, una vida maravillosa y muy bien aprovechada al servicio del hermoso arte.

Federico Castro

Anadel Lynton



Federico Castro, destacado bailarín, distinguido maestro, iniciador en la danza de muchos artistas sobresalientes, fundador de una academia que ha perdurado durante varias décadas como centro de formación en danza contemporánea para aficionados y profesionales es, además, uno de los coreógrafos más importantes del país. Miembro de lo que podría considerarse la tercera generación de coreógrafos que se iniciaron en la creación de danzas en el México de mediados a finales de los años 60 (y que incluiría a Luis Fandiño, Graciela Henríquez, Valentina Castro y Rossana Filomarino, entre otros), el desenvolvimiento de Federico como artista está íntimamente ligado al del Ballet Nacional de México, compañía donde inició su formación, llegó a solista, empezó su carrera de maestro y coreógrafo y en cuya trayectoria su presencia y su obra forman una parte principalísima. Después de Guillermina Bravo, co-fundadora y directora hasta la fecha, Federico es el miembro de la compañía con mayor antigüedad.

Un hombre delgado, nervioso, en constante movimiento como el mercurio, Federico demuestra una vitalidad sorprendente. Todavía conserva el aire de "muchacho" travieso y lleno de energía que tenía cuando yo lo empecé a tratar a diario en el Ballet Nacional, hace más de 30 años, y que lo hacía el intérprete justo para el papel del niño en el maravilloso *Paraiso de los ahogados* estrenado por Guillermina Bravo en 1960.

Platica atropelladamente con su voz ronca de maestro cotidiano, se ríe con facilidad de sí mismo, e ilustra sus ideas danzando repentinamente en una verdadera conversación coreográfica. Su casa, ordenadísima a la vez que repleta de objetos artísticos (pinturas, esculturas, muebles antiguos, predominando los orientales), parece galería, llena de luz, plantas y el canto constante de miriadas de pájaros que casi logran suplantarse el sonido de nuestras voces en la entrevista grabada a la que accedió Federico con tanta sencillez. Federico vive en una casona antigua de la colonia Roma, acompañado por su ama de llaves tan risueña y amable como él, y tres doberman miniatura, criados por él, e igualmente rápidos y nerviosos en sus movimientos.

Federico lleva una vida activísima ya que diariamente de 8 a 12 imparte en su escuela de Coyoacán, dos clases para aficionados con una síntesis de elementos técnicos de contemporáneo y clásico y una clase profesional que él califica como de técnica Graham "ortodoxa" con algunas variantes, que aprovechan bailarines de compañías independientes o sin grupo. Desde las tres, se entrena o imparte clase en el Ballet Nacional y

ensaya hasta la noche. Lo encontramos decorando su casa para la Navidad con guirnaldas de pino, en medio de las últimas reuniones con Antonio Russek quien le está escribiendo la música para su próxima obra, y haciendo los preparativos para su inminente viaje a Cuba en donde impartirá un curso para maestros de danza contemporánea en Cubanacán, la Escuela Nacional de Arte del hermano país.

Hemos tomado el material principal para esta semblanza de entrevistas mías y una charla grabada por Felipe Segura, con Federico,¹ además de materiales documentales de Emilio Carballido, Alberto Dallal, Raquel Tibol y otros escritores, y de experiencias personales al ser compañera de trabajo, amiga y observadora de la obra de Federico desde la época "premoderna" como él la califica.

De niño hacía numeritos en la sala y ¡hasta cobraba!

Nací por accidente en Acolman, Estado de México, ya que mi mamá se encontraba ahí en ese momento. Mi mamá es de Acapulco, adelante de Toluca y mi papá de Tultepec, por las pirámides. A los pocos meses me vine a la ciudad de México con mis papás y mis hermanos y aquí crecí, en las colonias Santa María la Ribera, la Guerrero y la Industrial.

Mi mamá estudió pintura, tocaba piano y cantaba un poco. Mi papá era ferrocarrillero y muy amante de la música y nos llevaba al Teatro Arbeau a la zarzuela y a revistas musicales. A mí me encantaba todo eso. Eran los años cuarenta, la época de las rumberas. Yo creo que desde chico, sentía como una necesidad moverme y ya tenía el gusanito del teatro. Armé un grupito con mi hermanito, dos primas, un sobrino y la sirvienta y cada domingo montaba numeritos que inventaba o había visto en el cine. Tenía la sala como escenario y corría una cortina que la separaba del comedor donde estaba mi familia de público, comiendo. Hacía bailes, dramas o mímicas y ¡hasta cobraba! Luego tuve un teatro de títeres en la escuela y monté una tabla gimnástica y un baile "disque" ruso y también en los *scouts* puse cosas.

Mi currículum es con Ballet Nacional y punto.

Son 37 años que estoy allí

En 1950 cuando Federico estaba en tercero de secundaria conoció a Rodolfo Arana, un maestro de primaria, que estudiaba con el Ballet Nacional. Asistió a una función con Rodolfo y le fascinó a tal grado que quiso tomar clases. Pero como era "debilucho" no aguantó tanto ejercicio junto con el estudio y además su familia no lo permitió. Salí a los 3 meses.

Entré a la Normal porque toda mi familia eran maestros y aunque yo hubiera querido estudiar para arquitecto o doctor, en mi casa no había dinero para una carrera profesional. Aunque de verdad, de chico quise ser cirujero (dice Federico, riendo) o si no, bailar en una carpa. Yo hubiera sido feliz como payaso-acróbata. Eso fue mucho lo que me atrajo hacia la danza.

En la Normal, se fundó un Ateneo para llevar a cabo actividades artísticas y Federico propuso incluir a la danza. Lanzó una convocatoria y respondieron más de 90 personas.

Me vi con tanta gente que casi lloraba. Era la locura. Les puse a moverse como arañas. Me espanté y rápidamente fui a buscar a Rodolfo y le pedí que nos diera clase. Aceptó, hizo una selección y sacó adelante el grupo que yo inicié. Como sabía motivarnos y queríamos bailar decidimos formar un grupo a nivel semiprofesional dentro de la Normal. Rodolfo dejó Ballet Nacional y se "clavó" con el grupo. Él era el director y yo subdirector. Empezamos a montar danzas de Rodolfo y dimos funciones en muchas partes con un teatro móvil como si fuera carpa de circo. Se llamó Grupo Mexicano de Danza. Salieron muchos bailarines profesionales de ahí y otros con un gran talento que se perdieron.

Yo puedo visualizar las obras de Rodolfo actualmente y creo que tenían muchísimos valores. Primero él nos daba clase y luego nos llevó como un año a estudiar con Walden. Después ella nos montó *En la boda* y *El hombre está hecho de maíz* para una gira que ella ayudó a conseguir al Festival de la Juventud de 1955 en Polonia (la gira duró cuatro meses e incluyó visitas a Checoslovaquia y Bulgaria). Reforzamos el programa con cosas de folclor que nos puso Ramón Benavides. Aunque estudié algo de zapateado con Marcelo Torreblanca, López y Benavides, nunca me arraigó en el folclor.

Durante mucho tiempo mi familia no estuvo de acuerdo con que bailara yo. ¡Qué va! Luché bastante hasta que salí de la Normal y después de esta gira pude irme de la casa. Desde entonces vivo yo solo. Pero poco a poco entendieron que yo quería bailar a como diera lugar.

Buscando una mayor formación de la que podía ofrecerle el Grupo Mexicano, Federico regresó a estudiar con Ballet Nacional y en 1954 debutó con la compañía, bailando el diablo en *Recuerdo a Zapata* de Guillermina (Jiménez Mabarak, Leopoldo Méndez, 1951).

Yo ya estaba muy definido en lo que quería y nunca pensé en entrar a otro grupo porque creía que Ballet Nacional era el mejor, y todavía lo creo. Entonces allí me he quedado y mi currículum es Ballet Nacional y punto. Son 37 años que estoy allí. Cumplí el 14 de abril de 1991. Ese día debuté en La Merced como a las 12:30. Nos llevó un camión con el vestuario y nosotros adentro. Rafael Elizondo (el pianista y compositor) puso una mesa con un tocadosico y dijimos a la gente que estaba por ahí, "ahora sí, detrás de la raya, porque vamos a bailar". Después bailé interpretando un niño en *La maestra rural* de Josefina Lavalle (Jiménez Mabarac, Marcial Rodríguez, 1953) y participé en el montaje de *Rescoldo* (Bravo y Lavalle, Elizondo y Noriega, 1954) que se prohibió en Bellas Artes porque era una crítica muy fuerte a la política. Bailamos unas secciones en giras.

Otra experiencia escénica temprana fue su participación en los ballets de masas *El quinto sol* y *El mensajero del sol* (1956) como normalista y luego como integrante del Ballet Nacional:

Eran movimientos muy simples pero si cien o mil gentes levantaban un brazo, se emociona uno. Es precioso.

Dejé Ballet Nacional tantito para ir a Europa con el grupo de Rodolfo y cuando regresé Guillermina me dijo: "¿Y tú qué? Ya te fuiste. Pero si quieres, toma clases". Entonces tomé clases y me dediqué al vestuario. Pasaron unos cuatro meses y un día se iba a presentar *Recuerdo a Zapata* en el teatro-estudio de Ballet Nacional con Guillermina bailando el papel del diablo que yo había aprendido el año anterior, y yo loco por bailar, pues me arriesgo y temblando, le meto un poco a la malla. Guillermina estaba algo robustita y yo flaquito. A la hora de la función, que no le cierra la malla a la Guille y dije, "pues yo me lo sé". Ya se lo platicué con los años, y ella muerta de risa.² Era muy arriesgado pero logré seguir bailando y en 1956 estrené el obrero adolescente en *El demagogo* de Guillermina y el chivo en la *Pastorela* (Flores Canelo, 1957) que yo sentía que era el personaje más importante de la obra (Federico se ríe alegremente). Hacíamos un chivo muy bonito en ese tiempo.

Luego yo relacioné a Guillermina con algunas gentes que conocí en el Festival de la Juventud y fuimos de gira a la URSS, Ballet Nacional y Ballet Contemporáneo (compañía oficial del INBA) y después nos invitaron a China, Rumania e Italia y regresamos a París donde nos quedamos sin dinero. Fui de los últimos en regresar y a pesar de la carencia de víveres yo estaba fascinado de vivir en París. Estuve casi nueve meses. Fue una experiencia fabulosa.

Los maestros del maestro

Federico considera como sus maestros principales en su primera etapa de formación a Carlos Gaona, Guillermina Bravo, Waldeen, Rodolfo Arana y Xavier Francís. En 1959 David Wood de la Escuela de Martha Graham imparte clases al Ballet Nacional durante cuatro meses y en 1962, Federico es el primero del grupo en acudir a Nueva York, a la sede de esa escuela, donde estudió unos tres meses los inviernos de 1962-64, 1976 y 1978 con Wood, Robert Cohan, Helen McGhee, Ethel Winter y Bertram Ross. Posteriormente, esta técnica es impartida en México por Rossana Filomarino y Federico y otros miembros de Ballet Nacional y por los maestros invitados Gene McDonald, Yuriko, Wood, Kazuko Hirabayashi, David Hatch-Walker, Takako Asakawa y Tim Wengerd. También Federico participa de un extenso estudio del estilo de Louis Falco, tanto en su sede de Nueva York como con Juan Antonio Rodea, ex bailarín de Ballet Nacional e integrante principal del grupo de Falco en ese entonces y con Ranko Yokoyama. Además tomó cursos de análisis musical con Guillermo Noriega (1960) y Luis Rivero (1973).

A mediados de los años cincuenta, se logró una comisión de la plaza de maestro de Federico al Ballet Nacional, permitiéndole dedicar toda su energía a la danza, pero al acabar el sexenio tuvo que regresar a la primaria. Empezó a impartir clases a participantes que llegaban a Ballet Nacional y su experiencia como maestro contribuyó a que se volviera un excelente estimulador de vocaciones. Sabe desglosar y corregir dando confianza y manteniendo el sentido de libertad de danza en un ambiente de cordialidad, gozo e interés en la persona. Fue el primer maestro de Antonia Quiroz, Isabel Hernández, Miguel Ángel Añorve y (de generaciones más recientes) Ana González y Claudia Lavista entre muchos otros. Tuvo la generosidad de recomendarme en mis primeros trabajos de maestra de danza y de compartir conmigo sus sabios conceptos sobre pedagogía de la danza.

Como tenía que pedir permiso por las giras que realizaba muy a menudo un día decidí arriesgarse y renuncié a la primaria, de eso hace unos 25 años, renté un salón y empecé su escuela con siete alumnas. Al año tenía 25. Luego perdí su salón y

[...] una señora muy linda dijo "yo te construyo". Ya tengo 20 años aquí. No es una escuela grandísima ni es de gimnasia. Yo enseño danza a aficionados además de formar a profesionales, con la conciencia de que van a aprender cuáles son las dificultades físicas que necesita dominar

un bailarín y me hace feliz saber que son felices, que les sirve de terapia hacer ejercicio y "deschocarse" de sus problemas.

En las tardes otros maestros imparten jazz y clásico. Federico considera que las técnicas no están "contrapunteadas" aunque cada una está claramente diferenciada.

Desde entonces se mantiene con su escuela y puede darse el lujo de dedicarse a la coreografía, hacer viajes de estudio y en los últimos años, enseñar gratuitamente en Cuba casi cada invierno. Dice orgulloso:

A mí en mi vida me han dado una beca. Jamás. Yo por eso trabajo como loco para poder hacer lo que yo quiero. Definitivamente mi beca es estar en Ballet Nacional y con él he aprendido todo.

La vida genera danza

Entre 1965 y 1966 Federico toma un curso de análisis teatral y estructura dramática con Luisa Josefina Hernández y un curso de coreografía durante tres meses, con Bodil Genkel y en esta misma época, se inicia como coreógrafo con 5 x 5 (Gasman, José Cuervo). "Para su composición se había basado en los *móviles* de Calder y las figuras chinas que se transforman con imperceptibles movimientos de las manos".³ Participaban cinco bailarines en cinco danzas que duraban cinco minutos. "Me dijeron que se notaba que era maestro".⁴ Bailaban Flores Canelo, José Mata, Rosita Pallares (sus excompañeros de la Normal) y las alumnas de Federico, recién integradas al Ballet Nacional, Antonia Quiroz e Isabel Hernández. Al año siguiente estrena, según Raquel Tibol, *Los elementos del desorden*, donde demuestra ya "ser un gran conocedor del cuerpo del bailarín".⁵ En 1967 presenta *Daguerrotipos* (Bach, Henry Hagen), "nítidos y preciosamente interpretados por Luis Fandiño y Raquel Vázquez".⁶ Siguen en apretada secuencia *La cantata a Hidalgo* (primera versión, Elizondo, López Mancera, 1967), *Intentos* (Luis Rivero, Cuervo, 1968), *Complementarios* (Xenakis, Guillermo Barclay, 1970), *Espacios trazados* (Bernstein, Cuervo, 1972), *Acuarimántima* (Xenakis, Barclay, 1975), *Trifásico* (Berio, Barclay, 1977), *Proceso* (Xenakis, Cuervo, 1978), *Planos* (Revueltas, Jarmila Masarova, 1979), *Se mejante a sí misma* (Masarova, 1980), *Imágenes* (Varése, Flores Canelo, 1981), *La vida es sueño* (K. Stamatziades, 1981), *Desencuentro* (Parmenianis, Stamatziades, 1982), *Variaciones*

barrocas (Albinoni, Stamatziades, 1983), *La cantata a Hidalgo* (segunda versión, Elizondo, López Mancera, 1983), *Metamorfosis* (Federico Ibarra, Masarova, 1984), *El sueño* (Ibarra, Masarova), *Cuatro presencias* (Xenakis, Barclay, 1986), *Reflexiones* (antes *La lavandera*, Toru Takemitsu, Stamatziades, 1988), *La vida genera danza* (Los constructores) (Antonio Russek, Masarova, 1989). Además ha creado dos obras para la Compañía de Danza Contemporánea de la Universidad Veracruzana, una para el Centro Superior de Coreografía, una para la Compañía de Danza Contemporánea de la UNAM y dos para la Compañía de Danza Contemporánea de Santiago de Cuba.⁷ Casi 30 obras en 25 años.

La fascinación de Federico con la expectación del vuelo circense, el sentido global de espectáculo de la revista musical, la sinuosidad rumbera, la sensualidad del movimiento y su trazo en el espacio y su tremenda penetración con sus intérpretes, lo llevó a crear grandes papeles para sus bailarines que contagian al público la excitación y placer de la vertiginosidad y el desafío de las trayectorias en constante fluir entre el equilibrio y el desequilibrio. Un ejemplo que ha arrancado bravos de públicos inmensamente variados desde hace 15 años es *Acuarimántima*, consagración de la belleza y fiera de los cuerpos, masculino y femenino, de Miguel Ángel Añorve y Victoria Camero.

Yo siempre estoy pensando en hacer danza en todo momento. Ahorita estamos platicando y estamos haciendo danza porque creo que es danza cualquier cosa que se mueve. El chiste es que diga algo.

Yo imagino muchísimo las cosas, hago un bloqueo del total de mi coreografía, lo divido por partes y luego al estudio pensando en las imágenes. Nunca pienso en pasos. Trabajo por impulsos y sé muy bien por dónde va a llegar una persona con otra, hacer un enredijo para poder desentredar. Les marco a cada quien y no me acuerdo más nada. Ellos tienen que recordar. Claro, sé muy bien si alguien se equivocó. Si no se da lo que quiero, lo repito hasta que salga.

A mí me encanta volar, quería ser cirquero y trapacista y me encanta que las cosas que yo haga tengan magia, que se desprendan del piso las gentes. No hay danza mía sin cinco o siete cargadas. Siempre siento la necesidad de probar qué cosa es lo que va a sentir la persona que va a hacer el papel que estoy poniendo, aunque me vaya muriendo del susto al ir arriba de alguien que va corriendo.

Siempre he dicho que los bailarines me dan el 99% y yo pongo el 1%. Actúo, compongo, hago los juegos, pero me sorprende porque hay cosas que se hacen solas porque los bailarines las hacen. A eso le doy un valor inmenso. Es una interacción. Tú das, afinas, pero los bailarines empiezan a mover y hay una cierta elasticidad. Cuando realmente se asienta la danza porque se ha ensayado, bailado, ensayado y bailado, y toma una consistencia diferentísima, claro, sí tiene calidad. Yo no creo en los remiendos. Cuando una obra no sale redonda, ya no. Es cuestión de planteamiento y de estructura.

En Ballet Nacional yo trabajo con un equipo. En casi todas mis obras están Miguel Añorve, Antonia Quiroz, Victoria Camero o José Mata que era de mi grupo. Ahora hay nuevos, Sergio Morales, Juan de Dios Torquemada, José Luis Fernández, Eva Pardavé. Es hermoso cuando la comunicación es tan perfecta que casi no se tiene que hablar porque la gente se entiende.

Todas las obras que voy haciendo me encantan mientras las hago y cuando las veo en el foro me siento muy bien si la obra pesa, si aporta algo, y entonces, me deja de interesar. Les digo a los bailarines: "ya ustedes son los dueños. Quiero hacer la nueva". Claro, hay obras que me emocionaron mucho, *Complementarios*, un dueto para Antonia y Miguel, *Trifásico*, *Acuarimántima*, *Planos*, *Metamorfosis* y *Variaciones barrocas* y *Proceso* que no quedaron en repertorio pero me gustaron mucho.

Una vez, hace mucho tiempo, dije: voy a hacer una danza mexicana pero ¡ay! ya no me gustan los vestidos mexicanos. Pensé, ingenuamente, que los tenía que vestir de folclor. Y no tiene por qué ser eso. Yo siento que la danza mía es un poco abstracta pero puede reconocerse como mexicana, aunque de repente parezca oriental también. Son las influencias que tiene cualquier artista.

Doy muchas gracias a la vida de poder lograr las cosas que yo me propongo. Me gusta mucho mi trabajo. Adoro la docencia. Me encanta meterme en el *bumerang* de no saber a dónde voy a parar con una danza que empiezo a hacer. Es como un túnel sin salida que cuando veo la luz al otro lado es porque terminé la danza y me tengo que golpear para ver si de verdad pasé por el túnel o no. Es increíble.

Federico lamenta que aunque ha hecho giras fabulosas con Ballet Nacional a Cuba, casi todos los países de Europa y Estados Unidos, además de viajes de estudio a Asia (en 1987 fue a Balí con Guillermina y Jaime Blanc a estudiar con un maestro de danzas tradicionales balinesas) nunca han trabajado en Sudamérica.

En 1990 se celebraron los 35 años en Ballet Nacional que Federico cumplió el año anterior, con una retrospectiva coreográfica en la Sala Covarrubias de la UNAM que incluyó seis obras producidas entre 1974-1989: un solo, un dueto, un trío y dos cuartetos, formas preferidas por Federico, además de su última obra, *La vida genera danza* (Los constructores), para ocho bailarines. De ésta escribió Dallal:

[...] indicó dominio y síntesis. Castro manejó a la perfección esos peligrosos elementos adicionales de una danza: telas [...] como complemento a la idea-imagen [...]. Surgen solos estupendos [...] proezas físicas [...] lirismos alados [...] y al final, la certeza del arte de la danza: nada hay que debamos literaturizar o teatralizar o interpretar conceptualmente durante la experiencia: los bailarines [...] nos entregan situaciones que *sólo ellos* pueden realizar, actos que nosotros recibimos mediante imágenes que pasan a ser nuestras.⁸

De *Metamorfosis*, uno de sus grandes éxitos de público e incluido en el programa, Claudio Tempo en el *Il Secolo XIX* de Génova, Italia, publicó el 8 de julio de 1988 lo siguiente:

[...] impregnado de escondidos estremecimientos rituales, el espíritu de la naturaleza gira espléndidamente en un fantástico traje [...] que vibra [...] (una secuencia de imágenes de encantadora airocidad conquistan la escena), es "desnudado" (¿cuestionado, agredido, humillado?) por los hombres y entonces se transforma en ardiente violencia (otra vez efectos visuales deslumbrantes, con una destructora explosión final de bolas de fuego).

Raquel Tibol describe la trayectoria de Federico así:

[...] uno de los (coreógrafos) más notables en el panorama dancístico del país en la segunda mitad del siglo XX [...] en sus coreografías iniciales [...] proyectó sus vivencias con los niños: sueños, juegos, sentimientos ambivalentes. Pero la materia coreográfica, con su latente polivalencia, lo llevó a terrenos de experimentación y depuración. Los cimientos en donde apoyarse los encontró en el neoplasticismo de Piet Mondrian. El sistema de formas geométrico-constructivas fue el primer sustento de su rigor y sus audacias [...] desecha la narrativa pues prefiere la sucesión de parábolas significantes sin equivalencias literales [...] tiene un profundo respeto por los cuerpos y las capacidades interpretativas de los bailarines. Por eso puede exprimir en ellos lo mejor de sus fuerzas y sus sensibilidades, en terrenos de virtuosismo y brillantez, para alcanzar

una de las principales finalidades de las artes escénicas: la espectacularidad.⁹

Emilio Carballido leyó un texto el primer día del homenaje que capta con emocionante precisión la esencia de la presencia de Federico en la danza:

Este hombre, menudo como duende y de nombre prusiano, es un kaiser de la escena por conquista propia: o sea, que manda, conjura, crea, propone, mueve fuerzas en el espacio, compone y recompone la realidad, exalta valores, propone conductas [...] encontró qué le placía hacer y lo hizo, obedeció su vocación [...]. Pero ese duende, quería más. Quería ser inventor de torbellinos, quería manejar y manifestar fuerzas, quería hacernos ver lo invisible [...]. Empezó por multiplicar: 5 x 5 se llamó su primera coreografía [...]. Poesía interplanetaria y humor de circo, claves en la obra de Federico [...] la relación entre sensualidad y amor, lo misterioso y transfigurable, constantemente cambiante de la naturaleza humana [...] la idea de su último título: la vida es movimiento, el movimiento es danza, *todo movimiento es danza, toda danza es vida*, pero esencializada.

No soy crítico ni soy imparcial: Federico y yo hemos vivido en forma contigua sus 35 años de creación, completos, como amigos [...]. Admiro su trabajo, me da gozo, me complace.

Bueno: yo estoy aquí para presumir, para hincharme de orgullo [...] con los espléndidos ejemplos de su creatividad que estamos viendo [...] con sus generosos 35

años de trabajo en el arte [...] Federico es mi amigo y lo admiro.¹⁰

Y yo me sumo, orgullosa también, a las bellas y justas palabras de Emilio.

NOTAS

¹ Lynton, Anadel, tres entrevistas inéditas con Federico Castro en su casa de la colonia Roma, México, D.F., y Segura, Felipe, *Charles de danza*, entrevista con Federico Castro, CENIDI-Danza, INBA, México, D.F., 6 de julio de 1987, pp. 1-14.

² Segura, Felipe, *op. cit.*, pp. 3-4.

³ Tibol, Raquel, *Pasos en la danza mexicana*, en *Textos de danza* Núm. 5, México, D.F., Difusión Cultural, UNAM, 1982, pp. 142-43.

⁴ Segura, Felipe, *op. cit.*, p. 7.

⁵ Tibol, *op. cit.*, p. 145.

⁶ Tibol, *op. cit.*, p. 147.

⁷ Enlistado compilado del currículum inédito de Federico Castro, libros de Alberto Dallal, Raquel Tibol y Patricia Cardona y programas de mano. No siempre coincide la información entre una fuente y otra.

⁸ Dallal, Alberto, "La vida genera danza", en *La Jornada Semanal*, México, D.F. 3 de septiembre de 1989.

⁹ Tibol, Raquel. "Ballet Nacional celebrará a Federico Castro", en *Proceso*, Núm. 691, México, D.F. 29 de enero de 1990, pp. 54-55.

¹⁰ Carballido, Emilio. *Federico Castro en sus 35 años de danza*, conferencia leída por su autor el 30 de marzo de 1990, en la Sala Covarrubias, Centro Cultural de la UNAM, México, D.F. el 30 de marzo de 1990.

Farnesio de Bernal

Anadel Lynton



Farnesio de Bernal es desde hace muchos años uno de los actores mexicanos más prestigiados. Actualmente, está presentándose, junto con Brígida Alexander, en las delegaciones capitalinas con *Noche de paz* dirigida por Susana Alexander montada originalmente por la Compañía Nacional de Teatro del INBA, de la cual Farnesio es uno de los pilares. Tiene programada una próxima gira a Alemania con *Los enemigos* de Sergio Magaña, otra producción de la CNT con la que tuvo una larga temporada e hizo giras a importantes festivales de teatro en Colombia, Venezuela y España en 1990.

Pero además de su actividad teatral, Farnesio tiene una carrera destacada como bailarín, coreógrafo y maestro que comenzó en la legendaria época de Miguel Covarrubias. En la actualidad, tres de sus obras siguen en el repertorio del Taller Coreográfico de la UNAM, compañía que hizo un sentido homenaje a Farnesio en 1989, con una retrospectiva de varias de sus coreografías. Quizás la más conocida, *Los gallos* (Raúl Cosío, 1956), se bailó en la gran gira de 1957 a la URSS, China y Europa con la compañía del INBA, fue remontada por Ballet Nacional de México para la temporada de los veinte años de la danza moderna mexicana en la Olimpiada Cultural de 1968, entró al repertorio de Ballet Independiente y fue filmada con esta compañía para una serie sobre la llamada "época de oro", en cuya versión se ve frecuentemente por la televisión.

La vida profesional de Farnesio es de verdad interesante. Intentaremos transmitir algo del sabor de su relato, usando sus propias palabras transcritas de tres entrevistas grabadas (dos de las cuales se llevaron a cabo en su acogedora casita de Tacubaya diseñada y decorada por el excelente pintor y arquitecto Luis Jasso y una dentro de la serie *Charlas de danza* en CENIDI-Danza) complementadas con otros datos proporcionados por él o que se encuentran en archivos y fuentes bibliográficas.¹

¡Mi papá era de carácter!

Soy de Zamora, Michoacán. Mi papá era ingeniero agrónomo y estudió ingeniería civil y arquitectura ya de grande. Tenía un rancho en Zamora donde yo iba cada que había vacaciones. A los cinco años, mi papá nos mandó a mí y a mis hermanos a estudiar en México al Colegio Francés y a la Escuela Inglesa y una bola de tíos y mi abuelo se vinieron para cuidarnos. Estando en quinto año, mis papás se vinieron. El trabajó en Recursos Hidráulicos e hizo presas en todos lados. En su tierra construyó muchas.

A mi papá le gustaba la música y nos llevó a estudiar piano, pero cuando me quería dedicar a concertista ya no le pareció.

Estando en cuarto año de arquitectura en la UNAM, me metí por las tardes a la Escuela de Teatro del INBA (1948) sin que lo supiera mi papá. Como gente de provincia, quería que sus hijos fueran ingenieros o arquitectos pero no actores o bailarines. Tengo un hermano que era jugador de fútbol americano y luego entrenador de fútbol de la Universidad. A mi papá eso sí le encantaba.

Mi mamá, en cambio me apoyaba y me iba a ver actuar en todo. Un día hubo un problema con mi padre, nos peleamos, me escapé de mi casa y dejé la arquitectura. Sólo tenía ahorrados cien pesos pero conocía a un muchacho en la Escuela de Teatro cuyos papás tenían una casa de huéspedes. Me invitó a vivir ahí y le decía a su familia que yo le pagaba pero no pagaba nada porque no tenía un quinto. Después empecé a ganar dinero en el teatro.

Mi papá fue a verme actuar por primera vez hasta el 78 en *La verdad sospechosa* con la Compañía Nacional de Teatro. Yo hacía de gracioso. Estaba lloré y lloré de la emoción. Le gustó mucho. Al año siguiente se murió. ¡Fíjate qué cosa! Aguanté como 30 años sin ir a verme en el teatro. Nunca conoció mis coreografías. ¡Era de carácter!

Cuando vino José Limón quedé maravillado y quise bailar

Cuando vino José Limón y su compañía a actuar en Bellas Artes (1950) me quedé maravillado. Me sorprendió y me impresionó cómo expresaba tantas emociones y matices sin hablar y quise meterme a bailar.

Ya había actuado en varias obras y ganado el premio al mejor actor genérico por mi actuación en *Aguardiente de caña* de Luisa Josefina Hernández en 1951 y estaba actuando con la compañía *Les comédiens de France* que dirigía André Moreau. Iba a la Escuela de Teatro en las mañanas a estudiar papeles y a vocalizar o a practicar el piano. Un día, llega Carmen Sagredo y comienza a bailar con unos tambores. Al verla, fascinado, me puse a bailar con ella y luego me llevó a la Academia de la Danza Mexicana.

Empecé clases con Raquel Gutiérrez y pronto llegó de nuevo José Limón y su compañía invitados por Covarrubias y tomé clase con Lucas Hoving. Como a los dos meses, debuté en Bellas Artes en *Los cuatro soles* de José Limón (1951). Claro, salía de mazorca en la bola.² Ya cuando se fue Limón, mi maestro regular era Xavier Francis que era muy estricto y disciplinado. Yo no sabía si iba a servir, ya con veintitantos años, pero resulta que mi cuerpo era elástico y con buen empeine. Además, me ayu-

dó mi sentido de ritmo y de musicalidad por haber estudiado piano.

Ese mismo año, recibe una beca de la compañía del INBA para seguir estudiando danza y crea el papel del viejito en *Huapango*, un trío de Beatriz Flores. "Era un papel cómico, de actuación pero también bailaba y brincaba yo como loco". Aparece además en el estreno de *Redes* (Limón, Revueltas) y en otras obras del repertorio.

Pronto, Farnesio se convirtió en creador de otros papeles notables en obras como *Uirapuru* de Raquel Gutiérrez, *El extraño* de Helena Jordán (1953), *La hija de Yori* de Rosa Reyna, *Metamorfosis* de Bodil Genkel, *El maleficio* y *Tres juguetes mexicanos*, de Elena Noriega, y el muñeco en *El muñeco y los hombrecillos* de Xavier Francis, estas últimas en la primera función del Nuevo Teatro de la Danza (1954). Raúl Flores Guerrero consideró "magistral" su interpretación de este papel³ y Raquel Tibol resalta la calidad de pantomima satírica que logra como "muñeco de resorté que llega a observar un instante el agitar de una gran ciudad".⁴

Simultáneamente, actúa en obras de María Luisa Algarra, Héctor Mendoza, Emilio Carballido y Sergio Magaña (1953) y *El sueño de una noche de verano* dirigido por Moreau.

Miguel quería que todos los jóvenes hiciéramos coreografía

La beca me ayudó a seguir con la danza. En el teatro, se trabaja de repente y después, no tienes nada que hacer, y la danza es constante, estable. Como disciplina es buenísima y te ayuda también en la vida. Hubo épocas en que actuaba de noche pero a las 9 de la mañana estaba tomando clases diario con la compañía. Era yo joven y las energías sobaban. Pero la danza es muy absorbente y poco a poco me fui alejando del teatro.

A mí me tocó empezar a bailar en una época de gran efervescencia, propiciada por la actitud de Miguel Covarrubias. El era muy entusiasta y lúcido. Se daba cuenta de lo que hacía falta y buscaba la manera de conseguirlo. Conjuntaba elementos muy importantes: maestros como José Limón, Lucas Hoving, la misma Doris Humphrey montaron coreografías maravillosas, los grandes pintores hicieron escenografía, los grandes músicos componían y dirigían la orquesta. Teníamos dos temporadas de danza al año. E impulsaba mucho a los jóvenes. Yo empecé a componer porque él quería que todos los jóvenes hiciéramos coreografías y las mostráramos. Las que estuvieran para ponerse se ponían.

En el 55 estuve becado, junto con Rosalío Ortega, en el *Connecticut College School of the Dance* en el curso de verano y estudié coreografía con Louis Horst y con Doris Humphrey y técnica con José Limón, Lucas Hoving y Martha Graham. Eran maestros estupendos, Horst era un señor viejito, viejito, pero con una juventud mental increíble. Siempre nos decía: "quiero ver un poco más de ese fuego". Nos distinguíamos de la gente de allá por nuestra manera de movernos. En Estados Unidos la gente es más controlada. Es lo que tenía José Limón, esa expresividad tan latina.

La idea para *Los gallos* me vino por una tarea de la clase de Doris Humphrey. Nos decía que hay temas que ya desde el enunciado implican el movimiento. Estando lejos se acuerda uno de lo mexicano y más, siendo de provincia, y me vino la idea para el movimiento de una pelea de gallos como las que había visto de niño. Era muy buen tema y lo guardé. Ya estando en México comencé a pensarlo, acordándome de mi pueblo, de que la mujer va a tomar agua llevando un cántaro, se encuentra a un hombre, y la historia de siempre, los hombres que se pelean como gallos por una mujer. Comencé a trabajar con Rocío Sagaón, Rosalío Ortega y Juan Casados en ratos libres. Aun cuando ya no era jefe de danza en Bellas Artes, Miguel seguía muy cerca de nosotros, veía las obras, aconsejaba. Me sugirió el nombre y me dijo que creía que no necesitaba escenografía y así se presentó, con cámara negra.

Después, se hizo una audición en el Teatro del Bosque de todas las obras que se proponían y presenté *Los gallos* sin música, acompañándola con el tambor. Ya aceptada para Bellas Artes, busqué un músico, Raúl Cosío, y trabajamos mucho para conservar esos ritmos, e hice el vestuario. Ya antes había hecho unas coreografías sencillas para teatro. Una de ellas, *Como gustáis* de Shakespeare, se montó en Chapultepec pero ésta era mi primera obra seria.

Farnesio relata que creó *El deportista* que se estrenó en la misma temporada (1956) porque se dio cuenta que hacía falta una obra corta que se pudiera bailar frente a una cortina mientras se cambiaban las grandes escenografías que se acostumbraban en la mayoría de las obras. Satiriza una variedad de deportes logrando crear un vehículo que le permitió lucirse técnicamente y como actor cómico, divirtiendo en contraste con la solemnidad de la mayoría de las obras del repertorio. Aquí también, Raúl Cosío le escribió la música sobre la obra ya terminada. Sobre estos estrenos la crítica opinó:

Los gallos, uno de los éxitos más resonantes de la temporada, Farnesio de Bernal, el coreógrafo de la nueva generación que todos esperábamos, se ha convertido, en ésta su primera obra, de una promesa en una realidad indiscutible.⁵

Que Farnesio gusta del virtuosismo lo demostró también en su otra pequeña y muy graciosa danza-pantomima, *El deportista*. Falta hacían números como éstos, pequeños, ingeniosos, de justo acabado.⁶

Además de actuar en sus propias obras, Farnesio bailó papeles principales con la compañía de Bellas Artes en *Polifonía, Balada de la luna y el venado, Titeresa, El Chueco, Ballet 1910, La valse y En la boda* de Bodil Genkel, Ana Mérida, Evelia Beristain, Guillermo Keys, Alma Rosa Martínez, Raquel Gutiérrez y Waldeen.

Un bailarín debe dominar su cuerpo a la perfección

En 1956, estando Waldeen al frente de la compañía, trajo a Merce Cunningham y Anna Sokolow a enseñar. El nos dijo que un buen bailarín debería dominar el clásico y tener sentido moderno y ella me recomendó estudiar clásico y moderno en Nueva York. Con una carta de Bellas Artes solicitando una beca para la colegiatura y con mi sueldo del INBA, me fui en 1957, después de una gira por Venezuela.

Farnesio permaneció casi todo el año en Nueva York estudiando en el *Metropolitan Opera House School of Ballet* con Margaret Craske y Anthony Tudor, dos maestros de ballet con renombre mundial. Tomó clases además con Anna Sokolow y Merce Cunningham.

Craske era muy clara al explicar el porqué y cómo de la técnica, muy metódica y las clases de Tudor (como gran coreógrafo) eran complicadísimas, estructuradas de una manera increíble para bailar. Avancé muchísimo. Me di cuenta de muchas cosas esenciales de colocación que no funcionaban aquí. Yo apuntaba todas las clases y cuando llegué empecé a dar clases de ballet clásico a los modernos y luego a varios clásicos. Fui muy atacado al principio pero después muchos se dieron cuenta que era deber nuestro saber los avances de la técnica. Antes había una búsqueda muy apasionada de movimientos que correspondieran a lo que quería uno expresar pero había menos asimilación de conocimientos técnicos básicos.

Al retornar de Nueva York, Farnesio bailó con Helena Jordán, Sonia Castañeda y Tulio de la Rosa en un cuarteto que Helena

fundó en el IMSS. Ahí creó *Vals gigolo* (Offenbach) y la primera versión de *Un cuento*, una deliciosa pieza cómica con música anónima medieval sobre una doncella, un príncipe y un dragón.

En 1958, baila en los estrenos de *Movimiento perpetuo* y *Huapango*, además de en sus propios estrenos: *Quinteto* (William Boyce, Antonio López Mancera), *Un cuento* y *Los cazadores*. *Quinteto* fue una obra de la todavía no completamente legitimada danza no narrativa y no mexicanista. *Los cazadores*, por otro lado, tuvo un estreno muy azaroso porque como acostumbraba, creó la bora sin música y faltando poco para el estreno, un compositor no le mandó la música, otro renunció antes de terminar y el tercero, Lan Adomian, aceptó de última hora ya cuando Farnesio pensó que no sería posible estrenar, y sí la terminó pero no quedó satisfecho ni él ni Farnesio.

Sin embargo, a mucha gente le gustó el ballet. Alfonso Arau desde que lo vio me llama siempre para que le haga la coreografía para sus películas y Octavio Paz me comentó que le había gustado. Se trató de un animal en la selva que lo empiezan a perseguir hasta que lo cazan. Le puse como refrán: "qué delito cometí contra vosotros naciendo" de *La vida es sueño* y "el hombre es el lobo del hombre". Yo hacía el papel de perseguido. Lo he tratado de reponer pero está salido. Siempre pasa algo.

Entre 1958 y 1959 Farnesio creó la coreografía para varias óperas con el Teatro de Ópera de Cámara de Buenos Aires que se encontraba de gira en México y con la Ópera de Bellas Artes (*Los pescadores de perlas* de Bizet, *Don Juan* de Mozart y *Julio César* de Haendel).

En 1959, Nellie Happee pidió *El cuento* para el repertorio de una nueva compañía, Ballet de Cámara, y Farnesio colaboró con este grupo hasta su absorción, en 1963, por el oficial Ballet Clásico de México. Además de bailar algunos papeles tradicionales, participó en los programas especiales de jazz creados por Tulio de la Rosa.

Simultáneamente continúa trabajando con el Ballet de Bellas Artes y de 1959 a 1960 baila en los estrenos: *La culebra* de Ramón Benavides, *Orfeo* y *Opus 1960* de Anna Sokolow, *Visiones fugitivas* de Rosa Reyna, *Complejo de Electra* de Ana Mérida, *Interludio* de Josefina Lavalle, *La boda de Pancho* de Raúl Flores Canelo y sus nuevas obras *Santa María 2 am* (Federico Smith, Flores Canelo) y *En el río* (Blas Galindo). La

compañía lleva su repertorio a Cuba, recién ganada la revolución, y participa en la versión filmica de *Baile de graduados* dirigida por su autor David Lichine.

Querían acabar con la danza moderna

Para mí todo cambió cuando acabaron con la compañía oficial de danza moderna. Celestino Gorostiza (director de Bellas Artes) quería que bailaríamos folclor con unos penachotes en el Castillo de Chapultepec porque venía el presidente. Creía que lo mexicano era lo folclórico. Comenzamos a sentir una agresión contra lo que éramos nosotros y empezaron a diseminarnos. Es que los músculos que se usan son diferentes. Claro que se pueden tomar elementos folclóricos para hacer danzas modernas pero imponernos bailar folclor era otra cosa. Se quería de alguna manera acabar con la danza moderna. Fue cuando yo me salí de la compañía.

Me metí de lleno al Ballet de Cámara que yo veía en ese momento como la opción más válida. Ahí también querían buscar nuevas formas. Fue la muerte de Ballet de Cámara cuando entraron en la compañía oficial. Les ofrecieron puestos a todo el mundo. No sé si también querían acabar con el grupo que apuntaba muy bien.

En 1961, vuelve al teatro actuando con la compañía de Alejandro Jodorowsky, Teatro de Vanguardia y creando coreografías para obras de Strindberg, Margarita Urueta, Schnitzler, Leonora Carrington y Arrabal, además de continuar bailando con el Ballet de Cámara. Hace coreografía y actúa en el papel de Polonio en *Hamlet* con la compañía teatral de la Universidad Veracruzana, creando además un programa para la compañía universitaria de danza, en 1962. Ingresó de 1963 a 1964 a la compañía de Fernando Wagner, actuando en varias obras.

Se encontraba actuando en *La tempestad* de Shakespeare con la compañía del IMSS cuando fue llamado por sus compañeros Rosa Reyna, John Sakmari, Aurora Agüeria y otros, quienes no se resignaron a dejar la danza después de la disolución de la compañía oficial de danza moderna en 1963 y formaron la compañía independiente Ballet México Contemporáneo. Dirige al grupo en una gira por el sur de Estados Unidos y continúa trabajando con ellos hasta 1965, año en que asume la coordinación del Ballet de la Casa de la Paz de la OPIC. Realiza coreografías para el grupo, entre ellas *En el principio* con un collage musical y diseños de Luis Jasso que se estrenó en la Casa de la Paz y se bailó en el Teatro de Bellas Artes en 1966. Era

una historia de la humanidad desde Adán y Eva hasta la era nuclear, en donde Farnesio actuaba como narrador.

Ya había pasado mi tiempo para bailar

En 65 me llamó Guillermo Keys para dirigir la Compañía Moderna y Folclórica de Guatemala, montar un espectáculo y dar clases. Querían que bailara pero no acepté. Ya había pasado mi tiempo para bailar. Estuve como un año muy bien no quise seguir fuera.

De 1966 a 1967, además de actuar con Jodorowsky, Juan José Gurrola y en el café Can Can, ganó un premio como mejor actor principal para su versión de *Enrique IV*, de Pirandello, dirigido por Josefina Brun. Farnesio considera a éste como uno de sus papeles más complejos e interesantes.

En 1968 montó *Guatemala* para el Ballet de las Américas de Amalia Hernández y repone *El cuento* con el Ballet Clásico de México, compañía que le encarga la coreografía para *Pedro y el lobo*.

También comienza su carrera en el cine con una película de Cantinflas y en 1969 hace *Corona de luz* de Usigli, repite *Hamlet* y crea la coreografía para *Los fantásticos* y *Un drama pop* dirigidos por Jodorowsky. A partir de 1970 hace papeles relevantes en el cine nacional e internacional dirigido por Ventura, Hermosillo, Ripstein, Peckinpah, Alcoriza, Estrada, Stanley Kramer, Casals, Littin y otros, inicia una serie de presentaciones en la televisión y hace coreografías para las películas *El águila descalza*, *Calzonín inspector* y *Matiné*. En 1974 recibe la medalla Virginia Fábregas por sus 25 años en el teatro e ingresa en el Sindicato de Actores Independientes (SAI) en 1977. Forma parte de la Compañía Nacional de Teatro del INBA desde 1978 y monta ahí la coreografía para *Opereta* y *Las mujeres sabias*.

En la década de los ochenta hace giras por toda la República para la SEP, actúa en *La vida de las marionetas* dirigido por Ludwig Margules, y durante una larga temporada hace el papel estelar de *Y... el milagro* de Felipe Santander, con la CNT, figurando en la terna para mejor actor de la Asociación Nacional de Críticos por su memorable actuación de un sacerdote que se convierte en guerrillero. Rafael Solana escribió:

Para el personaje principal se llamó a un artista enorme que sorteó todos sus escollos [...] que además de haber

sido un bailarín muy notable tiene también en su historia papeles teatrales como el del loro en *Un drama pop...* o cinematográficos como el presidente en *El rapaz* pero la cumbre de su carrera teatral será este humanísimo guerrillero que es un carácter trágico, de tal manera hecho con finura que tiene siempre al público con la sonrisa en los labios [...].

De 1987 a 1989 forma parte del Centro de Experimentación Teatral del INBA y actúa en *Querida Lulú*, *Nadie sabe nada* y *Noche de paz*. En ese último año se reorganiza el CNT y vuelve en el papel del Abate Bresseux en *Los enemigos* de Sergio Magaña.

La inquietud de todo el mundo de expresar algo nuestro

Las obras creadas en mi época tuvieron mucho valor porque reflejaban la inquietud de todo el mundo de expresar algo nuestro. Eran sinceras. Quizás era ingenuo pero había un auténtico deseo de conocer a nuestra gente. Yo recorría las calles de mi pueblo, mi ciudad, Zamora, para sentir de dónde soy, para buscar lo que había vivido de niño. Íbamos cada vez que podíamos a los bailes, a las ferias, a bailar a los pueblos. Una vez con Elena Noriega en una ranchería del Mezquitlan, no había luz. Llamamos a un señor que tocaba la guitarra y bailamos al compás de *La llorona*. Quedaban maravillados. Expresar lo nuestro con lenguaje nuestro era la política. Estábamos en una época en que el sol brillaba, había un futuro. Queríamos de veras encontrarlos. Hacíamos cosas para el pueblo, pero también comenzamos a hacer ballets abstractos. Inconscientemente quizá, estábamos cambiando junto con la sociedad. Ya era una burguesía triunfante. Había en nuestras temporadas ballets de los dos tipos, mexicanos, mexicanos y abstractos también hechos por mexicanos pero ya correspondientes a otro tipo de núcleo social, ya preparando ese cambio que ahora se ve muy fuerte.

Era un acontecimiento la temporada de danza moderna. El público llenaba Bellas Artes. Todos los intelectuales iban y había controversias, se peleaban discutiendo si una obra era muy buena, mejor que otra o muy mala. Había un interés del público increíble. Yo me acuerdo que hace poco Héctor Azar me comentaba que era de los que iban y gritaba bravo, o chiflaba según. De alguna manera estábamos en contacto con el público. Les dábamos algo suyo.

Quizá necesitaríamos otro Miguel Covarrubias para conjugar tantos intereses, los pintores, los músicos y los bailarines. Era un trabajo de equipo. También ahora ya México es otra cosa, la enajenación consumista. En aquella época había tiempo de gozar un espectáculo. Ahora, así como ha cambiado México y hay más conocimientos técnicos, lo que se dice tiene que reflejar esa realidad que ahora estamos viviendo pero no sé si el público volvería como entonces.

Reconstruí *Los gallos*, *El deportista* y *Un cuento* para el Taller Coreográfico de los apuntes que hice cuando los compuse. De otro modo no hubiera podido porque fue hace siglos. Cuando me los pidió Gloria [Contreras] no quise reponerlos porque eran perfectos para su tiempo, por eso gustaron, pero ahora corresponde otro tipo de coreografía. Pero me insistió diciéndome que era para que se quedaran como historia y acepté. Casi cada temporada los remonto porque cambian los elencos. Si hiciera algo nuevo ahora, sería cortito y con humor. Siempre hace falta en medio de tantas danzas tan serias.

Yo gozaba haciendo coreografía, estaba feliz imaginando pasos. Llegaba a mi casa en la noche y me ponía a bailar, me salían pasos y los apuntaba luego luego. Era una cosa que me nacía, una necesidad que ahora ya no tengo. Cuando llegaba a ensayar, marcaba todos los papeles ya planeados pero de repente los bailarines tienen ideas y si quedaban, las aprovechaba, las iba moldeando.

No me considero coreógrafo, ni bailarín, ni actor sino todo

Yo no me considero coreógrafo, ni bailarín, ni actor sino todo y me siento realizado en cualquiera de las tres actividades. Como el panorama ya no era satisfactorio en la danza, había pocas funciones y yo soy animal de teatro,

no puedo estar ahí haciendo clases nomás y pensando en coreografías que no sé si se van a poder poner, poco a poco volví al teatro. Yo quería estar en el foro diario, diario, como ahora.

Las ricas vivencias de Farnesio tienen mucho que aportar a los bailarines de ahora y su trayectoria en la danza enriquece el mejor teatro actual. La vida en la danza de Farnesio continúa a través de sus coreografías y de su maravillosa presencia teatral como testimonio fehaciente de la unidad esencial del hecho escénico. Le felicitamos por sus 40 años en la danza y su maravillosa evolución de mazorca en *Los cuatro soles* a una de las figuras que mayor aporte han hecho a la danza y el teatro mexicanos.

NOTAS

¹ Lynton, Anadél, entrevistas inéditas grabadas con Farnesio de Bernal en su casa de la colonia Tacubaya, diciembre de 1983 y noviembre de 1990; currículum proporcionado por Farnesio; listado de coreografías de Farnesio de Bernal elaborado por Gabriel Houbard para el Archivo Mexicano de la Danza del Consejo de la Danza (1977): *50 años de danza en el Palacio de Bellas Artes*, INBA-SEP, México, D.F., 1986 (elaborado por investigadores de CID-Danza).

² Segura, Felipe, "Entrevista con Roseyra Marengo y Farnesio de Bernal", en *Charles de danza*, México, CENIDI-Danza, 16 de abril de 1985.

³ Flores Guerrero, Raúl, México en la Cultura, *Novedades*, México, noviembre de 1954.

⁴ Tibol, Raquel, *Pasos en la danza mexicana*, Textos de danza 5, Difusión Cultural, UNAM, 1982.

⁵ Flores Guerrero, R., México en la Cultura, *Novedades*, México, 7 de diciembre de 1956.

⁶ Tibol, Raquel, México en la Cultura, *Novedades*, México, D.F., 14 de diciembre de 1956.

⁷ Solana, Rafael, *Siempre*, México, diciembre de 1985.

León Escobar

Hilda C. Islas Licona



I. Los inicios

La vida profesional de León Escobar tiene su fundamento en un proceso dialéctico curioso: dejar la seguridad económica del Banco de México por el azar de la danza académica en Ballet Nacional y luego abandonar esta compañía por los beneficios financieros del *showbiz*: síntesis corregida y aumentada que involucra seguridad económica y producción dancística en una fase subsecuente.

Efectivamente, Luis García Mendoza, o León Escobar como mejor le conocemos, nació en la ciudad de México el primero de noviembre de 1923; trabajó en 1940 en la Secretaría de Marina como taquígrafo y de 1944 a 1954 como empleado en el Banco de México, instituciones de traje y corbata, de estabilidad financiera y de comodidad asegurada. En el año de 1940 cuando todavía trabajaba en la Secretaría, el coreógrafo Tito Manzano le informó que solicitaban personal para el montaje de *Salomé* de Oscar Wilde en el Palacio de Bellas Artes bajo la dirección de Luz Alba. Esta oportunidad aunada a un gusto especial por la actuación y la danza que se había manifestado desde que era muy pequeño, logró que se introdujera en el mundo de la escena.

Por influencia de algunas de las bailarinas que actuaban en la obra —Raquel Gutiérrez, Rosa Reyna, Martha Bracho y las hermanas Ruiz— y a raíz de haber asistido a una actuación del grupo de Waldeen, se decidió a tomar clases de danza moderna. Su primera maestra fue Guillermina Bravo quien preparaba a los futuros elementos del Ballet Waldeen. En esta etapa, tesis (Banco de México) y antítesis (formación académica) se empalmaron dando inicio al proceso. En la antítesis formativa combinó clases de teatro con clases de danza: estudió actuación con Luz Alba, Fernando Wagner, Enrique Ruelas y Seki Sano. El espíritu con el que se introdujo al estudio del arte fue bajo la consigna de un aprendizaje total: saber de todo, ser un artista completo. Así, mientras trabajaba en funciones teatrales, estudió danza moderna con Anna Sokolow, Guillermo Keys y Xavier Francis; ballet clásico con Serge Unger; baile español con Oscar Tarriba y danzas mexicanas con Marcelo Torreblanca. Sin embargo, de toda la amplia gama de posibilidades dancísticas la que lo conmovió y lo marcó profundamente fue la llamada técnica negro-primitiva, que observó primero en la compañía de Katherine Dunham y que estudió posteriormente con Miriam Port, bailarina de la compañía de Walter Nicks. Esta técnica retomaba elementos del folclor ne-

gro (rumba, calipso, merengue, congo, palo, etc.), hasta convertirse en un sistema de entrenamiento.

Miembro de la Academia de la Danza Mexicana en 1950, época de Miguel Covarrubias, tomó clases de coreografía con José Limón y participó en la coreografía de éste *Los cuatro soles* (1951) con música de Carlos Chávez. También bailó, tiempo después, *La madrugada del panadero* (1949) de Raquel Gutiérrez con música de Rodolfo Halffter y argumento de José Bergamín, *Sinfonía india* (1940) de Amalia Hernández con música de Carlos Chávez y *Don Juan* de Guillermo Keys con música de Richard Strauss.

En 1952 es invitado por Guillermina Bravo y Josefina Lavalle a Ballet Nacional y, ante la imposibilidad de responsabilizarse de las grandes sumas de dinero —dólares, francos, etc.—, que manejaba en el banco y encima formar parte de una compañía profesional, dejó prestaciones, gratificaciones, deportivo y servicio médico gratuito para dedicarse a la antítesis: la danza. Sin embargo, duró poco su estancia en el grupo: con su madre viuda y un hermano menor, debía afrontar los gastos de su manutención. Este fue el elemento central que haría dar un viraje a su vida artística. . .

Yo aplaudo, admiro de rodillas, sin exagerar, a las personas que dicen "bueno, no tengo para el autobús. . . , no tengo para la renta, pero yo voy a mis clases de contemporáneo, a mis clases de clásico. . . yo esto no lo dejo", yo no podía ser tan egoísta de, por estar en el **m**uño, olvidarme de mi familia. Yo quería ser un apoyo para mi madre. Tuve que abandonar al Ballet Nacional".*

El elemento de la supervivencia, de los valores familiares, de las responsabilidades morales y de las preocupaciones del hombre "común" lograron la síntesis que, en el marco del nacimiento de una nueva industria, cimentó toda su trayectoria.

II. El *showbiz*

Invitado por Héctor Cervera, maestro y productor de la incipiente televisión mexicana, y a quien conociera en las clases de Seki Sano, se vio impulsado a aquella industria. Pionero de aquel tradicional Telecentro, participó en los primeros programas que se realizaron. Alternó con actores como Ada Carrasco, Claudio Brook, Mercedes Pascual, y con productores como Luis de Llano y el mismo Cervera. Los programas de entonces eran, por lo general, musicales, así que pudo combinar en ellos sus dos eternas pasiones: la danza y la actuación. Hacer "tele" en aquel momento era como actuar en vivo: no

había apuntador, de manera que se debían aprender los diálogos y coordinarse con las orquestas, ya que siempre se bailaba con música en vivo; alternó, pues, con las orquestas de Raúl Lavista, Mario Ruiz Armengol, José Sabre Marroquín y otras.

En 1955 formó el dueto de danza "León y Caridad" con Celia Valdez, bailarina cubano-mexicana apodada "La Chacha" a quien él bautizó como "Caridad". El dueto se hacía acompañar a veces de un grupo. Actuaron en infinidad de programas musicales como *Revista Musical Nescafé*, *Estrellas Palmolive*, *Max Factor Hollywood presenta. . . Pasos triunfales Canadá* y otros. En estos programas había que cautivar al público con la diversidad; según el tipo de música que los productores disponían para cada programa, había que desarrollar una danza específica. Su versátil formación corporal le permitía bailar y coreografiar números diversos.

[. . .] tratábamos de que, dentro del programa que era muy familiar, la gente viera que unos bailarines podíamos hacer con la música popular, movimientos contemporáneos, danza contemporánea. A veces, como habíamos estudiado español [danza], pues algo de español [. . .]. En esta *Revista Musical Nescafé*, duramos tanto tiempo porque en cada programa, cuando no era un ritmo americano, era español, y si no era español, era norteamericano, y si no, bailábamos jazz, bailábamos blues; nos procuramos con el tiempo, otros maestros [. . .].

Después vino la oportunidad —y la necesidad— de trabajar en centros nocturnos porque, si bien entrar al medio comercial implica ganar, también supone gastar. El *night club* significaba una entrada económica que hacía posible la reproducción de los espectáculos y la seguridad financiera de la familia.

Yo me acuerdo que una gran señora, gran estrella de México, gran actriz, gran amiga, gran maestra, Andrea Palma [. . .] me decía "m'hijito, antes de hacer arte hay que pagar la renta de la casa" y yo le seguí el consejo. Entonces yo tenía muchas obligaciones en casa y además, empezar a hacer vestuario, y había que comprar los arreglos musicales: como le digo a usted, no se bailaba ni con cinta ni con disco. Se tenían muchos gastos. Por un lado ganaba uno algo y después, por otro, se iba.

Pues bien, el asunto de los *night clubs* prosperó. León Escobar insiste ahora en el profesionalismo que reinaba en aquel entonces en ese ambiente nocturno que tenía fama de escabroso

por la manera tan cercana en que los artistas deben alternar con la clientela que va a divertirse a bailar, a tomar... Por el contrario “[...] entonces el artista llevaba sus coreografías, cumplía y se marchaba a su casa [...]”.

Siempre tuvo la consigna de proteger la posición y de hacer respetar la condición y el trabajo de los bailarines. Como él mismo afirma, nunca trabajó con “coristas”, siempre con bailarines y bailarinas profesionales.

En este difícil medio, León Escobar se encargaba, pues, de coordinar la participación y colaboración de los bailarines—incluso de aquellos que serían grandes figuras de la danza académica—“repartiendo” papeles de manera equilibrada: quienes sólo podían trabajar de día actuaban en televisión; quienes lo deseaban trabajaban en centro nocturno y había quienes alternaban los dos medios. Este mismo equilibrio se reproducía al interior de las mismas coreografías en lo que compete a las jerarquías y a los primeros papeles. El y Caridad nunca dijeron: “ustedes atrás y nosotros adelante”. “[...] yo tenía que pensar que las personas que habían estudiado tanto tenían que colaborar [...] y opté por decir ‘en este programa tú vas adelante con tal persona, en este programa [...] tú’, los turnaba yo, y [al final] me fui haciendo a un lado como bailarín y empecé a coreografiar, y todo el mundo trabajaba muy contento. Así me lo hicieron sentir”.

Momento cumbre de este camino fue el montaje de *Los poseídos* en la isla de la Roqueta, Guerrero. Antes de contratarlo, los empresarios dudaban inicialmente entre contratar a León Escobar o a Katherine Dunham, mundialmente conocida y consagrada. Evidentemente, por los costos que se desprenderían de la contratación de una compañía extranjera de tal calibre, lo eligieron a él, pero no deja de ser significativo el hecho de que se hubiera establecido, a nivel de trabajo, una comparación entre los dos coreógrafos: las actividades, por todos conocidas, de Escobar hablaban por su calidad.

Este espectáculo, *Los poseídos* utilizaba los escenarios naturales de la Roqueta y tuvo un gran éxito, sobre todo si se piensa en aquella época del Acapulco tradicional en la que el turismo internacional era profusamente atraído. De tal suerte que podía verse como asistentes a la función a figuras del cine mundial como Robert Mitchum, Lana Turner, Lola Flores, María Félix, la misma Katherine Dunham, además de personajes de la vida política como doña María Izaguirre de Ruiz Cortínez, Emilio Azcárraga, Miguel Alemán y su esposa, etc. Había quienes noche con noche tenían reservada su mesa. De estas representaciones surgieron algunos contactos, entre ellos uno

trascendental que habría de abrirle las puertas del cine: después de ver el cautivador espectáculo, Lola Flores, a través de su representante Fanny Schatz, pidió a Escobar que fuera coreógrafo de sus películas; así, a partir de un acuerdo con su propio empresario, él se arregló con los señores Zacarias, quedó contratado en exclusiva. En términos legales, no obstante, no fue fácil su ingreso al cine.

Tuvimos que hacer una serie de malabares porque la rama de coreógrafos en la ANDA era cerradísima, ojalá fuera ahora así; no podía llegar una persona y decir “desplazo a cualquier coreógrafo” [...] yo tenía que preguntar ¿cuál es la lista de coreógrafos? [...] lo que a mí me pagaban también se lo tenían que pagar al maestro que yo desplazaba, obviamente uno de los mayores, el maestro Rafael Díaz. Así llegué yo al cine, como meritorio, de coreógrafo.

Le es difícil recordar todas las películas en las que trabajó—alrededor de 50— pero tiene muy presentes *Café Colón* con dirección de Benito Alaraki (1959), donde actuó María Félix, a quien recuerda siempre disciplinada y atenta, *El gato sin botas* con Tin Tán, *Por mis pistolas* con Cantinflas, *Damiana y los hombres* con Meche Carreño, *Un novio para dos hermanas* con Pili y Mili; además alternó con Ana Bertha Lepe, Sonia Furió e incluso con Lana Turner y George Chakiris. Este medio requería, por supuesto, de gran versatilidad: maneja muchos ritmos y muchos ambientes. Por ejemplo, en aquella película multiestelar *El teatro del crimen*, había que crear una atmósfera específica para cada artista que aparecía: en el número de Silvia Pinal había que coreografiar un *rock-and-roll*, con María Antonieta Pons, una samba brasileña o un cha-cha-chá, para Pedro Vargas una danza neoclásica, para Luis Aguilar una danza mexicana.

En televisión se topó con Angélica María, Emily Cranz y otras. De 1975 a 1985 fue coreógrafo y maestro de actuación en los certámenes Señorita México invitado por Mónica Marbán y Carlos Guerrero, este último director, cargo que después ocuparía Raúl Velasco. Con Velasco colaboró en muchos programas de *Siempre en Domingo*, pero después, por problemas que no viene el caso recordar, dejó el programa, con toda dignidad y sin escándalo alguno. En 1964 y 1965 trabajó en el *Dessert Inn*, club nocturno de Las Vegas, presentando un espectáculo, como siempre, familiar.

En medio de esta brillante carrera, debido a una enfermedad de su madre—de desenlace fatal— se ausentó durante un

año de los foros, ausencia que no le restó prestigio puesto que le resultó fácil reintegrarse a los medios. Sin embargo, considera que con el paso del tiempo muchas cosas han cambiado en ellos y que no son precisamente positivas para la danza: ahora es difícil tener un grupo y presentarse en televisión; antes había dos o tres programas musicales y muchos ballets trabajando y ahora, fuera de *Siempre en Domingo* —que durante toda la programación presenta una o dos danzas en donde, por cierto, todos los bailarines hacen lo mismo— no se ven ya programas que hagan énfasis en el baile. El declive de esta actividad refleja el desinterés de los empresarios por reconocer las expresiones danzarias; en lo que toca al cine, se otorgaba una Diosa de Plata o un Ariel para la mejor coreografía, para la mejor película musical y ahora no existe ni ese tipo de cintas ni mucho menos tales premios.

Para quienes no vivimos muy conscientemente esa época de auge de la danza en los medios comerciales, hablar con León Escobar de la forma de trabajo en ese ámbito es imaginar un trajín continuo, no sólo en lo que se refiere a cantidad —alternar a veces en el día el programa de televisión y los ensayos para una película con tres o cuatro *shows* en centro nocturno—, sino también a calidad: arte entregado íntegramente al público, la danza de León Escobar se insinúa, a partir de su narración, como capaz de crear ambientes mágicos y redondos, sueños del espectador, viajes alrededor del mundo a través de las mil y una caracterizaciones logradas a través de la riqueza de diseños y escenografías —cuidadosa y concienzudamente preparados— y de la excelencia en el desempeño de los bailarines. Intensidad en el trabajo y minuciosidad en su realización: convencer, agregar, sorprender en el momento oportuno, pensar siempre en las reacciones del público, mensaje cuidadosamente elaborado en el que se piensa hasta en la altura del cabello de los bailarines.

III. El coreógrafo

Se dice que las cosas más profundas son muchas veces las más sencillas, las que sin grandes complejidades se clavan hondamente por su sentido único e indudable. Así pues, para León Escobar la construcción de la coreografía se organiza en torno a una idea o trama sencilla y clara en la que se articulan diseños corporales, personajes, vestuario, escenografía, música y canto.

No obstante, el trabajo coreográfico en los medios comerciales no depende sólo del coreógrafo; en este ámbito, dice

León Escobar, todo depende de los tiempos, los recursos y las personas disponibles que determinen los productores; a diferencia de las compañías de danza académica que muchas veces tienen varios meses para realizar montajes, en el *showbiz* hay que correr, trabajar contra reloj y en condiciones que se imponen desde afuera, por lo que difícilmente se puede aplicar un método homogéneo de creación coreográfica.

La empresa paga, ella manda. Dicen: “el que paga, manda”. “¿De qué tiempo quiere usted su espectáculo? ¿De una hora y media?, entonces, ¿quiénes hacen una hora y media?, ¿tres personas?, pues no van a durar, hay gente que hace cuatro personajes y hacen todo un espectáculo, pero no van a tener el mismo rendimiento y el espectador no va a tener la misma variedad de caras, de cuerpos, de ritmos. Todo se ajusta a las posibilidades económicas de la empresa. Ahora, yo haría, muy contento siempre, un espectáculo de una hora y media, con coros, cantantes con bailarines, actores. Como no soy genial, también recurro a escritores [...]”.

Con todo, lo primero es la idea, el argumento. Escobar no está de acuerdo con unificar a hombres y mujeres haciendo las mismas secuencias como si se tratara de una clase: hay que jugar con personajes, con historias, con anécdotas. Cuestión de “lógica elemental”, como dice él, cuestión de “sentido”, de darle sentido y significado a la danza.

Para mí la coreografía tiene que tener un mensaje, una idea, un por qué, un decir algo. No estoy metido en las cosas sociopolíticas, que usted sabe que hay coreógrafos que manejan esto a la perfección: otras personas manejan la pornografía, todo para mí, es válido (pero) a mí me gusta una coreografía para todo público, por ejemplo, *Los poseídos*.

Después hay que pensar en la escenografía: si hay una natural, bien, si no, hay que dibujarla. Los diseños deben complementar los decorados y, algo importante: el vestuario si bien debe respetar la misma línea plástica, debe particularizar a los diversos personajes. León Escobar trabajó con diseñadores como Xavier Lavalle, Abel Cano, David Antón y otros, con quienes se coordinó para realizar infinidad de caracterizaciones y refinados diseños: variedad en los colores, efectos, materiales y textos y de primerísima calidad.

Ponerse de acuerdo con los músicos es pieza esencial: trabajar con música en vivo requiere de una coordinación con los

directores y orquestas desde la elaboración misma de los arreglos.

Luego sigue la etapa de reclutamiento. En las audiciones son parámetros de elección el profesionalismo, la puntualidad y la responsabilidad; gusta de los tipos femeninos y masculinos muy bien diferenciados: ellos muy varoniles y ellas muy seductoras. En lo que concierne al entrenamiento requiere de personas lo suficientemente versátiles que puedan desempeñarse según lo requieran sus coreografías.

Un bailarín [comercial], tiene que estar capacitado para, permíteme usted la expresión, un barrido o un regado, lo mismo clásico que contemporáneo, que jazz, que español, que folclor [. . .].

En una misma producción se piden muchos tipos de danza como en el caso de *El teatro del crimen* y no se puede estar llamando a coreógrafos ni a bailarines especialistas en cada género. Con todo, en la actualidad todos los bailarines, dice el maestro, van a tomar jazz. . . incluso malo. Considera que los bailarines en el *showbiz* no se preparan como debieran: no es suficiente conocer una o dos técnicas, "para vivir de esta carrera se tiene que saber de todo, de todas las técnicas, incluso actuar". Y con él esto es real: dada su férrea formación actuarial, León Escobar siempre ha exigido mucha autenticidad: nadie debe "marcar" en los ensayos, siempre hay que "hacer". Convencido de lo que sostiene Stanislavski pide a sus colaboradores los tres momentos de la actuación: concentración, justificación y tarea escénica.

Finalmente, en los ensayos tiene gran cuidado de no provocar un desgaste físico y emocional en su gente: elimina, salvo que sea estrictamente necesario, ensayos multitudinarios y cita, según las fases del montaje, sólo a las personas que van a participar en cada una de ellas, a fin de no restar frescura y fuerza al trabajo.

Si en cuanto a la composición visual de sus espectáculos todo elemento debe enmarcar la idea y respetar la misma lógica plástica, en lo que toca a su sentido temporal, León Escobar prefiere ir de lo más simple a lo climático. . . ir graduando la entrada de los bailarines y participantes en cuanto a número y tipo de desempeño (ya que para él el espectáculo completo involucra danza, canto, música y actuación), de manera que si al principio entran unos cuantos, al final cierre todo el grupo. Empezar, por ejemplo, con una danza introductoria de presentación, luego mezclar duetos amorosos con cantantes solistas

para después preparar el final con un personaje de carácter que haga lujo de actuación y desencadenar con una intensa danza colectiva; espectáculo versátil que diga y signifique de muchas maneras, trabajo interdisciplinario en donde cada actividad tiene su valor y su lugar.

Un espectáculo, si no tiene canto, pues está muy difícil [. . .] ¿verdad?, ya sea un coro o un solista, o un trío que tenga tiempo de lucirse, que caray, es mucho baile.

Fiel reflejo de esta organización escénica es su obra cumbre, *Los poseídos*, aquel famoso montaje en la isla de la Roqueta. Cuando le propusieron la tarea fue a ver el lugar y concibió la idea: *Los poseídos* sería un ritual de brujería con bases africanas integradas con la música del momento (mambo, calipso y cha-cha-chá). La tribu invocaría a sus dioses y finalmente un brujo se apoderaría de sus almas. Se buscaron la música y los diseños tratando de que se adecuara con las rocas, las palmas y la arena del lugar. Entre las rocas mismas se encontraban los camerinos, lo que permitiría que los bailarines entraran y salieran tan sorpresivamente como en una jungla. Como se trataba aquí de que la magia y el ambiente de la obra envolvieran lo más pronto posible a los espectadores, se había planeado un detalle introductorio bastante anticipado: cuando los asistentes, procedentes de la isla de Caleta desembarcaban en la isla, ciertos personajes vestidos como nativos los ayudaban a descender de las lanchas. Como también había momentos en que el público bailaba, cuando la función iba a dar inicio el locutor lo anunciaba brevemente y además decía: "Presenciamos un rito pagano. Dejemos que nuestra imaginación nos lleve al corazón del congo belga". Un muchacho salía con una antorcha encendida y prendía una serie de cocos para producir un efecto especial de iluminación; después aparecían unas jaulas con bailarinas en su interior y se bailaba el mambo *Caballo negro*; enseguida actuaba un dueto, una especie de adagio contemporáneo que mezclaba elementos negros con clásicos. Luego venían los cantantes y posteriormente otras danzas colectivas en las que los movimientos, muy al estilo Escobar, eran fuertes y firmes en los varones y muy ondulantes y cadenciosos en las mujeres. Ya cerca del final se incluía una especie de danza nupcial, otro dueto amoroso, después entraba el personaje de carácter anunciando la culminación con la intensidad de su actuación. El mismo León Escobar, caracterizando al brujo, hacía un despliegue de proyección y fuerza escénica logrando casi hipnotizar con la mirada al público mientras, en escena,

logra la “posesión” de todos los bailarines en la danza final.

Aunque este espectáculo *Los poseídos* (1956) con música de Pérez Prado, Lex Baxter y otros, fue determinante en su carrera, hubo otros, no menos espectaculares, también de corte interdisciplinario: *Nicté tol tam (Flor de piedra)* (1956), *Fantasia tropical* (1956), con calipso, sambas, etc., *Ritmoscop* (1956) con ritmos diversos, *Día y noche* (1959), y un espectáculo con Emily Cranz en 1964 con música moderna.

IV. Los estudios de León Escobar

Además de su actividad coreográfica, Escobar se ha dedicado a la docencia desde hace 45 años. Expresa que, al principio —porque ya se ha acostumbrado—, le entristecía que las personas dijeran: “vamos a hacer gimnasia con León Escobar”, ya que, en realidad, los cursos que se imparten en sus estudios tienen, de nueva cuenta, el sello de la versatilidad: no se va a hacer “gimnasia” sino a aprender elementos de clásico, de contemporáneo, de negro-primitivo.

El sistema Escobar, que no es una invención sino una recopilación, consiste en cinco barras. La barra uno es negro-primitivo que involucra contracciones, movimientos circulares en cuello y pelvis y se hace con los pies descalzos. La barra dos es neoclásica y combina elementos de clásico y contemporáneo. La barra tres es una barra de clásico a nivel básico como parte de la formación. La barra cuatro es una versión de la uno mucho más exigente, es decir, con menos apoyo de la barra y con rutinas más complejas. Por último, la barra cinco que es una recopilación de contemporáneo. Por supuesto, este sistema no está pensado para formar profesionales, sino para que aquellas personas que se dedican a otras actividades disfruten del placer del movimiento y la danza. Así pues, el sistema de las cinco barras combina labor de divulgación y entretenimiento; cada día se imparte una barra diferente para que el movimiento no sea repetitivo o tedioso ni para las alumnas ni para los maestros. Estos últimos, a pesar de estar entrenados en su mayoría en clásico o contemporáneo, tienen la obligación de entrenarse en cada una de las barras con el mismo maestro Escobar a fin de divulgarlas en las distintas escuelas. En ocasio-

nes recurre a especialistas en cada técnica.

La población que acude a los estudios es únicamente femenina: muchachas jóvenes, otras no tan jóvenes y aun personas francamente mayores que, sin embargo, se conservan en envidiables condiciones estéticas y de salud. Profesionistas, amas de casa, estudiantes... todas las “damas de México” pueden beneficiarse tanto de la flexibilidad, condición y soltura que proporcionan las diversas barras, como de los servicios que los estudios —que funcionan de 6:45 a 20:30 horas— les ofrecen: baños y vestidores escrupulosamente aseados e incluso un lugar donde charlar y tomar café (de grano) después de clase. Actualmente, León Escobar está íntegramente dedicado a brindar un excelente servicio al alumnado y a mantener un trabajo serio de difusión y enseñanza en medio del flujo de efímeras y múltiples escuelas de aeróbics, jazz, pesas, etc. También hace presentaciones esporádicas en la televisión.

El curioso proceso dialéctico que fundamentó su carrera parece explicar, también, su éxito como coreógrafo-maestro, la accesibilidad de sus espectáculos y el atractivo de sus clases: esa síntesis aumentada que se elaboró a partir del hombre “común” —sencillo empleado bancario— y de la formación académica en el arte. Conocedor de las delicias de la creatividad, del profesionalismo, pero también de las preocupaciones cotidianas del hombre de la calle, todo parece sustentar esa especie de comunidad de intereses entre él y su público: que importe la familia, que importe la alimentación cotidiana y la seguridad de un techo, como a todo el mundo, que se tenga que anteponer, como en el caso de cualquier trabajador, el salario a la necesidad de libertad “absoluta” de hacer con la propia vida (o con la propia danza) lo que a uno le plazca. Tal vez esa es la clave del estrecho vínculo que ha podido establecer León Escobar con su público a lo largo de esta vida dedicada a la danza: parecerse en la vida y entenderse en la danza.

NOTA

* Todas las citas aquí transcritas, corresponden a la entrevista con León Escobar realizada por Hilda C. Islas, en noviembre de 1990.

Luis Fandiño

César Delgado Martínez



Rara avis de la danza mexicana, Fandiño resulta intransigente en lo que a la autenticidad de la preparación y la habilidad creativa se refiere. . .

Alberto Dallal.¹

Lo que me hizo bailar fue el descubrimiento de la forma. Desde mis estudios secundarios tuve cierta habilidad para hacer cosas que se referían a formas y volúmenes. Es decir, siempre me gustó mucho el dibujo y el diseño. Más tarde estudié cinco años de dibujo [...] y después descubrí la danza, a través de películas y de compañías de clásico que venían a la ciudad de México [...]. Pero lo que me hizo tomar la decisión de ser bailarín de danza moderna fue José Limón, cuando vi su compañía y especialmente una obra: *La pavana del moro*. Eso me indicó en mi subconsciente el tipo de danza que yo quería hacer. Allí fue el inicio y busqué dónde tomar clases.

Habla Luis Fandiño (nacido el 22 de marzo de 1931 y cuyo nombre se completa con Gómez Lamadrid), con voz tranquila, sentado en la sala de su casa en Coyoacán. Habla con modestia, con naturalidad, como si no le importara que este año cumpla cuarenta de haber ingresado al mundo dancístico mexicano. Cuarenta años que se dicen y se escriben de una manera fácil y rápida, pero que significan la pasión, la entrega, la lucha cotidiana por algo que se ama y en lo que se cree.

En 1951, a los veinte años, Fandiño ingresó a la Academia de la Danza Mexicana, teniendo como maestros a Xavier Francis, Guillermo Keys, Elena Noriega y Antonio de la Torre.

Es de sobra sabido que en el arte no existen los hijos sin padres. Fandiño comenta:

Mi primer maestro fue Antonio de la Torre. Mis maestros siempre me apoyaron. Siempre les caí bien [...]. Un día descubrí a Xavier Francis, que era el que daba las clases a la compañía profesional. Me pasó más de un año observándolas. Creo que parte de cualquier actividad creativa es observar, sobre todo en este caso al cuerpo, al ser humano.

Decidí que Xavier debía ser mi maestro. Estuve con él como diez o doce años. Yo era un ignorante en todo, no sólo en la danza, sino en muchas cosas de la vida. El me enseñó mucho de lo que es la vida. Lo que me hizo cambiar mi forma de ser. Creo que hasta la fecha sigo mi propio esquema, pero con el original de él, de ver a la danza

en una forma dialéctica y no como algo de lo que uno no debe salirse, de lo que uno no debe romper ciertas reglas. Yo he roto muchas. Pero siempre se rompen con razón. Es decir, porque uno encuentra que hay que hacer el cambio.

Luis Fandiño en la Academia de la Danza Mexicana durante dos años participó en temporadas y en giras por el interior del país, interviniendo en 19 coreografías de coreautores como Guillermo Keys, Elena Noriega, Raquel Gutiérrez, Olga Cardona, Beatriz Flores y Helena Jordán, entre otros. La primera fue *El Chueco* de Keys, cuando contaba aproximadamente con cuatro meses de haberse iniciado en la danza.

En 1953 fue miembro fundador de Nuevo Teatro de Danza, dirigido por Xavier Francis y Bodil Genkel, donde además de ser bailarín se desempeñó como maestro de la compañía. Participó durante diez años en temporadas y giras por la provincia, interpretando 16 piezas coreográficas de Francis, John Fealy, Genkel y Anna Sokolow.

Durante quince años (1960-1975) Luis Fandiño perteneció al Ballet Nacional de México que dirige Guillermina Bravo. Ahí bailó cuarenta y cuatro coreografías de creadores como Raúl Flores Canelo, Federico Castro, Carlos Gaona, Rossana Filomarino, Raquel Vázquez, Gloria Contreras, Yuriko, David Wood, Bodil Genkel, Guillermina Bravo y de él mismo.

La primera coreografía que creó Fandiño fue *Ronda* en 1965 precisamente con el Ballet Nacional. El recuerda:

Mis inicios como coreógrafo, fueron un poquito forzados por Guillermina Bravo. Se lo agradezco, porque tal vez fue lo que me precipitó a que me decidiera a hacer coreografía. Me apoyó en todo. Si salía mal no pasaba nada. No se bailaba y ya, como así debe ser. Pero tuve la suerte, que hice mi primer trabajo coreográfico y se presentó en el Palacio de Bellas Artes. He tenido la suerte o no sé cómo se llame, de que la mayoría de mis obras se han presentado en Bellas Artes, con muy buenos bailarines, buena producción y buenos técnicos.

Raquel Tibol, crítica de arte, en uno de sus libros nos dice:

En 1969 Guillermina (Bravo) disponía ya de templados y finos instrumentos, entre los que sobresalía ese primerísimo bailarín que era Luis Fandiño: virtuoso, sensible, expresivo y estudioso incansable.²

En 1975 en una entrevista con Alberto Dallal, Fandiño comenta:

En mis obras, como que la estructura, hasta la fecha, ha surgido sin pensarla, sin planearla. Aunque, como dicen, seguramente la poseo ya, antes, en el interior. Y sale. Porque si no, no saldría nada. De lo que si estoy seguro es de que es imprescindible o necesario que yo tenga una imagen. Surge la imagen para transformarla en movimiento. Surge una enorme gama de posibilidades. Como en *Metrópolis*: del trío, dos hombres y una mujer. Pero eso yo lo vi en el cine. Esta relación me funcionó y me interesó [...].³ Para hacer una danza, yo, casi tengo que ir al cine [...].³

Luego Luis prosigue:

Me impresiono mucho la gente. Yo no puedo pensar así, en abstracto como dicen, porque en todo lo que hace la gente descubro muchas posibilidades, porque eso es la danza [...] por eso considero que la técnica también es movimiento cotidiano. Muchos de mis ejercicios que pongo en mis clases los saco de movimientos que hice en la calle o que vi. O que los hice en mi casa. Entonces digo: ¿por qué yo no voy a hacer este movimiento que es tan bello, tan natural, tan vital, tan vivo? ¿Por qué no voy a poder diseñarlo técnicamente, trabajarlo muscularmente?⁴

El mismo Dallal sobre la novena obra creada por Fandiño, escribe:

[...] una obra que plantea magníficamente las ancestrales sensaciones de la ceremonia y el rito: *Serpentina*. A un impecable diseño coreográfico (desplazamiento alternado de los bailarines en dos planos distintos), su creador, opone una suerte de idea central: el protagonista es simultáneamente observador y participante en el relato de su muerte y de su vida. Dirigente o sacerdote, el personaje principal no sólo destaca escénicamente (vestuario, iluminación y movimientos), sino que conserva la potestad de organizar el diseño coreográfico (el dibujo del rito) mediante su presencia y su intervención objetiva. La vuelta al origen queda claramente expuesta en "secuencias" sucesivas de vejez, madurez, juventud, adolescencia, niñez y nacimiento, con sus consiguientes desplazamientos y exposiciones abstractas.⁵

En el Ballet Nacional de México, Luis realizó las siguientes piezas coreográficas: *Ronda* (1965), *Dulcinea* (1966), *Tenia que ocurrir* (1966), *Caleidoscopio* (1967), *Homenaje a Hidalgo*

(1967) en colaboración con Carlos Gaona y Federico Castro, *Tiangulis* (1968), conjuntamente con Guillermina Bravo y Federico Castro, *Acertijo* (1968), *Metrópoli* (1969), *Serpentina* (1970), *Operacional I* (1972), y *Operacional II* (1973). En su última actuación como bailarín el 28 de noviembre de 1975, en el teatro anexo a Arquitectura, interpretó *Operacional I*, *Estudio número 3*, *Estudio número 4*, *Estudio número 1*, *Operacional II* y *Juego de Pelota*. De 1970 a 1975 se encargó de la administración y fungió como codirector artístico de la compañía mencionada.

De ésta época, Fandiño recuerda especialmente dos coreografías: *Caleidoscopio* y *Serpentina*. La primera porque:

[...] al público le impactó. Es una danza que a mí me gustó mucho. Tenía como seis partes, en cada una de las cuales se presentaba un tipo de relación entre la gente. La segunda, sentó en mí un cambio trascendente y creo que también en la danza en México. En esa etapa era una danza difícil para mí por el tiempo que duraba. Además tuve que hacer los acompañamientos sonoros y participé en las primeras funciones como bailarín. Esto es algo en contra del coreógrafo, porque ponerte tu propio papel puede ser un fracaso, al no ver lo que uno hace. Tal vez te sientas muy bien, pero a lo mejor lo estás haciendo mal.

Guillermina Bravo, directora artística de Ballet Nacional, nos dice:

El paso de Luis Fandiño por esta compañía fue uno de los más fructíferos, como bailarín, como coreógrafo, como parte de la dirección artística y como un colaborador entregado totalmente. Creo que ha sido uno de los mejores bailarines que ha tenido México.

En 1976, Luis decide abandonar Ballet Nacional.

Creo que ya había bailado mucho. ¡Veinticinco años! Para mí fue muy fácil decir: "ya no voy a bailar". Estaba satisfecha mi vanidad de exhibirme. Al fin de cuentas el bailarín y el actor se exhiben conscientemente. Además de que con los cambios, los nuevos elementos ya pensaban diferente que yo. No había una concordancia de ideas. Tenía diferencias en el aspecto de ver la danza, de cómo hacer la danza y de cómo prepararse. Eso debilitó un poco mi relación, no con Guillermina, no con Ballet Nacional, no con la danza, sino que me puse a pensar: "esto es un ciclo. Voy a esperar a ver si lo puedo hacer con mis propios elementos". Me separé. Estuve un año en Xalapa. ¡Ahí menos encontré apoyo! Por ningún lado. No de los

bailarines, ni de las autoridades. ¡Era mucha grilla! Al regreso me puse a dar clases.

Durante su estancia en Xalapa, Fandiño fue coordinador, maestro y coreógrafo del Ballet Contemporáneo y director del Instituto de Danza, ambos dependientes de la Universidad Veracruzana. Para dicha compañía creó *Diálogo* (1976) que fue estrenada en el Teatro del Estado, con la participación de los bailarines: Isabel Hernández, Alejandro Schwartz, Lisseth Aguilar, Lizette Mertins, Jorge Marcos Manuel y Reynel Melgarejo.

Posteriormente, en 1979, Luis asume la dirección del grupo independiente Alternativa. Aquí tuvo la oportunidad de desarrollarse "no sólo como maestro y coreógrafo, sino como organizador y responsable de una compañía, de un conjunto de gente a la que debía transmitir toda mi experiencia".

En Alternativa, Fandiño, además de sortear la problemática a la que se enfrenta la danza independiente en el país, compuso las siguientes coreografías: *Suceso crónica* (1980), *En tres tiempos* (1981), *Dos* (1981), *Anécdota* (1981), *Memoarias* (1982), *Canto tercero* (1983), *Segundo Canto* (1983), *Vital* (1984), *Reflejos* (1984), *Ceremonial* (1985) y *Episodios* (1987).

Sobre esta época Alberto Dallal escribe:

Asiduo perseguidor de los movimientos más sencillos del cuerpo humano, Luis Fandiño es un coreógrafo limpio y a la vez exigente. No cede ante algunas impresionantes "figuras" que otros creadores de la danza suelen alcanzar gracias a artificiales construcciones. . .⁶

En 1985 en una entrevista que le hice a Francisco Illescas, bailarín y maestro, acerca de la situación de la danza contemporánea en México, me dijo:

Hay un estancamiento en el panorama general. Grupos y compañías con un tipo de movimiento muy parecido entre sí, y lo peor de todo, a la técnica con que se entrenan. Existe una preocupación por la forma y banalidades en el fondo de las danzas. En fin. Las excepciones son pocas, pero esperanzadoras: nuestra matriarca Guillermina Bravo y su excepcional lucidez, Luis Fandiño con su constante búsqueda del equilibrio entre lo que quiere decir y la forma de decirlo, el disfrutable estilo y la importancia de lo expresado en las danzas de Arturo Garrido, la antisolemnidad de Graciela Henríquez y la labor de grupos co-

mo Andamio, Contradanza, El Cuerpo Mutable y el mismo Barro Rojo.⁷

A partir del mes de agosto de 1988, Luis se dedica a impartir clases de técnica de danza contemporánea. Unos días antes Alternativa se disolvió. Fandiño puntualiza:

Doy clases formativas no para pasar el rato y se sientan bien, son para formar muscularmente a la gente, ofrecer esa mística de que la danza es una actividad profesional (aunque viene gente que nunca va a bailar por equis razones). Se les exige una entrega profesional. De aquí han salido bailarines que ahora son primeras figuras en otras compañías. Creo que les enseño bien y se hicieron mejores, pero a partir de que salieron con buena base.⁸

¿Cómo se puede vivir cuarenta años dedicado a la danza? Luis Fandiño, vital, amable y lleno de optimismo responde:

He podido vivir, a pesar de todo. Lo importante es querer hacer las cosas. Yo creo que eso en cualquier actividad. Porque uno les encuentra solución a los problemas. No se queda en ellos. Y así fue conmigo. Tuve que solucionar todo, tanto problemas en el trabajo como en la familia. Los problemas económicos han existido siempre y siguen existiendo. Pero esos nunca me han detenido para seguir en la danza. Siempre busqué otras actividades, si no muy cercanas a la danza, por lo menos que me permitieran seguir

haciendo danza. Un tiempo tuve que trabajar dibujando. Pero seguía tomando clases. Hubo una época en que trabajé en cabarets, en teatros de revista y en infinidad de espectáculos comerciales, pero a las nueve de la mañana yo estaba tomando clases, a pesar de que hasta las tres de la mañana me encontraba bailando en un cabaret. Y nunca me molestó. Porque lo que yo quería era hacer danza. Así que hasta eso lo hice a disgusto pero a la vez con gusto, porque me reportaba la libertad de hacer lo que yo quería.

NOTAS

Las opiniones de Luis Fandiño que no tienen ninguna referencia y la de Guillermo Bravo, se tomaron de las entrevistas realizadas por el autor del texto.

¹ Alberto Dallal. *La danza contra la muerte*, México, UNAM, 1979, p. 93.

² Raquel Tibol. *Pasos en la danza mexicana*, Textos de Danza 5, Difusión Cultural, UNAM, 1982, p. 146.

³ Alberto Dallal. *La danza moderna*. México, Testimonios del Fondo, FCE, 1975, p. 36.

⁴ *Ibidem*, p. 36.

⁵ *Ibidem*, p. 34.

⁶ Alberto Dallal. *La danza en situación*, México, Ediciones Ger-nika, 1984, p. 118.

⁷ César Delgado Martínez y Francisco Illescas. "La danza ha cobrado cierto auge", en *El Jalisciense*, Guadalajara, 10 de enero de 1985, p. 3.

⁸ Oscar Flores Martínez. "Lo contemporáneo como concepto del intelecto", en *Cortes selectos*. (Antología hemerográfica, de próxima publicación).

Cora Flores

Felipe Segura



En la historia de la danza en México en este siglo, Cora Flores ocupa un lugar mucho muy importante. Ninguna bailarina ha logrado destacar en tres ramas de la danza: la clásica, la folclórica y la contemporánea, como ella lo ha hecho. Su carrera es un ejemplo de talento, dedicación y mística. Una vez que se inició en ella, todos los días de su vida han sido para la danza. Sus directores, sus maestros, sus coreógrafos y compañeros, además de admiración tienen gran cariño por ella. Dueña de una personalidad singular, llena de afabilidad y dulzura.

Todo comenzó con unas clases de natación. A diferencia de la mayoría de las niñas que siempre en las escuelas bailaban en los festivales, nunca bailé en ningún festival de la escuela, ni me llamaba la atención. Yo creo que en mi época, muy niña, era bastante introvertida y nunca pensaba en la danza ni mucho menos. Entré a la "Y", la Asociación Femenina [...].¹

Una de sus maestras, Socorro Bastida, consciente de su talento la envió a tomar clases a Hidalgo 61, el famoso centro de danza donde radicaban los bailarines de México, los clásicos, los modernos y los folclóricos. Un gran conglomerado de jóvenes ambiciosos y ya con un pie en el terreno profesional. La danza clásica en esa época era guiada e impulsada por dos notables maestros: Nelsy Dambre y Sergio Unger. Fueron ellos dos maestros de Cora.

Alta, delgada, bella y con mucha dedicación, fue muy bien recibida. En todas las funciones que los maestros Dambre y Unger tenían fue incluida y enseguida comenzaron a otorgarle partes pequeñas, partes que después se convirtieron en solos.

Para la opereta *Orfeo en los infiernos*, el coreógrafo Guillermo Keys la tomó dentro de un grupo muy seleccionado de bailarines. Esta temporada fue larga, con dos funciones diarias y mucho éxito, fue una gran experiencia y dio mucho entrenamiento a todos los participantes. Algo similar sucedió con la obra *El pájaro azul* de Conchita Sada y dirigida por el maestro André Moreau. Era representada a las nueve de la mañana diariamente para público infantil. En las funciones de 1952, cuando Ballet Concierto era una sociedad entre el maestro Unger y Michel Panaieff, Cora tomó parte al lado de figuras como Laura Urdapilleta y Socorro Bastida que encabezaban el elenco. Otra temporada larga fue con la opereta *El murciélago* con el Ballet de Nelsy Dambre con coreografía de Carletto Tibón. Todas estas funciones dieron a Cora oportunidad de foguarse.

Al formalizarse Ballet Concierto de México, Cora fue una de sus solistas encaminada a primera figura. Por su línea se le encomendó una de las partes de *Variaciones románticas*, el difícil preludio de *Las sílfides*; Jorge Cano para su vanguardista coreografía de *Fuego muerto* le dio la parte de la Mujer. Tuvo la parte principal de *Danzas campesinas* (una suite del primer acto de *Giselle*), y desde luego participó en todas las óperas en que tomaba parte la compañía, en sus múltiples giras, en películas y en programas de televisión.

Para la temporada de la compañía en el Teatro de Bellas Artes en 1960, hubo un ballet hecho especialmente para ella: *Café Concordia*. Alrededor de su personaje, la tiple, con música de fin de siglo y una trama ligera, se proyectaba su belleza y su plástica.

Un capítulo especial y muy significativo se abre en la vida de Cora cuando Amalia y yo nos asociamos para el Ballet Folklórico de México. Comenzamos con una temporada en el Nuevo Teatro Ideal (hoy Manolo Fábregas), con un espectáculo dividido en tres partes: una mexicana con el Ballet Folklórico, una cubana y una española con Roberto Iglesias y su magnífico ballet. Al licenciado Miguel Álvarez Acosta, en ese momento director del Instituto Nacional de Bellas Artes, le interesó esta compañía y nos envió para representar a México en los Juegos Panamericanos que se celebraban en Chicago. Como la compañía era pequeña la reforcé con elementos del Ballet Concierto, y fue así como ingresaron Cora, Tomás Seixas, Jorge Cano, Raymunda Arechavala, Lázaro Prince, Isabel Salcedo, Argemelia López, Armando Medina y Susana Benavides. Muchos permanecieron, entre ellos Cora, que habría de convertirse en una de sus principales figuras y brillaría bailando las sonajas de los *Sones antiguos de Michoacán*, zapateando en los ballets de *Veracruz* y *Jalisco*, pero sobre todo mostrando toda su belleza y hierática majestad en la Sandunga de *Istmo*.

Con ese mismo grupo, y también representando a México, actuamos en las fiestas patrias celebradas frente al *Town Hall* de Los Angeles. Y fuimos contratados para actuar en la Ópera de San Francisco y en el Teatro Griego donde hicimos la primera y muy espectacular función con un lleno completo, función para multitudes con un éxito apoteótico.

Al entrar Felipe con Amalia, pues es que el folclor era bueno, y de alguna manera ante los ojos de nosotros mismos se dignificó el trabajo de ser bailarines de folclor y bailar descalzas. Cosa que nunca habíamos bailado descalzas nosotras, jamás, la primera vez que bailé descalza fue con Amalia.²

Con el Ballet Folklórico Cora viajó por la República Mexicana, fue de las pioneras en las presentaciones dominicales en el Palacio de Bellas Artes junto con la exhibición de la cortina de cristalería de Tiffany, que en ese tiempo era lo primordial. Recordaron los Estados Unidos contratados ahora por Sol Hurok, y desde luego, dentro de las giras a Europa participó en la presentación que le dio a la compañía el Premio de las Naciones.

No dejó Ballet Concierto participó en todas sus temporadas en el Palacio de Bellas Artes; y a partir de la tercera en partes estelares. Fue de los cuatro intérpretes de la coreografía que levantó al público de sus asientos: *Huapango* de Gloria Contreras.

Otro viaje largo por Europa y Asia fue con el Ballet Folklórico del Seguro Social dirigido por Guillermo Arriaga. Este viaje coincidió con su matrimonio. El nacimiento de su hijo interrumpe brevemente su carrera. Después el mismo maestro Arriaga le pide que baile con él su obra *Zapata*.

Bailé *Zapata*, la coreografía esa que tiene todos los años del mundo [...] el haberme escogido a mí fue una sorpresa porque yo no era una bailarina moderna y nunca había tomado clases de moderno. Y me escogió a mí para que fuera sucesora de un montón que ya lo habían bailado siendo bailarinas modernas. La primera Rocío (Sagaón), Ana Mérida, Evelia Beristain, creo que Roseyra (Marencó) también lo llegó a bailar. Desde las Olimpiadas lo he bailado yo y no lo suelto todavía [...] creo que por número, por la cantidad de veces que lo he bailado, creo que pueda ser de los ballets que he bailado más veces. Yo pienso que desde la primera vez a ahorita ya, con perdón de Guillermo, ya no tiene nada qué ver con su coreografía, ya la hice mía.³

Nunca podríamos hacer comparaciones entre Cora y la excepcional bailarina Rocío Sagaón, creadora de la parte, cada una hizo una interpretación suya y magnífica, igual que las otras estrellas. En el papel de madre-esposa-patria, Cora hizo una entrega de toda esa experiencia que había acumulado, y ya en plena madurez artística dio toda la profundidad dramática que el personaje requería, creando una epopeya plástica.

Esta participación hizo que Cora entrara en el terreno de la danza contemporánea. Posteriormente ingresó al Taller Coreográfico de la Universidad, ganó experiencia; esta compañía tiene una gran cantidad de funciones anuales. Junto con otras dos magníficas bailarinas: Aurora Agüeria y Cristina Gallegos se separaron del Taller Coreográfico y fundaron Danza Libre

Universitaria, Cora entró de lleno en este terreno ocupando un muy distinguido lugar. Baste recordar su actuación en el papel de Bernarda Alba y también en las coreografías de Cristina Gallegos.

He mencionado únicamente su participación con compañías importantes, pero en los huecos que hubo entre ellas, y también estando en ellas, tuvo muchísimas actuaciones en cine, en televisión, en comerciales y en modelaje.

Lo que pasó en ese entonces es que los bailarines no tenían sueldo seguro, vivíamos a base de lo que iba sucediendo. Nos ateníamos a lo que fuera, televisión, comerciales [...] yo hasta radio llegué a hacer; y las funciones de alguna manera esporádicas que había, para las cuales, nosotros teníamos que comprar las zapatillas y las mallas.⁴

También hizo revista musical, tomó parte en *Brigadoon*. Hacía la parte de la novia de un muchacho que trataba de huir de ese pueblo y rompería la magia del lugar. El muchacho moriría y Cora hacía una danza fúnebre que dejaba al público muy conmovido, fue una actuación inolvidable; su parte era actuada, no pronunciaba una sola palabra en toda la obra lo cual la hacía más impresionante.

En 1983, Cora actuó como bailarina huésped con la Compañía Nacional de Danza bailando *Zapata*. Esta obra moderna que logró perdurar a través de los años, dentro del repertorio

de una compañía clásica. Y una bailarina clásica convertida en una figura de la danza contemporánea.

En una entrevista realizada en el CENIDI-Danza, alguien del público preguntó a Cora qué era lo que más le gustaba bailar, ella respondió:

No te puedo decir de una sola cosa, el preludio y el pas de deux de *Las sílfides* me encantaban. *Café Concordia* era una cosa totalmente opuesta y me encantaba. No tengo favorita en el clásico y lo mismo te puedo decir del folclórico [...]. Cuando llegas a conjugar todo, todo junto: que te guste, que le guste al público, que perciba lo que tú hiciste y le dé mucho gusto verlo o le produzca algún sentimiento, como que es lo que viene a redondear.⁵

Hoy día Cora es directora de la Compañía Nacional de Danza de Costa Rica. Además de dirigirlos, instruirlos y aportar sus conocimientos, toma parte en algunas de las obras. Es muy hermoso verla en *Bolero* junto con todos esos muchachitos ticos, iluminando el escenario con su sonrisa, su muy hermosa presencia y toda su experiencia escénica. Cora es la danza.

NOTAS

¹ Felipe Segura. "Entrevista con Cora Flores", en *Charlas de Danza*, México, CENIDI-Danza, 30 de abril de 1985.

² *Ibidem*.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

Carmen Gutiérrez

Rosa Reyna



Extraordinaria mexicana que al incursionar en diversas ramas de la danza, logra grandes éxitos en el extranjero como bailarina de concierto, de cine, de televisión y en espectáculos musicales. Ha triunfado también como diseñadora de moda femenina en los Estados Unidos, creando modelos exclusivos para algunas de las tiendas más selectas.

Carmela comenta con gran sencillez que siendo aún muy niña y al acompañar a sus clases de baile a sus hermanas mayores Chabela y Raquel, también bailarinas, acaba estudiando con Hipólito Zybín, pues no se conformaba con ponerse las zapatillas de sus hermanas en la casa y "hacer miles de tonterías con ellas". Más tarde continúa con Anna Sokolow, porque sin saber nada de ella, su hermana Raquel le dijo autoritariamente: "Tú tienes que ir con ella porque es *fantástica*". Menciona que casi tuvieron que llevarla de la mano porque ella no quería. Finalmente participó con el grupo conocido como La Paloma Azul dentro de las cinco o seis coreografías creadas por Anna Sokolow, su directora, y que se prepararon en los altos del Teatro Hidalgo de las calles de Regina.

Al regresar Anna Sokolow a los Estados Unidos, después de una estancia de seis meses, es cuando Carmen estudia con Madame Dambre, posteriormente con Sergio Unger, bailarín del Original Ballet Ruso, que se quedó en nuestro país después de la segunda visita que esta compañía hizo a México.

Cuando George Balanchine vino a México con el American School of Ballet, Sergio Unger llevó a Carmela a audicionar. Fue aceptada para los conciertos que se dieron en Bellas Artes, con Marie Jeanne y el mexicano Nicolás Magallanes como estrellas. Un año después, regresa el Original Ballet Ruso, nuevamente audiciona y es contratada junto con otros de nuestros bailarines: Socorro Bastida, los hermanos José y Ricardo Silva, Armida Herrera, César Bordes, Martín Lagos, Enrique Rueda y Gloria Mestre.

Con esta compañía realiza una gira por gran parte de la República Mexicana y su participación en aquel tiempo prácticamente se concreta a ser parte del conjunto. Cuando esta gira se prolonga a Cuba, Brasil y Argentina, surgen problemas con su padre, él pensaba que Carmen estaba muy joven para estar viajando "sola" por todas partes. Tuvieron que pasar dos años para reanudar la comunicación postal.

Esta primera gira termina para Carmen con la presentación de la compañía en el Metropolitan Opera House de Nueva York, continúa en una segunda gira por todos los Estados Unidos de Norteamérica bajo contrato con Sol Hurok.

Cuando regresa a Nueva York se entera que la compañía tiene compromiso para presentarse en varios países de Europa, a la vez que empiezan a presentarse otras buenas oportunidades, así que decide permanecer en la gran ciudad para estudiar y probar suerte en otros campos. Es entonces cuando comienza a participar en *shows* en Broadway, aun cuando nunca antes había presenciado ningún espectáculo musical.

Se presenta a audicionar y es seleccionada para participar en *Carousel*, una obra con coreografía de Agnes de Mille, permanece ahí durante ocho meses. Con ésta inicia una serie de intervenciones en espectáculos musicales. Acepta la invitación de Anna Sokolow para ser la protagonista de *Sleepy hollow*, transcurren algunos meses ensayando, y desafortunadamente se fractura un brazo antes del estreno. Su pronta recuperación le permite presentarse al final de la temporada.

Nuevamente es seleccionada entre doscientos aspirantes para responsabilizarse del papel protagónico de la muchacha muda en *Finian's rainbow*, con coreografía de Michael Kidd. Se estrenó en Nueva York y después salió de gira; con este espectáculo permaneció quince meses. Con este papel obtuvo un gran éxito personal y fue calificada como "gran bailarina de fuerte personalidad y altamente atractiva" según críticos de la prensa neoyorkina.

Este éxito le aporta nuevas proposiciones y la oportunidad de quedar incluida fotográficamente dentro del calendario dancístico del año, al lado de figuras como Fred Astaire y Barrie Chase, Gwen Verdon, Nina Novak y George Zoritch, Luis Olivares, Lupe Serrano y Royes Fernández, Alicia Markova y Michael Maule, Jack Lemmon y Kathryn Grant, Harold Lang y Wisá D'Orso, Barton Numay y Stuart Hodess.

Forma parte del grupo Camp Tamentim bajo la dirección de Max Liebman y James Starbuck como coreógrafo residente. Aquí es donde hizo sus "pininos" como coreógrafa, actividad que disfrutó mucho en los conciertos semanarios que este grupo hacía con su propio repertorio. Ella lo menciona como el "show of shows", era un espectáculo de variedad en la televisión, en donde presentaban artistas muy distinguidos en forma muy variada y dinámica, por lo que era muy apreciado por el público y los críticos.

Acepta otras intervenciones en la televisión, y en *C'est si bon* de José Ferrer, pero vuelve a reintegrarse con el grupo de Liebman y Starbuck ya que era reconocido en toda la Unión Americana como *T.V. spectacles* (Espectaculares de la televisión). Estas presentaciones fueron muy importantes para Carmela porque, cada semana uno del grupo era el solista del pro-

grama "que todo el mundo veía" de la televisión norteamericana.

A través de todas estas oportunidades que surgieron dentro del espectáculo musical en las giras, en la televisión y en los *shows* de cabaret, dedicó parte de su tiempo a estudiar canto y actuación. Al mismo tiempo que ve con pena alejarse la ocasión de figurar en la danza de concierto.

Es invitada por Remi Martel a integrarse con él y Ann Dunbar, bailarines que había conocido en *Sleepy hollow*, para viajar a Europa y cumplir con algunos contratos, especialmente en Italia. Remi creaba muchos espectáculos musicales en Europa, entre ellos el del Lído de París. Con este trío transcurren dos años viajando por Grecia, Suiza, Montecarlo, Inglaterra y Egipto, incluyendo siete meses por Italia con la revista de Ugo Tognazzi (el actor de *La jaula de las locas*). En este espectáculo tenía un solo muy bello, considera esto muy importante en su carrera. El espectáculo tuvo mucho éxito por doquier, reñado por la prensa como muy interesante y bien hecho.

Durante su estancia en Europa contrae matrimonio con Remi, con el que años más tarde procreará dos hijos: Malcuvia y Jean Paul.

A su regreso a Nueva York le solicitan para integrarse a *The King and I (El rey y yo)* con Yul Bryner, y en *Gentlemen prefer blondes (Los caballeros las prefieren rubias)*, con coreografías de Jerome Robbins, Jerry, como ella lo nombra.

Se integra a la compañía que el gobierno de los Estados Unidos envía a Europa y Oriente, a cuyo frente estaban Max Liebman y Rod Alexander. Llevan un espectáculo con propósitos didácticos, en una gira que dura seis meses. El programa trataba el aspecto histórico de la danza popular norteamericana, desde los minestrales hasta el *rock and roll*, para lo cual tuvo que aprender a tocar el banjo. Recorrieron varias ciudades de Grecia, Líbano, Afganistán, Pakistán, India, Birmania, Tailandia, Camboya, Malaya, Taiwán, Corea, Japón, Filipinas, además de Singapur y Hong Kong.

Estas funciones en el Oriente tuvieron lugar en espacios que de por sí era un privilegio conocer, bailaron en algunos palacios. Carmela relata una anécdota que le sucedió la cual demuestra el interés y el éxito que despertó esta gira: en Camboya iban a presentarse en el foro real, la escenografía era mínima, la ambientación escénica se creaba mediante un gran equipo técnico-lumínico. Las funciones se daban ya entrada la noche debido al calor excesivo que había durante el día; el numeroso público se encontraba ya ubicado en sus asientos, el telón listo para ser levantado, cuando repentina-

mente se fue la luz en toda la ciudad... por supuesto no fue posible llevar a cabo esa función, el espectáculo tuvo que rescribirse veinticuatro horas y recorrer un día el calendario de compromisos, lo cual fue bastante complicado.

Con John Butler —coreógrafo muy singular dentro de la danza moderna—, colabora en una serie de conciertos durante tres años aproximadamente. Estaban invitados continuamente por el compositor Carlo Menotti para asistir al Festival de Génova. Carmela siempre participó como la primera bailarina. Cada año también tomaban parte en la ópera *Amahl y los visítadores de la noche*, en la que interpretaban el baile principal los campesinos, hasta que fue interrumpido este tipo de evento.

Intervino en los matines de sábados y domingos en el Lewisohn Stadium de la ciudad de Nueva York con Danny Daniels, catalogado como “el bailarín fino en el campo de tap”, debido indudablemente a la utilización de la técnica de ballet clásico dentro de esa manifestación danzaria. Este programa tenía un carácter didáctico y estaba dirigido primordialmente al público infantil.

Con John Butler participa en la gran producción televisada de *Salomé*, realizada por la NBC Opera. Bailó la danza de *Los siete velos* doblando a la cantante protagonista de la obra, Elaine Malbin, que por supuesto no sabía, ni podía bailar.

Con Jerome Robbins bailó en *West side story* (*Amor sin barreras*), como suplente del papel protagonista María. Tuvo oportunidad de suplirla en su danza cuando esta cantante se fracturó un pie, puesto que no podía más que actuar y cantar. Con este musical permaneció cerca de un año.

Continuamente participaba en espectáculos para la televisión, cuando no bailaba en conciertos de danza contemporánea o estaba de gira, o en espectáculos musicales como *Shinbone alley* y *Dance jubilee* con Rod Alexander. *Bells are ringing* (*Ring-ring, llama el amor*), con Bob Fosse y la estrella Judy Holiday, a la que enseñó a bailar el Cha-cha-chá.

Entre sus múltiples actividades en televisión se encuentran el *Show Colgate Comedy Hour* de Perry Como, el *Red Buttons* de Steve Allan. También en la primera puesta televisada de la ópera en un acto de Menotti, *Amahl y los visítadores de la noche*.

A su regreso de una gira por Europa, realizada con John Butler, por Rotterdam, Suiza y Génova, le ofrecen bailar en *Candide* (show de Broadway). Según opinión de Carmela:

[...] la música más hermosa que se ha escuchado en este tipo de espectáculos, creada por Leonard Bernstein. El vestuario más divino, y los bailes más lindos y bien hechos, este espectáculo fue maravilloso. Desgraciadamente no duró más que tres meses, quizá por haberlo anunciado como opereta. Así son las cosas en Nueva York, si el éxito no es inmediato, aun cuando haya detrás una gran inversión económica, se debe cancelar el evento.

Después de cumplir con otras dos temporadas con Rami Linn y Rod Alexander, en musicales para la televisión, fue la protagonista en la película de danza y pantomima de Shirley Clark *Moment of love* (*Momento de amor*). La música fue creada especialmente para la película y la coreografía fue de Anna Sokolow.

Fue invitada por Guillermo Keys Arenas, bailarín y coreógrafo mexicano radicado en Australia hace más de quince años. Keys fue el productor de unos Conciertos de Danza que se llevaron a cabo en el Teatro de los Insurgentes con el siguiente programa:

Variaciones dinámicas, coreografía de Xavier Francis, música de Jesús Velasco y diseños de Arnold Belkin.

Suite lírica, coreografía de Anna Sokolow, música de Alban Berg y diseños de Julio Prieto.

El muñeco y los hombrecillos, coreografía de Xavier Francis, música: efectos de sonido y diseños de Arnold Belkin.

El Chueco, coreografía de Guillermo Keys Arenas, música de Miguel Bernal Jiménez y diseños de Antonio López Mancera.

En la coreografía de Anna Sokolow, Carmela bailó un dueto hermosísimo con Xavier Francis. Pudimos admirarla ya como una bailarina consagrada, en la plenitud de su madurez técnica y artística, proyectando una exquisita sensibilidad a través de su delicada y bella figura.

Carmela quedó gratamente complacida al poder presentarse en su país, con bailarines mexicanos, entre los que se encontraba su hermana Raquel y otras compañeras que habían compartido escénicamente con ella cuando Carmela iniciaba su carrera.

Durante una gira por el Oriente es cuando empezó a interesarse seriamente en el diseño, adquirió gran cantidad de material nada común, ya con el firme propósito de la creación de modas. Años atrás había incursionado en este campo con telas mexicanas que desde luego diseñaba para su uso personal. Amistades y medio artístico en el que se desenvolvía fueron

interesándose paulatinamente en esos modelos, con las telas que adquiría durante sus vacaciones en México.

En esta nueva actividad como diseñadora de modelos femeninos, empezó rápidamente a tener un éxito inusitado aun cuando continuaba trabajando en la televisión. Al poco tiempo le parecía muy difícil continuar con ambas actividades, pensó que era el momento preciso para decidirse por una sola cosa. Por otro lado, había deseado tener familia, no se lo habían permitido sus actividades dancísticas que tantas satisfacciones le habían brindado y que había disfrutado plenamente.

Estos factores la llevaron a hacer a un lado la danza, resolverse por el campo del diseño de modas y consagrarse a fondo en esta nueva actividad. Piensa que el haberse dedicado por tanto tiempo a la danza y que después incursionara en ese otro campo, hizo que las cosas se conectaran muy bien y con mucha suerte. Interesó y despertó la curiosidad de la gente que una bailarina con su prestigio, se estuviera dedicando al diseño de modas, e igualmente lograse éxito. Piensa que otro aspecto novedoso fue el hecho de ser mexicana.

Ed Sullivan conducía en la televisión lo que era conocido como el programa de la semana. Se difundía en toda la Unión Norteamericana, en donde eran presentados en general artistas famosos de todo tipo. Carmen Gutiérrez ya había tenido oportunidad de intervenir varias veces como bailarina con Rod Alexander. Fue una importante y memorable ocasión para ella, cuando es invitada por Ed Sullivan para ser el personaje entrevistado.

Esto trascendió positivamente, ya que apareció en algunas portadas de revistas de belleza; lo cual aceptaba con júbilo, pues significaba una magnífica publicidad gratis para su negocio.

Considera que la experiencia vivida en el Original Ballet Ruso es uno de los acontecimientos más significativos e im-

portantes de su vida dancística, a pesar de que solamente llegó a tener solos y en raras ocasiones a practicar la posición de suplente de la primera bailarina, como sucedió en *Cain y Abel*. Tenían preferencia, antes que ella, las de categoría de *signiors*. Sin embargo, el trabajar con coreógrafos como David Lichine, Bronislava Nijnska, Edward Caton, Antonia Cobos, Nina Verchinina, Leonide Masine entre otros; ser parte del elenco en la creación de obras nuevas al lado de primeras figuras de la danza como eran David Lichine, Alicia Markova, Anton Dolin, André Eglevsky, Igor Youskevich, Olga Morosova, Rosella Hightower, María y Marjorie Tallchief, y en ocasiones Irina Baronova, fue una grandiosa experiencia de aprendizaje y maduración. Además la gran mayoría de estos bailarines se turnaban para impartir las clases cotidianas durante las giras, incluyendo los viajes por mar.

Durante su permanencia en Nueva York, acudía generalmente a su clase diaria con Mme. Anderson, en donde se encontraba con grandes bailarinas como Rosella Hightower y primeras figuras de la compañía de Balanchine. Considera que era magnífica maestra a pesar de que en esa época ya debe haber tenido por lo menos setenta y cinco años de edad. Cuando trabajaba en los espectáculos de Jerome Robbins, la clase la tomaba con él, así lo estipulaba el contrato.

Se siente agradecida a la vida y a su permanencia en Estados Unidos, que le han brindado innumerables oportunidades y satisfacciones en cuanto a formación artística, vida profesional, calor y comprensión humanos. En la etapa que era solamente bailarina no recuerda haber estado una sola semana sin danzar, sostenía una actividad continua que realizaba con toda su entrega, siempre significó un gran deleite, aun cuando en frecuentes ocasiones lo hizo solamente por amor, en especial en el campo de la danza.

Roseyra Marenco

Patricia Salas Chavira



Quiero rendir homenaje, por este conducto, a una expresión artística que se ajusta a la filosofía de nuestro tiempo. El uso de la planta del pie, y no sólo de las puntas, el movimiento artísticamente natural de las piernas, brazos, tórax, cuello y cabeza, una nueva concepción dinámica y artística, filosófica y humana de la danza; una libertad de expresión y un libre fluir del espíritu es lo que constituye señores... La Danza Moderna.

Roseyra Marenco

Me inicié en la danza en una forma muy sencilla, era muy joven y estaba enferma de asma, oía decir que el ejercicio era bueno para este tipo de enfermedad, me encontraba prácticamente en una silla de ruedas. Fui entonces al exconvento de San Diego (ahora Pinacoteca Virreyrial) y uno de los maestros que daban clases era Antonio de la Torre. Me vio con incapacidad para moverme, pésima respiración y naturalmente me corrió. En mi segundo intento me hice permanente en el pelo, a ver si de esta manera no me reconocía, y me volvió a correr. Tres veces me sacó y claro yo no aguantaba la respiración que requería los movimientos, quería superar ese problema, independientemente de que ya me gustaba la danza por haber estado ahí. Regresé nuevamente y por cuarta vez me corrió, salí no sólo llorando sino dando de gritos, una señora que se acercaba me preguntó: ¿qué me pasaba?, ¿por qué lloraba?, le contesté que me habían corrido, que quería estudiar danza. Entré con ella y le dijo al maestro que yo era su sobrina que me permitiera quedarme aunque estuviera enferma. Ahí me quedé ¡me fascinó!

Nunca le dejaré de agradecer, quizá ella ni cuenta se dio y ni lo recuerde, pues lo que para mí fue significativo, para ella sólo fue una alumna más. Supe que esa señora era Ana Mérida y que además era la directora.

A partir de 1949 los maestros que marcaron mi camino dentro de la danza fueron Ana Mérida, Amalia Hernández, Waldeen, Beatriz Flores, Guillermo Keys Arenas, Tulio de la Rosa, Xavier Francis, Guillermina Bravo, Felipe Segura, Rosa

Reyna, Marcelo Torreblanca y José Limón, de los cuales heredé la pasión por la danza, la responsabilidad y la disciplina.

Alterné mi formación como bailarina muy tempranamente con la actividad de maestra en la Academia de la Danza Mexicana y en el IMSS a partir de 1956.

Bailé desde 1950 con el grupo experimental que dirigía Ana Mérida, el cual realizó giras por la República Mexicana y Guatemala; al año siguiente ya era integrante del Ballet Moderno de México, participando como bailarina solista en dos temporadas en la Sala Chopin y en programas de televisión.

Aproximadamente en el año 1952 realicé mi primera coreografía llamada *Movimiento sinfónico*, con música de Sergei Prokofiev. Lo bailaban Colombia Moya, Edmeé de Moya y yo, tres gentes muy fuertes. A mí siempre me ha gustado la dinámica dentro de la danza, recibí críticas muy buenas acerca de este trabajo, sólo que prefería más ser instrumento del coreógrafo ¡me fascina ser bailarina.

En 1957 realicé una gira por Venezuela con el Ballet Mexicano de Ana Mérida, y desde 1958 hasta 1962 fui primera bailarina de la compañía oficial llamada Ballet de Bellas Artes.

A partir de 1963 y hasta 1982 fui solista del Ballet Folklórico de México, fueron 19 años en esta actividad, pero estos últimos me he desempeñado solamente como maestra y coreógrafa de la primera y segunda compañías del mismo ballet.

Trabajé también con Ballet Nacional de México y Ballet Contemporáneo en calidad de huésped, para el Festival de Danza que promovió el Instituto Nacional de Bellas Artes (1966). En 1967 viajé a Argentina como investigadora, ahí recibí un diploma del Festival Latinoamericano del Folklore de Argentina. Cuando regresé a México monté el ballet *Argentina*, el cual constaba de tres partes: zamba, pericón y malambo; se estrenó en el año 1968 dentro del programa del Ballet de las Américas que fue todo un éxito de la Olimpiada de ese año en México, lo dirigía también Amalia Hernández. Recuerdo que para ese estreno Amalia me hizo bailar el malambo y de ahí lo ejecuté por diez años más ¡por la energía física! más que nada. Ese mismo año me otorgaron una medalla por colaborar con el Ballet Folklórico de México.

Para el siguiente año viajé a Nicaragua, su gente es muy abierta y alegre, me identifiqué con ella ya que soy de Veracruz, de Coatzacoalcos, para ser más precisa. Monté el ballet *La noche de la gritería*, que se incluiría también en el Ballet de las Américas y se estrenó en la inauguración del teatro Rubén Darío de Nicaragua.

Realicé también las coreografías *Mascaritas* de Oaxaca y *Pardos* de Zacatecas para el grupo experimental del Ballet Folklórico de México. Hice pequeñas coreografías entre las cuales se encuentran *Danza de una tejedora*; *Danza de una paraltica*; *Danza de una joven que baila su amor y su deseo*; *Danza de los Doce Pares de Francia*; *Kinespacio danza* (para el grupo experimental del IMSS) y *Planos de Revueltas* (para el grupo del IMSS). En 1972 el Club de Periodistas me hizo el honor de otorgarme un diploma por colaborar en los "Sábados Culturales".

Conjuntamente con John Fealy y Nellie Happee montamos la coreografía *Letanía erótica para la paz*, que se estrenó en Bellas Artes en 1973. A John Fealy le tocó el Génesis, a Nellie Happee el amor y a mí me tocó la guerra, es la parte más dramática, y yo feliz con ella, mataba a todo mundo... a como diera lugar. Para el siguiente año el H. Ayuntamiento del Municipio de Puebla me distinguió con un diploma por 25 años de trabajo.

Poco tiempo después Geoffrey Holder me escogió como solista para su ballet *Banda de Haití*, que se estrenó en 1975 y se repuso en 1984 (participando como solista nuevamente); puedo decir que es mi obra favorita por dos razones: una, porque me dieron en el centro de lo que es el drama y dos porque fue la última coreografía en la cual participé. Me entregué totalmente, era una coreografía donde podía desarrollarme perfectamente: es el drama tremendo de una mujer que pierde a su hijo y no le deja de llorar todo el tiempo, hasta que enloquece.

Trabajé también en Acapulco con la maestra Waldeen en un ballet de masas llamado *Al filo del alba*; en 1973 colaboré como primera bailarina en la obra *Bodas de sangre* con la actriz Carmen Montejo, se presentó en el Teatro Hidalgo llegando a las 100 representaciones.

El gobierno del estado, el ayuntamiento de la capital y el patronato de la FENAOPE 77 de San Luis Potosí me otorgó un diploma como homenaje por solidaridad y trabajo continuo con la danza moderna. En 1980 me desempeñé como asistente de coreografía y bailarina en la obra *Gota de agua* en el Teatro Lírico.

A lo largo de mi carrera he sufrido varias fracturas en diferentes partes de los pies y lastimaduras en algunas zonas de la columna vertebral, una operación de menisco en la rodilla izquierda y otra en un sesamoide del pie derecho, por lo tanto me he tenido que cuidar mucho y esto me ha limitado un poco; he atribuido todas estas consecuencias a mi juventud, a

esas ansias por bailar con la mayor fuerza del mundo queriendo abarcar todo.

Recuerdo que una vez que me operaron me llevaron a Bellas Artes a ver la función, porque lloraba de no poder bailar. Me pusieron en un palco con Frida Kahlo, estaba inconso- lable con mi problema, gentilmente me contó su historia y me decía cosas muy lindas para animarme. Yo lloraba como una Magdalena por mi desgracia y salí de ahí totalmente recon- forzada. ¡Era yo cobarde! ¡Frida muy valiente!

El concepto que tengo sobre la danza es que es tan hermo- sa que por eso bailo, me siento libre, es mi religión. Cualquier teatro es un templo para mí, por lo tanto lo disfruto, desde el más grandioso hasta el más sencillo; las carpas en las delega- ciones me parecen preciosas. Me gusta la danza porque bailan- do soy feliz, aunque yo sea sumamente dramática, gozo dan- do mi sentir.

Se puede buscar la danza nuestra, nacionalista, de nada nos sirve lo superficial o copiado, lo mismo se hace en todas las artes; nunca debemos imitar o copiar, pues la imitación siem- pre resulta falsa, débil y sin gracia.

Considero que cada bailarín es y debe ser sano, así siem- pre será joven. Siento que cada función de danza me revive ca- da una de las arterias y hace que se prolongue mi vida. Durante muchos años fui asmática, pero en grande, todavía lo soy, pero gracias a la danza con su belleza y sus ejercicios mis pulmones trabajan positivamente. Un bailarín no puede darse el lujo de tener asma.

Mi realización en la danza se la debo a mis queridas maes- tras Ana Mérida, Amalia Hernández y Waldeen, ellas deposita- ron en mí toda su confianza, lo cual les agradezco con todo el

corazón. Les debo respeto y admiración, son mis amigas, her- manas y maestras de gran valor y sabiduría.

Creo haber sido, hasta este momento, leal y honesta con mi trabajo, porque estoy plenamente convencida de que *la danza* es el motor de mi existencia.

Dicen que la verdadera creación de la danza está en la co- reografía y así debe ser, sin embargo, ser el instrumento de un Creador me ha permitido vivir intensamente los momentos de composición, e ir viendo cómo de la nada va surgiendo una obra completa ¡me transporta a otro mundo!

Tengo la gracia de pertenecer a dos familias: una, la que corre por mis venas y la otra, la artística "gracias a Dios".

Sin autoelogio quisiera contarles que mi formación co- mo bailarina ha sido exclusivamente en México. Heredé de mis maestros, como ya lo señalé antes, la pasión por la danza, la responsabilidad y la disciplina.

No creo haber aportado mucho a la danza, pero lo que sí creo, sé a conciencia y estoy totalmente segura, es de lo que a mí me ha aportado: ¡una plena realización!

Para consagrarse al culto de la danza se requiere de una vocación, de una devoción religiosa, casi mística. Hay que en- tregarse a ella de por vida, de tiempo completo.

Los profesionales de la danza tienen que someterse a un ritual cotidiano que exige resistencia, perseverancia y amor.

FUENTE

Felipe Segura. "Entrevista con Roseyra Marengo", en *Charlas de Danza*, México, CENIDI-Danza, 16 de abril de 1985.

Colombia Moya

por una promoción integral de la danza

Cristina Mendoza



La danza no es sólo una forma de la educación física reservada a las niñas o un sacerdocio para los profesionales... la danza tiene tantas posibilidades de expresión y creatividad como puedan surgir de la imaginación y necesidad del hombre.¹

En 1960, Colombia Moya, joven bailarina perteneciente a la última generación de la "época de oro", considerada por José Liñón como una figura de primer calibre,² decidió no volver a bailar y dedicarse al estudio, la investigación, la enseñanza y la promoción de la danza y la cultura. Razones muy personales la llevaron a esta extrema postura ante una práctica para la cual había vivido y sigue viviendo subyugada.

Colombia bailó desde pequeña, como todas las apasionadas de este arte; se inició en la Escuela Nacional de Danza, cuando se ubicaba en el segundo piso del Palacio de Bellas Artes. Después de un año, su madre la sacó de ahí al enterarse de una orden del gobierno que impedía que niñas menores de diez años se inscribieran, por temor a lastimar su cuerpo.

Sus padres la llevaron con Magda Montoya, maestra de danza moderna, exalumna de Waldeen, quien dirigía un grupo infantil en el Sindicato Mexicano de Electricistas. Ella no enseñaba una técnica en particular, el grupo se formaba en el foro e imitaba los movimientos que se le indicaban. Colombia recuerda que en ocasiones la inspiración de Magda era tal, que lloraba, haciendo que todas sus alumnas sufrieran y lloraran junto con ella. Magda las corregía con rigor, y en ocasiones era muy sarcástica, pero las pequeñas soportaban sus reprimendas en función del aprendizaje artístico.

Tiempo después, el grupo de Magda pasó a ser el Ballet de la Universidad, con sede en el edificio de Mascarones; gracias a un trabajo intensivo, logró funciones de mayor difusión que las realizadas para el Sindicato, por ejemplo la celebración del V Centenario de la Universidad en 1951, en el Palacio de Bellas Artes y las temporadas de las fiestas de la primavera, en las que alternaban con el ballet de Nelsy Dambre.

Con el deseo de ofrecer a sus bailarinas una preparación completa, Magda Montoya se rodeó de intelectuales, pintores, músicos y literatos, involucrándolas en las disertaciones acerca de la función social de la danza y otros tópicos de interés; nunca se asentó una formalización de estos estudios, no obs-

tante, sirvieron de estímulo a las inquietudes de la joven Colombia. Por fricciones personales con su directora y al considerar que necesitaba mayor libertad para cumplir sus expectativas, abandonó el Ballet de la Universidad.

Como miembro de una generación en transición, Colombia se cuestionó prontamente sobre las bases filosóficas y metodológicas para la formación de los bailarines; afirma que en aquella época los maestros se adueñaban de la vida y mente de sus alumnos y que, si bien ellos les heredaron virtudes como el gran amor a la disciplina, también sufrieron su fanatismo.

Una vez fuera del Ballet de la Universidad, tomó clases de técnica clásica, satanizada por la corriente de avanzada con Nina Shestakova, Alejandro Zybin y Madame Dambre. Así también, estudió danza española durante dos años con el maestro Tarriba.

Miguel Covarrubias le extendió una primera invitación para que se integrara al Ballet de Bellas Artes, pero Colombia Moya decidió gozar su libertad personal por un poco más de tiempo. En 1954, recibió el Premio Nacional de Danza del Instituto Nacional de la Juventud (INJUVE), siendo jurados Rosa Reyna, Blas Galindo y Miguel Guardia. Ese mismo año, bailó en el recién integrado Ballet Moderno de México, en cuyo seno vivió los inicios del futuro Ballet Folklórico de México. Al mismo tiempo trabajó para cine y televisión, esta actividad le causó conflictos debido al gran celo profesional existente, manifiesto a través de contrataciones casi en exclusividad. Colombia Moya buscó entonces una vía profesional menos sentimentalista, con menos ataduras y según comenta, "menos tramposa". Trabajó con la compañía de Bellas Artes, donde bailó las coreografías *Los gallos*, de Farnesio de Bernal y *El sueño y La presencia*, de Guillermo Arriaga; para el Ballet Contemporáneo interpretó *Rebozos*, de Beatriz Flores, *Quinto*, de Farnesio de Bernal y *Suite Veracruzana*, de Martha Bracho.

Entusiasmada, aceptó la invitación de Amalia Hernández, para viajar a Cuba, donde el grupo tuvo un éxito arrollador. En 1960, bailó como integrante del Ballet de Bellas Artes el papel de la Otra de la obra *La manda* de Rosa Reyna, durante el primer Festival Internacional de Ballet, también en Cuba, así como *La balada del venado y la luna*, de Ana Mérida y *Tierra* de Elena Noriega.

Viajó a Europa con el Ballet Folklórico de México de Amalia Hernández en 1961, donde ya tenía preparadas las condiciones para estudiar danza y otras materias de su interés. La gira duró menos de lo previsto y Colombia decidió permanecer en Francia a pesar de la presión que ejerció la compañía para

que regresara a su país.

Su deseo de aprender la llevó a la *Schoola Cantorum*, a la de Jaques Lecoq y a los estudios Constant y Walker para tomar danza, expresión corporal, pantomima y ballet, respectivamente. Así también ingresó a la Universidad Obrera Nouvelle en 1962 para cursar filosofía y a la Sorbona donde estudió Historia del Arte. En el *Theatre des Nations*, se diplomó en artes escénicas a la vez que impartió clases en la *Ecole Irene Poppard*.

Al terminar su beca, tuvo que trabajar para sostener su estadía y entró como solista en un grupo de cantos y danzas latinoamericanas denominado *Les Guarani*, que fuera patrocinado por alcaldías y empresarios para realizar giras por todo el continente.

Después de esta experiencia, viajó nuevamente a Cuba, donde permaneció algún tiempo y estableció una relación cercana con la Escuela de Alicia y Fernando Alonso, que apenas se iniciaba; tomó clases e hizo varias coreografías para distintas instituciones: *La cita*, para la escuela de los Alonso, *El hombre y el mar*, para la Escuela de Instructores de Arte y *Vuela paloma*, que se estrenó para el Festival Latinoamericano efectuado en 1964. Así también, Colombia participó en la creación de la Escuela de Danza Contemporánea de Waldeen en dicho país.

De regreso a México entusiasmada con sus vivencias en el extranjero quiso convencer a la entonces jefe del Departamento de Danza, Clementina Otero, con las ventajas de aplicar la metodología cubana en la enseñanza del ballet, no obstante, en aquel momento su propuesta no tuvo eco.

Al retirarse como bailarina, desalentada por sus experiencias en la danza, continuó la búsqueda de condiciones propicias para el desarrollo de sus intereses, al margen de instituciones. Hija de una cineasta, rodeada de un rico clima cultural y dueña de una sólida preparación, Colombia ensanchó aún más su espectro, dedicándose a distintas actividades, todas relacionadas de una forma u otra con la actividad dancística.

En 1966, inauguró las clases de expresión corporal para actores y desarrolló su metodología personal, en el Centro Universitario de Teatro, bajo la dirección de Héctor Azar. Colombia Moya, actriz profesional, actuó e hizo la coreografía de varias obras, entre las que se cuenta: *El*, dirigida por Juan José Gurrola; *Paré el mundo, quiero bajarme*, con dirección de Héctor Ortega y en 1967-68 fue codirectora con Bertram Castelli además de coreógrafa de *Hair*, que tantos escándalos despertó en México. También realizó el *Ballet Protesta*, para el

Concierto Internacional de Música Pop, en 1968.

Cristalizando su deseo de una enseñanza integrada, inauguró su propia escuela denominada Corporación Artística, en la cual fomentó el trabajo interdisciplinario y se preocupó aún más por los aspectos psíquicos de la preparación del artista.

En respuesta a sus deseos integracionistas, el cine de 8 milímetros tuvo un fuerte impulso en Corporación Artística, no sólo a través de la exhibición, sino de la producción y la distribución. Carlos Monsiváis, José de la Colina, Alejandro Galindo y Nancy Cárdenas, entre otros, estimularon el ambiente de esta institución disafiada en contra de la enseñanza verticalista y autoritaria; desafortunadamente por falta de recursos se mantuvo sólo por tres años.

Con estos antecedentes en sus manos, Colombia encontró finalmente la vía para abordar la danza desde distintas facetas y difundirla a niveles masivos: la televisión y el radio.

Estudió en el ILCE cuatro años hasta graduarse como director de cámaras, especializada en programas de corte educativo. Siendo estudiante aún, trabajó con el licenciado Alvarez Acosta en la Torre de Telecomunicaciones, realizando un *Teleturrama semanal*. A través de esta serie difundió diversos aspectos de la cultura nacional, abordó temas científicos y artísticos, entrevistó a muchas bailarinas y dio a conocer el movimiento dancístico.

En el año de 1972, fue aprobado su proyecto *Teledanza*, que desde su inicio contó con un fuerte apoyo del público. Su realización requirió de un serio esfuerzo de investigación y producción ante el reto de popularizar la cultura; mediante un lenguaje coloquial se abordaron diferentes aspectos de la actividad dancística.

A pesar de su entusiasmo y propuestas originales, Colombia Moya comenta que se vio obstaculizada en el canal 11, sin poder efectuar su proyecto de rescate de la "época de oro" de la danza mexicana y que permaneció en la bolsa de trabajo hasta ser invitada por J. Saldaña para conducir otros programas.

Mientras tanto, empezó a colaborar con Radio UNAM realizando la serie *Tiempo de danza* (1973-1984) en la cual se enfatizaron los aspectos históricos, sociales y psicológicos de la actividad dancística. En Radio Educación, creó en 1986 el programa *Danza y sociedad*, con duración de año y medio. Cuando en el canal 11 salió al aire *Lo mejor de las artes*, Colombia logró acercarse una vez más a su tema favorito, y en 1988 se aceptó finalmente su programa *Otra danza*, dentro del cual se grabaron las manifestaciones de los jóvenes grupos in-

dependientes. *Telecturrama semanal*, *Guía del ocio*, *Fuera máscaras*, *Lo mejor de las artes*, *Temas y tópicos universitarios y México en la cultura*, entre otros programas de radio y televisión, permitieron a Colombia aportar y desarrollar sus investigaciones sobre danza y cultura de 1969 a 1989.

En 1979, fue invitada por la Universidad Nacional Autónoma de México para fundar y dirigir el Departamento de Danza. Colombia se instaló en el décimo piso de la Torre de la Rectoría, en un cuarto que servía de bodega, con el recurso de una secretaria; ahí se gestaron múltiples actividades: conferencias, talleres, cineclubes, temporadas de danza estudiantil y universitaria en el Distrito Federal, provincia y extranjero, en reclusorios, en el Instituto Nacional de la Senectud (INSEN), en escuelas y facultades, así como temporadas en la Sala Covarrubias, Palacio de Bellas Artes y Teatro de la Danza.

Colombia creó los mecanismos para establecer intercambios con otras instituciones interesadas en la promoción cultural, inexistentes hasta entonces en la Universidad lo cual permitió un despliegue de actividades nuevas en este sentido.

Los grupos independientes y jóvenes bailarines fueron directamente beneficiados con la apertura de criterios y dinámica programación. El Departamento les compró funciones, difundió su trabajo y les ofreció aulas para impartir clases, espacios para ensayos, proyectos de capacitación y foros de acercamiento y discusión.

Los Festivales Nacionales de Danza Folklorica Universitaria y los encuentros de maestros y coreógrafos de provincia promovieron, por vez primera la actividad regional universitaria, analizando la cultura étnica y su transformación en el espacio escénico. Los talleres de investigación y difusión de la danza nacieron también con la idea de organizar un centro de estudios y una posible Facultad de Danza. A pesar de los esfuerzos encaminados para lograr este propósito, no pudo consolidarse, según comenta Colombia, pues ni las autoridades ni el gremio vislumbraron la trascendencia del proyecto.

Asimismo, hizo la propuesta e inició en la UNAM la publicación de ocho volúmenes como parte de la colección *Textos y Cuadernos de Danza*, en los que se dieron a conocer los escritos de Miguel Covarrubias y otros importantes autores de la "época de oro" de la danza mexicana; entre ellos se encuentra el libro de Waldeen *La danza, imagen de creación continua*, como un primer homenaje a su labor.

En 1983, el rector, doctor Octavio Rivera Serrano le encargó la creación de una Compañía de Danza Folklorica Universitaria, para lo cual invitó a coreógrafos de distintos estados

a dar muestras de la creatividad de la provincia. Colombia fue maestra, entrenadora, coreógrafa y directora de la misma hasta que tuvo que ausentarse por razones de salud. Esta compañía fue galardonada tres veces consecutivas con la presea de oro en el Festival Internacional de Danzas Folklóricas del Perú y obtuvo el primer premio en el Festival de Salta, Argentina.

La Universidad le brindó la oportunidad de desarrollar su visión de una danza sin fronteras, con oportunidades para todos y dentro de una línea de investigación y análisis. Después de años de trabajo, durante los cuales cobró forma su sueño, se vio obligada a renunciar a su cargo, acusada de "déspota y nepotista".

No obstante, su visión sigue presente en el mundo de la danza; en 1982, fue invitada por el presidente Miguel de la Madrid a colaborar en el Programa Nacional de Danza, en el cual insistió sobre la necesidad de rescatar la historia de la danza nacional, de preservar las danzas autóctonas y extender los beneficios de la educación y la recreación de dicha disciplina en grupos de la sociedad urbana.

Colombia Moya ha sido jurado calificador de concursos y premios nacionales de danza y coreografía y ha fungido como miembro de la comisión seleccionadora de becarios en el área de bellas artes de la Secretaría de Relaciones Exteriores; ha participado en numerosos congresos, mesas redondas, simposios; ha impartido cursos, talleres y conferencias en escuelas de enseñanza media y superior, en universidades e instituciones culturales, recibiendo reconocimientos por su participación; ha sido invitada al Congreso Mundial de Mujeres Parlamentarias en Pro de la Paz y el Desarrollo como mujer destacada en el

ámbito de la cultura; ha sido conductora y comentarista del XIX Festival Internacional Cervantino; ha hecho programas especiales para televisión como el *Homenaje a Mathias Goeritz*, *Sol Níger*, de Alvaro Restrepo y *Hablemos de amor*, de Pilar Pellicer; ha colaborado en el periódico *La Jornada* con su columna *Andanzas*; siempre incansable e inquieta, está preparando nuevos proyectos para publicaciones, textos didácticos y un libro de sus memorias.

Colombia, joven, vital, inteligente y profunda, bailarina desalentada en un medio que sintió hostil, se empecinó en caminar sola aun estando convencida de que la danza es una actividad comunitaria, compartida y libertaria. Colombia, maestra que se esmeró en desarrollar una metodología que ofreciera un balance al niño artista, que le forjara duro para la sobrevivencia en un medio absorbente y espinoso. Colombia, promotora de su vocación frustrada, crítica insaciable, pionera de la difusión masiva atrás de su escritorio, vibró y sintió en su sangre la danza a través del impulso que ofreció a nuevas generaciones. ¡Colombia la rebelde, la que se atreve a gritar su inconformidad, la que siempre piensa en Danza!

NOTAS

* Agradezco al CENIDI-Danza José Limón la invitación para realizar este trabajo, así como a Colombia Moya, quien me facilitó su documentación y me concedió una interesante entrevista.

¹ Talleres de danza de la UNAM. Palabras de Colombia Moya, volante.
² "José Limón el mexicano ausente: aquí hay talento". Cassandra Rincón. México en la Cultura, *sf* (documento personal de Colombia Moya).

Celia Peña

bailarina de la vida

Gaspar Silva Maldonado



Celia Peña sintió su razón, su historia contagiada de danza. Colgando de la vida con su raíz más profunda soñó al final con los días que tienen su arte, siempre de victoria, siempre de lucha firme.

G.S.M.

La guitarra sonaba al darle vida a las palmas descubriéndose en los bailes de Celia Peña, que corría entre las almas, entre las fichas de dominó hasta los doce años en que le vieron los aplausos del público, corría desde Sevilla de los brazos de Miguel Peña y Gloria Marcue (sus padres). Trepó a los tablados al gusto de los que la vieron bailar, siempre hermosa.

Se desdobló su vida de tierna niña a la fuerza del baile español, recorrió una y otra vez los mejores lugares de espectáculos, pero siempre recuerda con amor el 12 de octubre de 1945, día de su debut. Si bien fue por causa de desacuerdos entre Carmen Amaya y su guitarrista, Sabicas, el momento estaba escrito para alguien que nació con el arte en su ser.

Me inicié como artista [...] gracias a un afortunado pleito entre la faraona, Carmen Amaya y su guitarrista, Sabica. Este último al quedarse sólo me escogió para llevarme con él a trabajar a Nueva York, pero yo tenía 12 años y mi padre no lo permitió. Tuve que conformarme con debutar en el Sans Souci, en el lugar que dejaba Carmen Amaya y por recomendación del propio Sabicas [...]. Fíjese que él cogió y me llevó a Miguelito Triay que era el dueño, le dijo: "Tengo una chiquilla que he visto en el Centro Andaluz y que baila muy bien". Un día llegamos, mi padre frecuentaba el Centro Andaluz, y llegaba Sabicas, le dice: "Oye, me dicen que tu hija baila por guitarra". Como usted ha de saber maestro, la guitarra no es cuestión de decir: vámonos a poner de acuerdo, y vamos a hacer esto así y asado. El que sabe bailar a guitarra, le dice: "Tócame por alegrías" Y uno debe de saber cómo empiezan, cuándo el guitarrista hace tan-tan-tan, tan-tan-tan, y zapateado, allí debe uno empezar. Y cuando uno termina un zapateado y hace otra vez un determinado desplante, allí termina la primera parte de las alegrías. Y empieza la parte lenta, y cuando se hacen, dijéramos otros movimientos especiales, es llamar para empezar por lo del zapateado. Y después del zapateado se hace la ida por alegrías, que se lla-

ma, y entonces empieza la bulería, con la cual terminan las alegrías. O sea, no es cuestión de decir: ahora. Claro es muy bonito ponerse de acuerdo para que vaya todo exacto. Pero el que sabe bailar, debe bailar en esa forma, en ese y en todos los bailes. O sea, debe decir: "Tú toca, yo bailo". Porque es saber los secretos del baile flamenco. Entonces me puse a bailar, dice: "A ver, baila". Me puse a bailar varios bailes y vio que yo sabía, allí no había que "espérate, que me equivoqué". Y uno debe de mandar, como debe de ser. Y fue por lo que tuve la suerte de que Sabicas me escogiera. Si no ha sido por él, la verdad no debuto, pues sí, porque mi padre no tenía en mente, y sobre todo decía que estaba yo en una edad muy poco agradada, ni chicha ni limonada era yo.¹

Su padre, la enseñó, la formó como bailarina profesional. Además, encontró en la maestra Madame Dambre una formación en técnica clásica.

El Teatro Lírico puso su nombre en el semanario *Claridades*, junto a Carlos Arruza y Manolete, para conformar las tres figuras de la semana.

Celia y Peña sería una pareja de padre e hija que trastocan las emociones del público en 1947. Recorriendo las ciudades de México y Nueva York. Por lo que Agustín Lara escribiría en un billete de cinco pesos: "Baila como sólo tú sabes niña. Como las propias rosas".

Acompañada de la fama merecida sale con su familia para España, donde los célebres maestros: Quica^e el Estampío y la Monreal, le montaron parte de su repertorio con el que va al espectáculo del *Príncipe gitano*.

Regresa a México en 1949 para que el Teatro Esperanza Iris la recibiera con la Compañía de María Conesa y en la Compañía de Zarzuelas Españolas de Marcos Redondo.

Hace una de las más largas temporadas del Patio, reconocida por hombres y mujeres con sensibilidad en el momento. Temporada que dura ciento veintisiete semanas seguidas entre

los años de 1950 a 1956, para luego intercalar dichas presentaciones con giras por el extranjero. La Habana la admiró en el Montmartre, y la Unión Americana en un zapateado de Zarzate acompañada de veinte violines de la orquesta, dirigida por Phil Spitalny.

Celia Peña también incursiona en México en la televisión, (en la serie *Estampas españolas* y en *Mesa de celebridades*) así como en Cuba y Estados Unidos, donde se presenta en el *Show de Ed Sullivan*.

Durante años se prepara duramente con miras a su presentación en una serie de recitales con música clásica, donde daría su arte a un público exigente de la ciudad de México, en distintos teatros y salas (el Teatro de la Ciudad, el Jorge Negrete, el Hidalgo y la Sala Chopin, entre otros).

En 1967 tiene fin su carrera artística, pero continúa otra, la de *Maestra de danza española*. Ya desde finales de los años cincuenta se daba tiempo para ayudar a su padre a impartir clases a niñas de algunos clubes españoles de la ciudad de México. En 1977 funda su propia academia, Academia Celia Peña, donde encuentra la satisfacción de transmitir sus conocimientos y experiencias.

Hoy recorre todos los rincones que le permitan ordenar las coreografías que monta en su academia, tiene pocas horas el día para buscar la música y el vestuario que utilizará, construye el movimiento esperando el momento más ansiado, las presentaciones de su academia en el Teatro de la Ciudad.

Para Celia Peña, la vida es una danza que se desprende del tiempo y de la tierra. Para Celia Peña la danza es su vida.

NOTA

¹ Felipe Segura. "Entrevista con Celia Peña", en *Charlas de Danza*, México, CENIDI-Danza, 28 de septiembre de 1987.

Pilar Rioja

Alan Stark



No es frecuente encontrar a una artista que tenga una estatua levantada en vida en donde nació. Una artista quien además está nombrada "hija predilecta" de su ciudad natal. Pero tampoco es frecuente encontrar a una figura de la danza de la categoría de Pilar Rioja.

Nacida en Torreón, Coahuila, de padres españoles, Pilar Rioja se inicia en el baile español desde joven. Sus padres apoyaban su entusiasmo y la dejaron tomar clases; bailaba en las romerías y las fiestas de Covadonga haciendo pareja con los amigos de su padre, con quien en una ocasión ganó un concurso de jota. Sus padres eran aficionados a la música y la danza, pero era obvio desde un principio que aquí estaba su futura profesón. Bailaba para eventos de la iglesia, para la Cruz Roja, en la Feria de Aguascalientes—casi siempre sola, lo que nos da una pauta para saber que su trayectoria en la danza sería como solista. Tuvo la suerte de que en Torreón vivía Alejandro Vilalta, quien había sido el pianista de Argentina, la famosa bailarina Antonia Mercé que tanto había hecho para depurar el baile español, y sobre todo hizo de las castañuelas un instrumento musical en vez de meramente de percusión. El maestro la acompañó en su primer concierto. En esta época Pilar también bailó alternando con don Pedro Garfias, quien recitaba poesía.

Pero ella ya necesitaba estudiar más acerca de su arte y persuadió a sus padres de que en la ciudad de México tendría mejor oportunidad. Al principio no encontró a un maestro con quien se acomodara hasta que entró al estudio de Oscar Tarriba con quien trabajó muchos años. Entonces su carrera tomó vuelo. Para ganar experiencia bailaba en toda clase de lugares: cabarets, tablaos. En Gitanerías duró ocho años.

Un día llegó la compañía de Pilar López a México. Pilar asistió con su padre. Había en el reparto un bailarín mexicano, Manolo Vargas, quien la impresionó mucho. Ella persuadió a su padre de que lo fueran a saludar y a pedirle consejos. Se podría decir que era un caso de la historia repitiéndose porque ese bailarín mexicano con un acto parecido se inició en el baile español gracias a haberse "quedado como electrizado" con Oscar Tarriba al verle bailar en un *show* en el Hotel Reforma. Fue a su camerino a preguntarle tímidamente si le daría clases. De esta manera comenzó su carrera. Con la visita de Pilar a Manolo en su camerino empezó una amistad que dura hasta la fecha. El ha sido un continuo aliciente para Pilar en su carrera, un maestro y un amigo. Su consejo en esta primera ocasión fue que la única manera de estudiar más era ir a Madrid. Con los frutos de la venta de una pequeña propiedad Pilar y su padre pudieron partir rumbo a España.

Manolo le recomendó que fuera con Estampío, Juan Sánchez, para el flamenco, y con Angel Pericet para la escuela bolera. Estampío se hizo famoso por un zapateado que es de rigor para cualquier bailarín o bailarina, porque su construcción y la técnica dan una base para todos los que quieran bailar flamenco. El había estudiado con Salud Rodríguez, quien con frecuencia bailaba vestido de hombre, y Pilar sigue esta tradición en sus programas cuando termina con la Farruca.

La familia Pericet son quienes por varias generaciones han enseñado la escuela bolera, esta herencia de fines del siglo XVIII y que toma tanto del ballet francés e italiano como del baile popular de España. Su auge fue a mediados del siglo pasado, cuando no sólo las españolas sino bailarinas de otras partes de Europa hicieron nombre presentando sus seguidillas, boleros y fandangos por los teatros del mundo. En 1887 el maestro Zorn de Dresden, Alemania, decidió publicar un libro de la *Gramática del arte danzario y de la coreografía*.² Empleando su propio sistema de notación, describió la Cachucha de Fanny Elssler en el apéndice del libro. Elssler, la célebre bailarina austriaca, nacida en Viena en 1810, interpretó en el ballet-pantomima *Le Diable Boiteux* estrenado en 1836, esa Cachucha que después bailaba por todo el mundo. Pilar ha podido incluir esta auténtica coreografía de la escuela bolera tradicional en sus programas. Pero no hay que olvidar que ella ha presentado desde sus primeros grandes conciertos en la ciudad de México coreografías propias inspiradas en la técnica de esta escuela.

En agosto de 1965 dio su primer concierto en el Palacio de Bellas Artes con el título de *El retablo del mirlo blanco*. Lo que asombró a los que asistimos fue su elegancia y la claridad y variedad del manejo de las castañuelas. En esto colaboró con el arquitecto José Domingo Samperio, quien tuvo la idea de hacer la música barroca con castañuelas. Por lo tanto en este programa aparece la música de Scarlatti, Padre Soler, Albinoni, Corelli, Cimarosa y J. S. Bach, aparte de los compositores españoles.

En una *Charla de Danza* con Felipe Segura,³ Pilar dice:

[...] yo pienso que las castañuelas son muy importantes en la danza española, pero es un acompañamiento. Las castañuelas no son un instrumento solista [...] hay que bailar.

Y los que la hemos seguido desde Bellas Artes a la Casa de la Paz, y de la Casa de la Paz al Teatro de Tlatelolco, y a muchos lugares más, siempre vimos, y seguimos viendo, esta entrega a la danza y a su público.

En la misma charla con Felipe Segura, Pilar comenta sobre lo importante que es para ella que el público la quiera, y de la responsabilidad que siente ante el público. El mero hecho de intentar conseguir boletos cada vez que se presenta en Bellas Artes es una indicación de la respuesta de la gente a su arte ya que de ninguna manera los defraudaría. Este sentido de responsabilidad ante su arte y ante su público es parte de la personalidad de Pilar. Generosa con su amistad, sensible y sencilla a pesar de tantos premios y reconocimientos. Es una artista que se alegra de verte después de la función en el camerino para que le digas cómo disfrutaste del programa. Una artista que ha viajado por el mundo para recibir los aplausos de muchos en teatros y salas importantes pero al mismo tiempo ha hecho giras por la República para bailar para el pueblo, a veces en lugares donde ni siquiera había espacio adecuado para cambiarse.

Con los años su repertorio ha ido cambiando. Sus danzas de inspiración folklórica o tradicional ya no aparecen tanto en sus programas. El flamenco sin embargo, ha cobrado fuerza y una profundidad con la madurez de los años, la experiencia y los efectos de las emociones y de las circunstancias. Y sigue la influencia de la música barroca y de compositores españoles.

En sus conciertos Pilar siempre se ha distinguido por lo elegante, no sólo de su estilo sino de su vestuario. Para ella sus vestidos son como una segunda piel que deja ver el movimiento del cuerpo en la danza. Tuvo la suerte de conocer a Guillermo Barclay, quien desde 1974 ha escogido las telas y diseñado el vestuario para que en cada número luzca mejor el arte de Pilar.

Ella misma dice que no le gusta tanto poner títulos a sus conciertos pero había programas memorables como *Teoría y juego del duende* y *Mística y erótica del Barroco*, para los cuales Luis Rius seleccionó los textos que resaltaban el baile de Pilar. Han trabajado con ella la cantante Guillermina Higareda y actrices como Aurora Molina, Ofelia Guilmán, Emma Teresa Armendáriz y el actor Claudio Obregón. Otro éxito fue la temporada con Nati Mistral en *Abres y donaires* en el Teatro Helénico.

La lista de sus giras al extranjero incluyen trece visitas a la Unión Soviética, además de muchos lugares de los Estados Unidos para festivales como Jacob's Pillow, Spoleto, y San Antonio. Sus temporadas regulares en el teatro de Repertorio Español de Nueva York siempre sacan los mejores elogios de los críticos. La conocen en Centro y Sudamérica; ha bailado en diferentes partes de Europa, como Austria y Bulgaria, y en España en el Teatro de la Zarzuela de Madrid en la presencia de su majestad la reina Sofía. Hasta en este templo del arte es

cénico español, ella puso al público de pie, convencido de lo extraordinario de su talento.

Otras presentaciones importantes fueron una temporada de ópera en México cuando su intervención en el segundo acto de *La Traviata* fue lo más notable de la producción. Recientemente fue llamada a Nueva York para bailar en la ópera de Manuel de Falla, *La vida breve*. Con los poetas ha tenido especial relación. En 1964 hizo una función para los 80 años del poeta León Felipe en la Embajada de la República Española. En 1989 bailó en el homenaje a los Machado. Pero el poeta español que tiene más influencia en su danza es Federico García Lorca. Ya se hizo mención al espectáculo de 1972 basado en el famoso ensayo del poeta sobre el *Duende de flamenco*, y es una versión de este programa la que Pilar presenta en Nueva York, alternándolo con *Bailes de cuenta y cascabel*, que contrasta las danzas refinadas de la corte con los alegres bailes del pueblo.

Su última inspiración viene de la obra de teatro de Lorca, *Doña Rosita la soltera*. Para ésta ha contado de nuevo con la coreografía de Manolo Vargas, quien ha empleado técnicas del baile español y su danza contemporánea para simbolizar las emociones de Rosita, igual que hizo en la coreografía de *La monja* que Pilar interpretó en *Aires y donaires*. Es en estos montajes en los que se ve la madurez de expresión de la artista.

Pilar está consciente de que hay que estar estudiando siempre. Ha buscado en muchas partes, desde el flamenco de

Estampío, la escuela bolera de Pericet, danza clásica española con Elvirita Real de la compañía de Pilar López, y en otras visitas a Madrid con Ortega para flamenco. A pesar de no haber estudiado ballet de joven, sí toma barra como preparación, además de tomar una clase diaria con Manolo Vargas desde su regreso a México. Ella dice:

Manolo te enseña a mover parte por parte de tu cuerpo, las manos, los brazos.⁴

En una entrevista para *Excelsior* (noviembre de 1989) en ocasión de su actuación en los festivales de Culiacán, Pilar dijo a Patricia Rosales y Zamora:

He madurado [...] y para ello tuvieron que pasar muchas experiencias: cuestiones tristes, alegres, experiencias duras, fáciles; en fin canalizar los conocimientos, lo que a la vez es tarea de toda la vida. En esta ruta he tratado de tener un estilo; espero que ya lo tenga, pues al menos es un propósito.

NOTAS

¹ Felipe Segura, "Entrevista con Manolo Vargas", en *Charlas de Danza*, México, CENIDI-Danza, 4 de agosto de 1984.

² *Grammatik de Tanzkunst*, Leipzig, 1887.

³ Felipe Segura, "Entrevista con Pilar Rioja", en *Charlas de Danza*, México, CENIDI-Danza, 7 de julio de 1986.

⁴ *Ibiden*.

Rocío Sagaón

una artista todo fuego y pasión

Oscar Flores Martínez



Legué a este mundo realmente con el espíritu de ser bailarina porque cuando tenía ocho años conocí a un bailarín que se llamaba José Antinus. El vivió en Yucatán, en mi casa. Llegó a ensayar con una princesa de la isla de Bali que era su compañera.

Esta pareja era para mí una maravilla porque en las noches se ponían a ensayar. Hacían sus cargadas, sus caídas. Esto me fascinó. Tenía ocho años. Recuerdo que cada noche, después de sus ensayos, él se despedía de mí con un beso en la frente.

Este beso era para mí eterno. Indicaba que era mi sello de bailarina.

Así, con este rito iniciático, empezaría la brillante carrera dancística de una de las personas que fue estrella indiscutible de la danza moderna mexicana: Rocío Sagaón Bocanegra.

Rocío Sagaón nació el primero de mayo de 1933 en la ciudad de México. Inició sus estudios de danza a la edad de ocho años con Nina Shestokova en la ciudad de Mérida, Yucatán.

Después, comenta Rocío Sagaón, mi familia se mudó a la capital, continuando mis clases de danza con una maestra de ballet llamada Amalia Rodríguez. Esta maestra yucateca —añade— tenía con su madre una escuela primaria en la colonia Alamos, donde yo vivía, teniendo la oportunidad de cursar simultáneamente la primaria y mis cursos de danza.

Para 1948, su vocación la impulsó a querer entrar a la Academia de la Danza Mexicana, situada entonces en el claustro de San Diego Tlatelolco; en donde le informaron que no impartían ballet por lo que le recomendaron la escuela de Nellie Campobello.

Llegué a las instalaciones de Polanco, pero por alguna razón ese día no hubo inscripciones y me mandaron de regreso a San Diego. El día que regresé vi muchas bailarinas, con faldas abiertas de un lado, danzando fantástico: eran las alumnas de Ana Mérida.

Cuando vi eso dije: ¡Esto es lo que quiero! Me inscribí con Josefina Rojas, quien era secretaria de Ana Mérida. Fue como inicié mi carrera de bailarina ya en serio, —rememora Rocío Sagaón.

Para 1949 ya es becaria de la ADM. La lista de sus maestros incluye a la propia Ana Mérida, Antonio de la Torre, Marcelo Torreblanca, Guillermo Keys, José Limón, Lucas Hoving, Anna Sokolow, Adolph Bolm, Martinique, Xavier Francis, Doris Humphrey y Nini Theilade.

El primer contacto escénico de Rocío Sagaón tuvo lugar en una coreografía de hadas que Ana Mérida realizó para el montaje de *Sueño de una noche de verano* en el Palacio de Bellas Artes.

Ese fue mi debut profesional. Recuerdo que salí de un extremo al otro del escenario corriendo y esa era toda mi actuación. Era Bellas Artes y el corazón me latía apresuradamente.

Pronto Rocío Sagaón daría muestras de su talento polifacético. En 1950 trabaja como actriz en la película *Las Islas Marias* de Emilio "el Indio" Fernández, compartiendo créditos con Pedro Infante.

Sin embargo, la danza continúa siendo el principal eje de la vida de esta artista. Rocío Sagaón recuerda que "el compañerismo y el entusiasmo de la danza que había en esa época lo envolvía a uno".

Estaba —dice Sagaón— dedicada noche y día. Recuerdo que empezábamos a veces los ensayos en la mañana, a las siete, en el teatro con ensayos de orquesta. Después íbamos a clases, más tarde regresábamos a ensayar.

Sólo nos daba tiempo para una comida ligera, un jugo o algo así. Volvíamos a ensayar, y así continuaba la jornada hasta que caía la noche.

En 1951, por su talento y dedicación, Rocío Sagaón es becada para tomar los cursos de verano en Connecticut College y el Jacob's Pillow. Emprenden este viaje Guillermo Keys, Martha y Valentina Castro, Beatriz Flores y Rocío. En Connecticut, tuvo la oportunidad de conocer más a Martha Graham, a Doris Humphrey y a José Limón.

Y después, en Jacob's Pillow tomamos clases con Ruth St. Denis y Ted Shawn. Allí fuimos como alumnos y, después, dimos a conocer nuestros propios trabajos, porque al final de cada semana presentábamos nuestras pequeñas coreografías.

En contraste, algunos de estos becarios bailaron en Connecticut College al lado de José Limón obras como *Tonanzintla*; y en el caso de nuestra homenajead, participó como solista en la coreografía *Pasacalle* de Humphrey.

De esta forma, alrededor de 1952 Sagaón se inicia como coreógrafa, ya de regreso a nuestro país, con la obra colectiva *Muros verdes*, durante la primera temporada del Ballet Mexicano de la Academia en Bellas Artes.

A partir de entonces, el catálogo coreográfico de Rocío Sagaón se expande con obras como *Movimientos perpetuos*, *Salón México*, *Comedia del arte*, *Danzas polacas*, *Mariparda* (finalista del I Premio Nacional de Danza), *Abriendo los ojos de la noche* y *Bosquejos viajeros*, entre otras.

1953 constituye un año decisivo para Rocío Sagaón y para la danza moderna mexicana. Antonio de la Torre, Olga Cardona, Guillermo Arriaga y Rocío Sagaón reciben una invitación para participar en el Festival de la Juventud a celebrarse en Bucarest, Rumania, donde se estrenaría la obra *Zapata*.

Rocío Sagaón nos comentó que esta obra, considerada por mucha gente como la cima del movimiento nacionalista en danza, nació en un lugar alquilado "chiquito y polvoroso".

Abría la ventana y era un basurero porque era el lugar donde la gente del edificio arrojaba la basura. Este trabajo lo hicimos entre Guillermo y yo. Al momento de hacer coreografía, realmente era proponer uno movimientos, otro proponía otros. Cuando trabajas en equipo brota un trabajo conjunto.

Además esta bailarina citó como colaboradores importantes para la concreción de esta obra a Miguel Covarrubias a Moncayo, autor de la música que ya estaba hecha, y que Arriaga es cogió.

En el mismo año de 1953, Rocío Sagaón recibe el nombramiento de profesora de danza de la ADM, organismo donde también participó como bailarina profesional en obras como *El pájaro* y *las doncellas*, *La luna y el venado*, *Norte*, *La manda*, *Tózcatl*, *El sueño y la presencia*, *La poseída*, *Fecundidad*, *El renacuajo paseador*, *La hija del Yori*, *Tierra*, *El Chueco*, *Los cuatro soles* y *Redes*, entre muchas otras.

En 1955, Rocío Sagaón se lanza a la aventura de fundar, junto con Guillermo Arriaga, Alma Rosa Martínez y Evelia Beristáin el Ballet Contemporáneo.

Dos años más tarde, Sagaón obtiene el premio a la mejor bailarina de danza moderna de México otorgado por la Unión de Críticos de Arte. En este mismo año, el Ballet Contemporáneo recibe otra invitación para asistir a otra edición del Festival de la Juventud a celebrarse en Moscú.

A esta compañía se adhiere el Ballet Nacional de México, dirigido por Guillermina Bravo con quien emprenden una extensa gira por países de Europa, Unión Soviética y China que duró siete meses.

Hacia 1958, Rocío Sagaón se integra al Ballet Popular de México, dirigido por Josefina Lavalle y Guillermo Arriaga,

efectuando una gira con este grupo por Rumania, Polonia, Hungría y Checoslovaquia.

Entre 1959 y 1960, se integra a la compañía Les Ballets Modernes de París de Françoise Dominique y se adhiere al Institut de Recherche Coreographique de Danse Moderne de París.

En este lapso se casa y vive en París. Para 1960 regresa a nuestro país con su familia, reiniciando sus actividades de actriz en teatro y cine.

1966 representa para Rocío Sagaón un verdadero parteaguas. En primer término recibe el premio a la mejor actuación femenina por su participación en la película *En este pueblo no hay ladrones*; por otra parte, fija su residencia en la ciudad de Xalapa, Veracruz.

Al año siguiente trabajó como actriz en la Compañía de Teatro de la Universidad Veracruzana, bajo la dirección de Manuel Montoro. En 1969 participó en el rodaje de la película *Mictlán* de Raúl Kamffer.

Con un grupo de artistas de varias disciplinas, presentó en 1970 en el Teatro de la Danza de la ciudad de México una serie de espectáculos de vanguardia, a través del proyecto Danza Hebdomadaria.

Era un deseo de reunir varias artes, un trabajo interdisciplinario. En esa época yo sentía que el tipo de danza que estábamos haciendo no era suficiente, que no era tan satisfactorio.

Era necesario tener música viva, actores, si era posible magos. Invitamos a varias personas, nos reunimos cerca de 50, pudiendo hacer varias funciones. Era cansado porque era un trabajo de creatividad semanal.

Alrededor de 1971, Rocío Sagaón se interesa por el grabado en metal. Inicia su trabajo con los grabadores Leticia Tarragó y Fernando Vilchis. Asimismo, traslada su taller a un rancho llamado Dos y Dos, cercano a Xalapa, donde vive con su familia desde 1967.

La técnica del grabado —opina Sagaón— es un medio muy rico para diseñar ideas, formas, ritmos que, unidos íntimamente al color, forman infinitas posibilidades para producir y recrear la vida.

La naturaleza —añade—, nos colma de alegría con los múltiples tonos de verdes, castaños, ocres y violetas, el mar nos invade de azules, verdes, grises.

Los animales, el cielo, los hombres nos emocionan debido a las sutiles variaciones de color. El grabado, por todo ello, me abrió otro camino para poder expresarme.

A partir de entonces, esta artista alterna sus actividades de artista plástica, actriz y bailarina. En el campo de la gráfica funda el grupo Baobab en 1976 y al año siguiente actúa, bajo la dirección de Raúl Kamffer en la película *Ora sí vamos a ganar*.

Al inicio de la década pasada, retornó al ámbito dancístico creando la coreografía *Abriendo los ojos de noche* y obtiene una mención honorífica por la obra *Mariparda*, en el I Concurso de Coreografía organizado por Fonapas y la UAM.

Rocío Sagaón se empieza a interesar en 1981 por la danza hindú. Toma un curso de Abhinaya (expresión facial) del estilo Bharata Natyam con la maestra Kalanidhi Narayanan, en París.

Ese mismo año se inscribe al curso de Bharata Natyam impartido por Kavita Mohindroo en Xalapa, Veracruz. En 1985 viaja a Santa Cruz, California, donde estudia algunas danzas africanas con The Liberian National Dance Troupe of West Africa.

A mediados de los ochenta es nombrada representante de la Alianza Internacional de la Danza en nuestro país, organizando en el mes de abril de 1985, con la colaboración de la Universidad Veracruzana, la Primera Semana de la Danza en Xalapa.

Ese mismo año inaugura con Nora Satanowski el estudio de danza Zopilote en Xalapa, Veracruz, con un curso de danza africana impartido por el maestro Simbo Ah-Bu-Ba; además de otros de ballet y jazz impartidos por Antonio Montañez.

NOTA

Este texto se realizó sobre la base de documentos que integran el expediente de esta bailarina, coreógrafa y maestra en la Coordinación de Documentación del CENIDI-Danza.

Adriana Siqueiros

Javier Contreras V.



Adriana Siqueiros tuvo la experiencia privilegiada de haber participado en la mayoría de los grupos de danza contemporánea de México durante la llamada "época de oro", de haber colaborado con importantes coreógrafas y coreógrafos de la época y de haber estudiado con maestros y maestras legendarios en el círculo de la danza. Toda esta rica experiencia dancística, aunada a su contacto con las artes en general, y la plástica en particular, propiciado desde la infancia por su familia (es hija, como es sabido, de David Alfaro Siqueiros y Angélica Arenal), e influida también por las luchas políticas y sociales en las que participó su padre, la ha puesto a disposición de numerosas generaciones de jóvenes estudiantes de nivel medio, que han tomado con ella sus primeras clases de danza.

La imagen que tengo de Adriana Siqueiros es la de una mujer inteligente, optimista, de trato muy cortés nada formal sino fincado en la disposición de reconocer el valor del otro, de escucharlo, es una mujer generosa.

Desde muy pequeña, e impulsada por una figura central de su vida, doña Electa Arenal, su abuela, mujer que con sus actitudes familiares y profesionales es todo un ejemplo de quien lucha por su propia dignidad ayudando alegremente a los otros, una verdadera feminista, diríamos ahora, tomó sus primeras clases con Miss Carrol. Clases que tienen que ser interrumpidas pues Adriana, debido a las tribulaciones políticas de su padre, debe acompañar a su familia a América del Sur, Chile, primero, donde pasa dos años, y Cuba después, donde vive un año. Durante este periodo no estudia danza, pero hay una anécdota que revela la necesidad de Adriana de expresarse a través del movimiento. En una ocasión, estando en casa de una familia chilena amiga de los Siqueiros, y después de que los orgullosos padres anfitriones habían solicitado a su hija que bailara algo de lo que había aprendido en sus estudios de clásico, Adriana dijo que ella también sabía bailar y se soltó con una improvisación de movimientos no académicos, que preludiva su posterior adhesión a la danza contemporánea.

Ya de regreso en México, Adriana tomó clases con Nelly y Gloria Campobello y con Nelsy Dambre, eran estudios dentro de la vertiente clásica de la danza, pues ella todavía ignoraba la labor que habían desarrollado Waldeen, Sokolow y sus discípulas. Pero, un buen día, alguien le comentó que había una maestra norteamericana que se llamaba Waldeen, que daba clases de danza moderna.

[. . .] entonces yo llego, de 10 u 11 años, ahí a las calles de Bolívar, me acuerdo que era un Club Espadrol o algo así, ahí alquilaban un salón grande. Entonces me encuentro con Guillermina Bravo, que me atiende y me dice "pues no, la maestra Waldeen se acaba de ir a los Estados Unidos, pero aquí seguimos dando clases de danza moderna, si tú quieres venir, encantada". Bueno, pues yo estaba feliz de la vida.¹

Desgraciadamente, estas clases se interrumpieron a los pocos meses, pues Guillermina Bravo contrajo matrimonio y suspendió por un tiempo sus actividades docentes. Durante este tiempo Adriana continuaba sus estudios con Madame Dambre, y otra vez se enteró, también de oídas, que en Bellas Artes impartían cursos de danza moderna. Adriana investigó y como resultado tomó las clases que daba Amalia Hernández en unos salones pequeñísimos. Estas clases duraron también muy poco tiempo, seis o siete meses, después de los cuales vuelve a relacionarse con el grupo de Guillermina Bravo, que se reunía en una iglesia, la de San Diego, a un costado de la Alameda. Pero, al poco tiempo, les es pedido el local y Guillermina con sus colaboradoras y discípulas tienen que emigrar. Consiguen entonces que la Confederación Campesina, que estaba en las calles de López, les preste su salón de actos y ahí, después de mover bancas, y sobre un suelo duro y no precisamente apto para la labor dancística, desarrollaban su trabajo.

A los pocos meses se repitió la historia, y el grupo de Guillermina tuvo que continuar su nomadismo urbano, en esta ocasión llegaron, otra vez provisionalmente al antiguo edificio de la Lotería Nacional (donde actualmente está el Museo de San Carlos). De nuevo les quitaron el local y es entonces cuando doña Electa, que tenía una casa de huéspedes en París 7, cerca del Hotel Reforma, les presta un amplio salón para que puedan trabajar.

Adriana recuerda con mucho afecto esta casa, pues la remite a su ambiente familiar, en el que se conjuntaban las actividades artísticas y las políticas.

Desde pequeña viví en un medio de intelectuales, de artistas, inclusive político, porque mi padre siempre estuvo relacionado con muchas situaciones de este tipo, con cárceles, con muchas cosas. Cuando se fue a la Guerra Civil Española, y mi mamá también se fue, yo me quedé aquí, con mi abuelita Electa [. . .].

En esta casa de París 7 se juntaban los intelectuales, los artistas, mi papá, me acuerdo que ahí va a José Clemente Orozco, a Rivera, yo estaba chica pero lo llegué a cono-

cer, también venían escritores como José Revueltas. Llegaban ahí un montón de gentes. Si aquellas paredes hubieran hablado, habría sido una cosa bellísima.²

En uno de aquellos periodos de inactividad que las pérdidas de local procuraban, en 1947, Adriana viaja a Nueva York, y toma clases de técnica Graham con Sophie Maslow en el New Dance Group Studio.

A su regreso se encuentra con que ya Guillermina había alquilado el famoso local de la calle del 57 y había fundado Ballet Nacional, al que Adriana se integra.

Un tiempo después decide indagar qué es lo que la Academia de la Danza Mexicana está haciendo y, de esta forma, se relaciona con el otro grupo de bailarinas, las sokolovas, que junto con las waldeenas, dieron origen a nuestra danza contemporánea. En 1951 Adriana hace otro viaje al extranjero, en esta ocasión a Londres, donde pasa seis meses en la escuela de Kurt Jooss, tomando clases con Sigurd Leeder. Cuando regresa a México participa una temporada con el grupo de la maestra Waldeen, quien le montó el personaje de la Coronela. Trabajó también un tiempo con Amalia Hernández en el Ballet Moderno de México y estudió y colaboró con Bodyl Genkel y Xavier Francis en el Nuevo Teatro de la Danza.

En 1956 se formó la compañía oficial de danza moderna de Bellas Artes, en la que estaban integrados tres grupos: Ballet Mexicano, Ballet Contemporáneo y Ballet Nacional. Aunque en el caso de este último habría que indagar cuál fue su peculiar manera de relacionarse con el proyecto central, pues, de hecho, desde su fundación hasta la fecha siempre ha conservado su independencia. Adriana bailaba en el Ballet Contemporáneo y participó en la compañía hasta su desaparición en el año de 1962.

En 1957, y luego de que el licenciado Alvarez Acosta les había comunicado a los bailarines y bailarinas que Bellas Artes no tenía dinero para la temporada de danza y que ya había cundido el desánimo general, llegó una invitación, por intermediación de la Juventud del Partido Comunista Mexicano, para que el Ballet Contemporáneo asistiera al Festival de la Juventud por la Paz, en Moscú. Dio inicio así la famosa "gira del 57", a la que también se sumó el Ballet Nacional, que duró alrededor de seis meses y que incluyó presentaciones en la Unión Soviética, China, Rumanía, Italia y Francia.

La labor de Adriana en la organización de la gira fue importante, pues ella, junto con Rocío Sagoán, era la encargada de las Relaciones Públicas. Los bailarines mexicanos obtuvie-

ron un buen éxito de crítica y público, lo que les permitió, entre otras cosas, superar las sanciones con que algunos funcionarios les habían amenazado, pues si bien al principio el licenciado Alvarez Acosta no les puso ninguna objeción, luego recibió presiones para impedir la visita de los danzantes mexicanos al otro lado de "la cortina de hierro", de hecho, se les hizo saber a los bailarines que si partían eso significaba su inmediata pérdida de empleo. Pero afortunadamente, y gracias a su calidad, todo esto cambió y los bailarines hasta pudieron de ventegar sus salarios.

Con relación a esta gira, a Adriana Siqueiros le gusta relatar lo siguiente:

“Todas las coreografías que llevábamos tenían ya una personalidada mexicana muy definida en creatividad moderna, tan fue así que el conocido director de cine italiano Zavattini, al ver nuestras representaciones en uno de los teatros de Roma, escribió una crítica en uno de los diarios de aquel país, donde decía: "si yo no hubiera sabido que se trataba de un ballet mexicano, y conociendo México, entro al teatro y veo esto, digo: es México".³

Este juicio es muy importante para Adriana porque remite a su concepción de la verdadera actividad artística como necesariamente enraizada en una tradición cultural nacional, no excluyente claro está, pero sí particular. Dice Adriana:

El verdadero arte es aquel que está cimentado en su propia tierra, y que se alimenta no sólo de su propia cultura sino de todas las culturas del mundo pasadas y presentes, para crear y renovar formas y no repeticiones.⁴

Cuando regresan a México, los bailarines de danza moderna empiezan a percatarse de que existen las intenciones de crear más bien una compañía de danza folclórica que de continuar apoyando la experimentación y los temas sociales de sus coreografías.

Desde la perspectiva estatal, de acuerdo a sus estrechas miras y a sus necesidades de crear una imagen de unidad nacional sin fisuras, el impulso a una propuesta folcloroide se imponía, máxime cuando la danza moderna-contemporánea mexicana hundía sus raíces en las demandas sociales populares. En relación a esto dice Adriana:

Lo nuestro tenía ideales sociales muy importantes como es posible ver en *Tierra* de Elena Noriega, o en *La manda* de Rosa Reina, o en *Juan Calavera* de Josefina Lavalle.⁵

y agrega:

Quiero hacer hincapié de que todas aquellas obras que he interpretado, con las cuales me he identificado, son las que hablan por sí solas sobre México, mi país, son obras de un realismo de la época viva actual, que hablan, repito de México, en sus alegrías, en sus dramas, en sus injusticias y, sobre todo, con la personalidad de nuestro pueblo, rico en temperamento, de gran sensibilidad y verdadera creación artística.⁶

Algunas de las coreografías en las que participó son las siguientes: *El hombre y el maíz*, *La Coronela*, *Los desheredados*, *La boda*, de Waldeen; *Sinfonía india*, *Danza yaqui*, *Danza azteca*, *Sones antiguos de Michoacán*, *Fiesta*, *Fandango del candil*, *García Lorca*, de Amalia Hernández; *El Chueco*, de Guillermo Keys; *La Llorona*, *Suite clásica*, de Ana Mérida; 1910, de Alma Rosa Martínez; *Ofrenda musical*, *Opus 1960*, *Sueños*, *Homenaje a Hidalgo*, *Orpheo*, de Ana Sokolow; *Juan Calavera* de Josefina Lavalle; *Preludio de Debussy*, de Guillermina Peñañoza; *Misa Brevis* de José Limón; *The valse*, *El origen del Amazonas*, *Uirapuru* de Raquel Gutiérrez; *Huapango* de Martha Bracho; *La manda* de Rosa Reina, *Tierra*, *Corrido de la Revolución*, *El grito* de Elena Noriega, etc.⁷

Poco antes de que se suprimiera la Compañía Oficial de Danza Moderna, Adriana es invitada a estudiar en el Ballet Bolshoi. En Moscú estudia, además de la técnica clásica, un curso especializado en la pedagogía de la danza que se impartía tanto en el Bolshoi como en el teatro Stanislavsky.

Ya desaparecida la Compañía Oficial de Bellas Artes se dedica al cultivo de la docencia dancística. Da clases en la República de El Salvador; en San Pedro Sula, Honduras; organiza la primera escuela de danza moderna del país y también enseña danza en Caracas, Venezuela, durante su estancia que va de 1968 a 1971.

Como las líneas antecedentes permiten apreciar, Adriana Siqueiros, además de su trabajo como bailarina, desarrollaba de manera paralela una actividad como docente de danza. Desde el año de 1952 tiene un nombramiento como profesora de danza en la SEP, para sorpresa de varios directores y directoras de escuelas secundarias, que nunca se imaginaron que la danza pudiera ser integrada a la educación formal.

La primera escuela en la que trabajó fue la secundaria 6, que era dirigida en aquel entonces por una profesora tradicio-

nal a la que la práctica dancística le parecía una amenaza a los "principios morales", "¿Y qué va a hacer usted aquí?, ¿a qué las niñas estén enseñando las piernas y todo?"⁸ Adriana se enfrentó a estos prejuicios y a las incomodidades del local. Tiempo después decidió cambiarse a la secundaria anexa a la Escuela Normal Superior, aquí pudo desarrollar su trabajo en mucho mejores condiciones, sobre todo en el periodo de Arqueles Vela, quien se preocupó de proporcionarle las condiciones adecuadas para su trabajo. También trabajó en la secundaria 66, situada en la colonia Polanco, desde el año 1976 hasta 1989, en que se jubiló, para dedicarse de lleno a las actividades relativas a la conservación del patrimonio de su padre. Durante el tiempo que laboró como maestra Adriana contó con la colaboración, comprensión y apoyo de Tetsy Marcué.

Adriana ama su labor como docente, vocación que piensa le pudo ser heredada por su abuela Electa, quien también fue profesora y desarrolló una muy importante labor como inspectora de centros de reclusión infantil y juvenil, y como directora del único hospicio que por los años de Obregón y Calles había en la capital. En su trabajo como maestra, Adriana Siqueiros ha podido acercar la danza a jovencitas de estratos sociales populares. Esto es importante, porque no hay que olvidar que una parte esencial de la opresión de los grupos sociales más desfavorecidos es el hurto del acceso a las actividades culturales y a los saberes. Lo que hacía Adriana Siqueiros, aunque fuera modestamente, era ayudar a una distribución más justa del capital cultural. Adriana recuerda:

Pero yo decía: ¿estas niñas tan pobres vendrán de Polanco?, ¿por dónde vivirán? De esa cosa que me entró la idea de saber de dónde. Bueno, pues un día hice una junta de padres de familia, dízque para conocerlos y explicarles las cosas de la danza [...] pues mira, hijas de las sirvientas. Había una, Natalia, que era una muchacha altísima con un cuerpazo, de esas que en un escenario se presenta y llama la atención [...]. Y ya te digo, su mamá era una cocinera. Otra alumna me llegaba siempre tarde, "Bueno, es que es muy tarde Leticia". Y dice: "Pues tengo que ayudar a mi

papá a limpiar todos los carros del estacionamiento del edificio", o sea, su papá era portero [...].⁹

En 1975 colaboró con Waldeen en la realización de un espectáculo de masas en la Sala de los Congresos de Acapulco, Guerrero, en el que participaron 300 niñas huérfanas del IMAN. Este evento fue organizado por la SIEMPAE.

En 1984 colaboró con Ana Sokolow para el montaje de su "Homenaje a Siqueiros", que fue presentado en el Palacio de Bellas Artes y en el Polyforum Cultural Siqueiros.

Actualmente se ocupa de la Sala de Arte Público Siqueiros y de preservar el legado pictórico de su padre.

Adriana Siqueiros realmente ha sido y sigue siendo una verdadera testigo y participante de la danza de nuestro país. Puede decirse que, prácticamente, bailó en todos los grupos importantes de nuestro país. Actividad como bailarina que ella continuó con una labor docente asumida como oportunidad de ayudar a volver más amplios los horizontes desde los cuales puede ser percibido y deseado el mundo. Muchas alumnas se lo agradecen de la misma manera que ella agradece el apoyo de sus maestras y compañeras: "Jamás hubiera yo salido adelante sin la ayuda de todos mis maestros y compañeros de trabajo durante todos mis años dentro de la danza".¹⁰

NOTAS

¹ Entrevista concedida por Adriana Siqueiros al autor de esta semblanza en octubre de 1989.

² *Idem*.

³ *Idem*.

⁴ Entrevista a Adriana Siqueiros en el canal 11 de televisión, el 20 de octubre de 1982.

⁵ Entrevista concedida por Adriana Siqueiros al autor de esta semblanza, en octubre de 1989.

⁶ Entrevista realizada a Adriana Siqueiros en el canal 11.

⁷ *Idem*.

⁸ Felipe Segura. "Entrevista con Adriana Siqueiros", en *Charlas de Danza*, México, CENIDI-Danza, 3 de febrero de 1986.

⁹ *Idem*.

¹⁰ Entrevista concedida por Adriana Siqueiros al autor de esta semblanza en octubre de 1989.

Mariano Tapia

Francisco Illescas Vera



Ternura, es el sentimiento que nos invade al conocer la historia de Mariano Tapia.

Nace en Chimalhuacán, Estado de México en 1924, por sus raíces indígenas toma contacto con la danza y música de su región de manera directa, su padre

[...] tenía un grupo que les llaman allá los Huehuenches. Entonces desde niño yo empecé a oír esos tamborazos, esas danzas. Mi papá también era curandero y me llevaba a sus giritas por los pueblos.¹

Es muy probable que de estas vivencias Mariano Tapia haya despertado sus inclinaciones por la danza.

[...] hay una cosa que se me quedó, muy impresionante en mi vida, que íbamos a bailar para la Virgen del Rosario, en octubre creo que es la fiesta. Pero antes de que fuéramos a la iglesia, nosotros íbamos a unas ruinas que hay en Chimalhuacán, junto al panteón. Entonces allí llevábamos nuestros pebeteros con ofrendas, con flores, con fruta. Y pues hacíamos allí nuestras danzas, recuerdo que no tenían fin [...] eso me quedó muy grabado de mi niñez [...].²

La familia de Mariano Tapia emigró a la ciudad de México con el fin de que su padre estudiara, Mariano ayudaba a la economía familiar vendiendo periódicos. Es en esta época que su papá le prohibió que fuera al centro de la ciudad. "porque hay muchos robachicos"³, pero con el espíritu aventurero que poseen los varones que se dedican a la danza (el dedicarse a esta actividad es ya una aventura) se fue acercando cada día, una cuadra más, y así, hasta que:

[...] me quedé maravillado de ver el Palacio de Bellas Artes, un edificio que nunca imaginé que fuera tan hermoso, y andaba dándole vueltas, al fin rancherito. Todavía tenía mis periódicos y que [...] en esa ocasión se presentaba el Ballet Ruso del Coronel de Basil, fui y vendí mis periódicos, y no ajustaba para el boleto, pero por la avenida Insurgentes había muchas casas de curiosidades y ¡Dios me lo perdone!, yo me robé una canasta para poder ir a venderla a otro lugar y completar para mi boleto [...] y allá en el último piso hay un puro asiento, ahí se sentó Mariano Tapia muy joven. Lo recuerdo con mucho cariño y me da mucha emoción porque [...] pues un indígena, sin saber nada de nada, empieza a ver ese teatro lleno de

gente, con esas cortinas, con las luces, con la Sinfónica, con el ballet! [...] no, yo empecé a llorar y dije: ¡Yo quiero ser bailarín!⁴

Con la experiencia estética vivida en esa ocasión y las que tuvo en su pueblo de origen, la vocación de Mariano se consolida, haciéndose inflexible su decisión.

Mariano Tapia asiste por esa época a la escuela indígena David G. Berlanga en donde le expone a la directora del plantel sus deseos de convertirse en bailarín ella, con más buena intención que información para encauzarle la vocación ya definida del niño, lo invita a participar en los festivales y homenajes escolares, confeccionando él mismo su primer vestuario del papel crepé desechado de los aparadores de un comercio. Es hasta el tercer año de su estancia en esa escuela que un maestro lo manda a Bellas Artes a informarse.

Y ahí va Mariano Tapia a las oficinas de Bellas Artes, preguntando, hasta que alguien le dice que tiene que hablar con la señorita Nellie Campobello directora de la Escuela Nacional de Danza. Así relata Mariano Tapia el primer encuentro con ella:

[...] esperé un día a la señorita Nellie, y pues yo vestido muy humilde, usaba unos pantalones de mezclilla, de esos de peto, *overall*, [...] siempre andaba mi ropa limpia pero rota ¿no? La señorita Nellie, me vio de arriba a abajo y me dijo: ¡Ay, los indios como tú me traen muy mala suerte. Retírate!⁵

Obstinación, sería la característica de lo que siguió después de este primer encuentro. Mariano Tapia se dedicó a recorrer oficinas, se entrevistó con Gloria Campobello, hermana de Nellie y primera bailarina del Ballet de la Ciudad de México; con Martín Luis Guzmán escritor miembro del Consejo Artístico de la compañía dancística y "el amigo de toda su vida" (de la señorita Nellie); se encontró también con el muralista José Clemente Orozco, igualmente miembro del Consejo Artístico y además escenógrafo y diseñador del Ballet de la Ciudad de México y según palabras de la propia Nellie "una especie de hermano mayor"⁶. La situación que se originó fue como en una comedia de enredos, pues cada uno de los allegados de la señorita Nellie lo mandaba con tarjetas y cartas de recomendación, a los otros e incluso directamente con la directora de la Escuela Nacional de Danza. Al fin logra entrevistarse otra vez con Nellie Campobello quien le pide que le interprete música clásica

resultándole a Mariano Tapia totalmente ajena a su formación cultural.

Es rechazado en este examen y la señorita Campobello le dice que tiene que ir a una escuela de iniciación, pero sin decirle a qué plantel, ni la dirección, ni nada.

Preguntando e informándose Mariano llega e ingresa a la Escuela de Iniciación Artística, tuvo entre otros maestros a Yol Itzma (quien fue la primera) y Amado López en baile mexicano.

Después de dos años en la Escuela de Iniciación entra a la Escuela Nacional de Danza y permanece en ésta casi cinco años, también toma clases con Carmen Galé con quien permaneció otros dos años y tuvo aprendizaje más sistematizado.

Mariano Tapia finalmente empieza a bailar con el Ballet de la Ciudad de México "[...] fueron muchos años de estar esperando [...] hasta que finalmente ya me metieron al ballet [...] y ya empecé a tomar parte en diferentes cosas ya más preparado"⁷. Participa en 1947, en la importantísima temporada conjunta de los ballets de la Ciudad de México y el Markova-Dolin, con la intervención de la Orquesta Sinfónica de México dirigida por Carlos Chávez. Mariano interviene en las obras *Giselle*, *Las Sifides* y *Feria* como cuerpo de baile, cabe resaltar que en esta temporada también debuta Laura Urdapilleta.⁸

Mariano también participa como bailarín en el Ballet Campobello, en 1949; en el Ballet Nelsy Dambredé en 1950 y 1951.

Una faceta profesional distinta en Mariano Tapia, es la investigación folclórica que realizó, gracias a la beca que le proporcionó durante dos años, José Clemente Orozco, a quien conoció en los momentos de mayor insistencia por entrar a la Escuela de Danza. José Clemente vislumbró en Mariano Tapia capacidad para "estudiar las danzas aztecas"⁹.

Mariano participa en las Misiones Culturales y es ahí en donde obtiene material para sus coreografías. De éstas se pueden mencionar: *Coyolxahuiqui*, *Danza guerrera* y *Tonatiuh*.

Una beca más obtiene Mariano Tapia por conducto de Anton Dolin para seguir sus estudios de ballet, por un año, en el Carnegie Hall de Nueva York.

Actualmente, reside en San Francisco, California; imparte clases de danza folclórica mexicana en la Universidad de Berkeley y dirige un grupo dancístico también folclórico.

Honestidad, fue lo que predominó en la vida profesional de Mariano Tapia, es admirable su convicción para realizar su vocación al luchar contra corriente en el "[...] juego en el que

las reglas son impuestas por una concepción hegemónica de la danza".¹⁰

Después de este breve recuento nos encontramos con un bailarín, que deja de lado vanidad y exhibicionismo (características comunes en la gente de danza) y nos muestra una honestidad que sorprende: "No fui ninguna lumbrera, ni ninguna notabilidad sino nada más me gustaba la danza [...]".¹¹

NOTAS

¹ Felipe Segura, "Entrevista con Mariano Tapia", en *Charlas de Danza*, México, CENIDI-Danza, 24 de octubre de 1988.

² *Ibidem*.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibidem*.

⁶ Campobello, Nellie. citada en: Aulestia de Alba, Patricia. *Nellie Campobello*, Cuadernos del CID-Danza, Núm. 15, México, INBA, 1987, p. 20.

⁷ Segura, Felipe, *op. cit.*

⁸ *50 Años de Danza*, México, INBA, 1986.

⁹ Segura, Felipe, *op. cit.*

¹⁰ Delgado, César. "Gordas, prietas y chaparras ¡fuera de la danza!", en *Hora cero. Expresión y conciencia crítica de Oaxaca*, México, 1983.

¹¹ Segura, Felipe, *op. cit.*

Déborah Velázquez

Felipe Segura



No podría decir que Déborah nació para la danza. Déborah nació para el escenario, para iluminarlo con sus relucientes ojos, con su sonrisa provocativa, con su manera particular de bailar, de moverse. Desde que se inició tuvo gran amor por la danza, a través de ella ha mostrado todos sus talentos, bailando con los grupos de Nelsy Dambre y Sergio Unger, con el Ballet Concierto de México; cantando y bailando en los espectáculos de León Escobar, de Edmundo Mendoza; como solista, como estrella, bailando en alta mar.

En la avenida Insurgentes y lo que fue el cruce con la avenida Chapultepec (que desapareció con la construcción de la glorieta llamada de Insurgentes) hubo un edificio que al igual que el de Hidalgo 61, fue centro de bailarines. Allí fue residencia de Magda Montoya y sus huéspedes del Ballet de la Universidad. Allí también radicaron los hermanos Silva, José y Ricardo, que junto con Gloria Mestre dirigían el Ballet Chapultepec auspiciados por la Asociación Nacional de Actores. Cada grupo tuvo su escuela anexa y ambos contribuyeron a la formación de muchos bailarines.

Déborah se inició con los hermanos Silva e hizo sus primeros pinitos con el Ballet Chapultepec. Los estudiantes eran usualmente lanzados al escenario sin la mayor preparación. El entusiasmo y ambición de esos hermanos y Gloria por tener una compañía de ballet los cegaba y obligaba a improvisar.

Como ejemplo de esto es necesario hablar de una temporada, inolvidable para los afortunados que la vieron. Fue en el Palacio de Bellas Artes en 1949. Llegó a México una muchacha cubana, Margarita Perlá, que se autoperforó como la gran prima ballerina de Cuba (también le daba crédito a Alicia Alonso). Se entrevistó con los directivos de Ballet Chapultepec y juntos planearon una temporada con un amplio repertorio tradicional y obras que la señorita Perlá montaría. Además ella les habló de sus influencias en la presidencia de la República. Los ballets que montaron tuvieron muy escasa preparación y muchos fueron estrenados sin haber sido terminados. El folleto de esta temporada tiene una presentación y una fotografía de la señora Beatriz Velasco de Alemán como patrocinadora.

El día de la inauguración, personal de la presidencia repartió volantes donde se explicaba que la señora de Alemán no tenía nada que ver [...] y fue muy acertado porque la temporada fue un desastre aunque tuvo aspectos muy divertidos. Los pinitos de Déborah la llevaron hasta a hacer coreografía en la marcha, es decir, cuando veía que en el foro no había nadie, no sucedía nada, ella sugería a sus compañeros algún

paso o combinación para que cruzaran y rellenar. Esto sucedió en varias obras y frecuentemente.

Al ingresar con la maestra Nelsy Dambre se formalizaron sus estudios, poco después se unió al ballet de la maestra. Su entusiasmo y dedicación la distinguieron a menudo. Comenzó a foguearse bailando en las temporadas de Opera Nacional y Opera Internacional, en programas de televisión y en cuanto función organizaba la maestra Dambre.

Este grupo estaba encabezado por bailarines como Lupe Serrano, César Bordes, Guillermo Keys Arenas a los que posteriormente se agregarían Salvador Juárez, Beatriz Carrillo, Carolina del Valle y el que esto escribe. Nelsy Dambre y Sergio Unger los intercambiaban amistosamente y se daban mutua ayuda, por eso las funciones de este maestro aparecen con el mismo elenco. Un ejemplo notable es cuando la maestra Dambre llevó a su compañía a San Salvador y presentó una temporada. Al regresar a México los bailarines, Serge hizo la misma temporada con el mismo elenco y repertorio, sólo se concretó a suprimir el nombre de Ballet Nelsy Dambre y poner Gran Ballet Ruso de Sergio Unger.

Además de estudiar con estos maestros, Déborah tomó clases con distinguidos maestros huéspedes como Nina Popova, Dimitri Romanoff, Michel Panaieff. También con Xavier Francis.

Continuaron temporadas como *El murciélago* con el Ballet de Nelsy Dambre y coreografía de otro distinguido coreógrafo procedente de la Scala de Milán, el maestro Carletto Tibón. *El lago de los cisnes* presentado en el Lago de Chapultepec dentro de las Fiestas de la Primavera que organizaba el Mayor Haro Oliva.

Muy especial fue bailar en la temporada de "ballet ruso" que presentaron en el Teatro Colón las estrellas Nana Gollner y Paul Petroff, figuras notables de los ballets de Monte Carlo y Original Ballet Ruso. Esta fue la primera ocasión que Déborah bailó al lado de grandes personalidades de la danza mundial.

Otra gran experiencia fue bailar con el ballet del maestro Unger que organizó ese distinguido músico, director de orquesta y gran balletomano que fue José Yves Limantour, funciones acompañadas por la Orquesta Sinfónica de Jalapa. Con estas funciones fue que comenzó el Ballet Concerto, en ese momento sociedad entre el maestro Unger y Michel Panaieff.

Con la inauguración del Teatro de los Insurgentes (1953) se montó un gran espectáculo, *Yo Colón*, con Cantinflas como estrella y productor. El coreógrafo fue Guillermo Keys Arenas, en ese momento gran triunfador como creador del ballet *El*

Chueco y otras coreografías para la Academia de la Danza Mexicana. Con él Déborah se presentó en calidad de solista importante. Su actuación fue muy destacada y aplaudida por la crítica.

Con este mismo coreógrafo tomó parte en la temporada de la opereta *Orfeo en los infiernos*, presentada para reinaugurar el Teatro Fábregas en 1954. Debido al gran éxito que tuvo la obra se prolongó muchos meses dando un magnífico entrenamiento a sus participantes ya que el maestro Keys veía todas las funciones y no permitía que se deteriorase su coreografía.

Cuando el Ballet Concerto de México presenta sus primeras temporadas, en el Teatro Fábregas en 1956 y en Bellas Artes en 1957, Déborah no toma parte por muy buenas razones. Fue contratada por el magnífico Ballet de Katherine Dunham, compañía con la que viajó a Oriente visitando Nueva Zelanda, Hong-Kong, Singapur, Corea, Nagasaki, Hiroshima, Sumatra, Java, Hawái, las islas Filipinas, Bangkok, Malaya, Kualalumpur, Ceilán. Otra gran oportunidad para Déborah, ver a esa maravillosa artista que fue Katherine Dunham, cantando, bailando, estrella y coreógrafa de su espectáculo. Rodeada de un formidable conjunto de bailarines —que también cantaban— entre los que estuvo Eartha Kitt y Jean Leon Destine. De la señora Dunham el Diccionario Oxford dice: "Su innato sentido de teatro y música, sus gloriosas producciones, sus maravillosos bailarines y su propia coreografía y danza, pusieron el baile negro en el mapa, su labor ha milido desde entonces enorme influencia".

Con esta compañía Déborah vislumbró lo que anhelaba hacer: cantar, bailar, ser estrella de espectáculos. . . y lo logró. Al regresar de esa larga y exitosa gira nuevamente reingresa a Ballet Concerto, toma parte en todas las funciones, las giras, los programas de televisión.

En 1958, ya casada y viajando con su esposo como turista encontró al Ballet Contemporáneo de México. Ese grupo bajo la dirección de Josefina Lavalle y Guillermo Arriaga actuaba en la Feria de Bruselas. Allí les ofrecen contratos para diversos lugares, pero Arriaga junto con Evelia Beristáin y Alma Rosa Martínez prefieren regresar a México. Chépina Lavalle entusiasmada decidió aceptar los contratos. Estando en París se encuentra con Rocio Sagazón y Déborah, las contrata y actúan en Londres donde además grabaron un programa de televisión. Visitan Viena, Yugoslavia, Checoslovaquia, Hungría, Rumanía, Bulgaria y los Países Bajos. Y además de las ciudades capitales recorren poblaciones medianas y pueblos chiquitos. Ahora Déborah está bailando moderno.

Cada ocasión que regresa a México vuelve a su casa, el Ballet Concierto, su categoría va ascendiendo y ahora son papeles estelares. Comienza la realización de sus deseos, con Edmundo Mendoza y John Sakmari se presentan en el espectáculo *Ni fú ni fá*. Los tres, amantes de la revista musical, montan una obra ligera, amena y divertida. Siempre se recordará a Débora cantando sensualmente *Lola*.

Otra experiencia similar es su actuación en el Teatro Blancaquita alternando con artistas especialistas en la revista. Haciendo pareja con León Escobar se presentan en fastuosos espectáculos en el club nocturno Los Globos. Allí también actúan estelarmente la pareja Corona y Arau (Sergio y Alfonso) y un grupo de distinguidos bailarines, haciendo producciones espectaculares del maestro Escobar.

Su vida se vuelve caótica, tiene que tomar clases de danza clásica y moderna; tiene que hacer sus prácticas de canto, ensayar para películas o programas de televisión, hacer sociales, posar para revistas y entrevistas, atender su hogar. Toma parte en una obra teatral en el Teatro Arlequín. Y desde luego las funciones de Ballet Concierto.

Casi como un descanso acepta un contrato para actuar en los barcos que hacen travesías turísticas. En pareja con Bernardo Díaz y por largo tiempo bailan todas las noches en alta mar.

En determinado momento de su vida, Débora y Antonio Kofler, su segundo esposo deciden radicarse en Guadalajara. En-

seguida comienza a impartir clases en la sucursal de la Roayl Academy de Dulce María Silveira y en una Academia Femenina de la maestra Palafox.

Estando en Guadalajara y con Onésimo González, otra destacada figura de la danza mexicana, organizan conciertos de danza moderna. Débora, además de bailar hace varias coreografías. Tienen muchos conciertos en la ciudad y en diversas poblaciones del estado de Jalisco.

En 1979 y con todo su entusiasmo inicia un grupo que tuvo el nombre de Ballet Clásico de Jalisco. Hacen conciertos formales en la capital y visitan varias ciudades tapatías. Actúan en la ciudad de México presentándose en el Teatro de la Danza. Débora llega a tener un grupo de varones, cosa insólita, y con toda la generosidad a los mejores los envía a la ciudad de México para la Compañía Nacional de Danza donde son contratados enseguida. Para armar ese Ballet Clásico Débora recurrió a sus propios medios, para hacer crecer el repertorio aprovechó su popularidad en el medio, la amistad de sus compañeros coreógrafos un tanto experimentados, para que le montaran obras. La compañía se vuelve oficial del Estado, pero toma el extraño nombre de Ballet del Hospicio Cabañas, como siempre, Débora vierte su experiencia y conocimientos.

Y como la carrera de los directivos de compañías de danza no tienen los finales de los cuentos de hadas, ahora Débora ya no es directora de ese grupo, ella muy tranquila ha reiniciado a su compañía, dirige, hace coreografía, los arreglos para las siguientes funciones, Débora, siempre entusiasta, optimista, llena de amor por la danza.

Alejandro Zybin

César Delgado Martínez



No todos tienen la suerte que tuvo Alejandro Zybin. El fue afortunado al contar en casa con un distinguido maestro de danza: su padre Hipólito (1891-1965), quien nació en una familia noble en Rusia y que llegó a México a los 39 años de edad con un grupo de artistas, bailarines y cantantes rusos. La compañía se desintegró y decidió quedarse en nuestro país.

El maestro Zybin fundó en 1931 la Escuela de Plástica Dinámica. En el primer piso de la SEP (Secretaría de Educación Pública) impartía las clases. En el grupo de alumnas estaba Lilia López. Ella cuenta: "Todas estábamos muy enamoradas de él. Nos poníamos en el piso a verlo y él nos decía: yo no me puedo casar con ninguna de ustedes, porque tengo que llevar el ballet por todo el mundo. A todas las quiero tanto, pero si me caso no puedo seguir con el ballet. Vienen los hijos y muchos problemas".

Y lo que son las cosas. Hipólito Zybin se casó con Lilia y tuvo dos hijos. Rosa Reyna, una de las muchachas del grupo narra: "Un día nos dijo: les tengo una sorpresa. ¡Vengan en la tarde! Fuimos todas. Nos dijo: aquí les presento a mi niño. Estaba divino. Era un muñequito de ojos claros". Olga Escalona agrega: "Eramos 18 y las 18 fuimos las madrinas de Alejandro".

Alejandro Zybin López lleno de optimismo platica:

Como quien dice casi casi nací en un salón de danza. Mi mamá me tuvo en la misma casa donde mi papá tenía la Academia de Danza. Inclusive creo que el día que nací ella estaba haciendo ejercicio y se le rompió la fuente o algo así.

Pero Alejandro, en los primeros años, no sentía deseos de ser bailarín. Al ir creciendo en ese ambiente lleno de danza y de música clásica y folclórica rusa le daba por bailar. Pasados los diez años de edad comenzó a pensar en dedicarse a la danza. Se entusiasmó mucho en esos tiempos por los deportes. Llegó a ser campeón en carreras y salto de longitud y de altura.

Estudiaba Alejandro en el Colegio Alemán. Ahí su padre puso algunos bailes en los que él participó. Estudió danza, —además de con su papá y su mamá— con los hermanos Silva y con Serge Unger. Su debut fue al lado de Sonia Castañeda en el *pas de deux* de *El lago de los cisnes* con el Ballet de la Ciudad de México, dirigido por Nellie Campobello. Con Nelsy Dambre con *Coppelia* hizo una gira a Saltillo. En 1952 ganó el

primer lugar en el concurso de ballet clásico organizado por el Instituto Nacional de la Juventud.

Cuando nuestro homenajeado decidió dedicarse a la danza profesionalmente, su padre le dijo: "Si tú quieres ser bailarín te voy a llevar a que conozcas a la gente con la que vas a moverte. La gente que vas a tratar en tu vida".

Después de todo esto entró a trabajar a la televisión. Lo hizo en el departamento de audio como operador de *boom*. También en sonido y con las cámaras.

Y de allí —afirma Alejandro— ya salió un par de oportunidades de hacer algunos programas. Creo que había uno que se llamaba *Éxitos musicales*, para el cual hice algunas coreografías. Junté a algunos bailarines, casi todos alumnos de mi papá. Clara Carranco era una de ellos.

Un día el papá de Alejandro estaba realizando un ensayo en uno de los estudios de Televisión, cuando por casualidad pasó Amalia Hernández.

Me vio —asegura el entrevistado— hacer una de las variaciones y le impresionó cómo estaba bailando. Entonces, me invitó a bailar en su grupo. Era el primer grupo que tenía ella que no era folclórico, sino que trataba de hacer danza moderna en televisión. Y por cierto, hizo una coreografía especial para que bailara con Roseyra Marengo, con Rocío Sagaón y con todas las muchachas.

Posteriormente, dice Alejandro:

Estaba tratando de irme a Estados Unidos. Esa era mi meta. Pero la guerra de Corea comenzó en ese tiempo y las facilidades para un hijo de ruso de entrar a ese país eran nulas. Primero traté de entrar como turista y me negaron la visa. Luego como estudiante y me la volvieron a negar.

Ante esta situación, Alejandro decidió irse a Tijuana. Pensaba pasar como "espalda mojada". Pero lo convencieron de que se quedara seis meses y en seguida sacara su visa como residente de dicha ciudad. Mientras tanto, nuestro inquieto homenajeado trató de abrir una escuela de danza. No llegó nadie. . . bueno, llegaron muchachas de los *night clubs*, que generalmente hacían *strip tease*. Trabajó con ellas.

Yo creo que fue una parte muy interesante de mi vida —apunta Alejandro, que en ese tiempo tenía 20 años—

porque empecé a tratar gente que nunca había tratado, tú sabes, *strip teasers*, cabareteras, mujeres que se desnudaban totalmente, inclusive se acostaban con marineros en el *floor show*, pero yo no podía vivir de eso. Hasta llegué a trabajar como maestro de ceremonias en un centro nocturno, pero saqué mi visa y me fui a Los Angeles con mi tío David Lichine. En realidad no era mi tío. Estaba casado con Tatiana Riabuchinska, prima de mi papá. Ellos tenían una academia en Beverly Hills. Me quedé con ellos. Llegó el Ballet Ruso de Monte Carlo. Audicioné y me tomaron.

Alejandro debía empezar con dicha compañía en la temporada de verano en Nueva York. Quiso arreglar la visa para quedarse en Los Angeles, pero no pudo. Es más, por un problema con migración creyó que lo habían deportado. Se regresó a México. Consiguió la visa y se fue a Nueva York.

Afortunadamente —puntualiza Alejandro— vi a Salvador Juárez que lo había conocido en México. Había más latinos. Estaba Miguel Terekoff, Eugene Slaven, Víctor Moreno, Irma Borowaska y Alicia Alonzo. Tuve la fortuna de que Gloria Contreras estaba ahí. Me hice muy amigo de ella cuando estábamos con Nelsy Dambre. La primera persona que conocí fue a Violette, una actriz y modelo. Me fui de gira con la compañía. Duró nueve meses y medio. Bailábamos hoy en una ciudad y mañana en otra. Estuve ahí dos años.

De 1958 a 1960 Alejandro fue solista en el *Metropolitan Opera*. Se casó con Violette. Luego en 1961 fue invitado por la *Dallas Civic Opera* como primer bailarín. Después (1961-1962) fue también primer bailarín en *Kovach-Ravowsky Co*. De ahí se fue a las Bahamas.

Allá fue director asociado, coreógrafo, maestro y bailarín del *Nassau Civic Ballet Co*. Alejandro hurga en sus recuerdos y narra:

La reina llegó a visitar las Bahamas cuando era colonia británica. Y por mi trabajo fui presentado a ella. Es un honor muy grande que no a mucha gente se le ha hecho. Igualmente se me presentó al príncipe Carlos públicamente en un teatro.

De 1972 a 1975, Alejandro fue director del *New Breed Dancers Ltd.*, que él fundó. De 1973 a 1975 fue jefe del De-

partamento de Danza del Ministerio de Educación Pública y coordinador de todas las actividades de danza realizadas por el gobierno de las Bahamas, incluyendo la creación del grupo folclórico. En 1975 creó la coreografía *La misa caribe*, obra cumbre del compositor bahamiense Cleofas Addeley Jr. Al estreno asistieron los reverendos obispos de las iglesias católica y metodista de aquel país.

En ese mismo año Alejandro y Violette llegaron a Guadalajara donde fundaron la Academia de Ballet Guadalajara, A.C., en un edificio especialmente construido, que en la actualidad cuenta con dos salones de danza y un anfiteatro al aire libre con capacidad para 250 personas, usando uno de los salones como foro.

Entre otras actividades, Alejandro ha sido maestro del Ballet Folklórico de la Universidad de Guadalajara, maestro de danza y gimnasia en el programa televisivo *El mundo de la mujer* en el canal 4 y ha producido más de diez temporadas de ballet clásico para la Academia de Ballet Guadalajara, A.C. En 1980 fue *partneur* de su hija Nadya en el X Festival Internacio-

nal de Varna, Bulgaria, siendo el primer equipo padre e hija en la historia de este concurso.

Alejandro Zybin López afirma lleno de optimismo:

Aunque mi atención en los últimos años ha sido dedicada hacia la enseñanza y la coreografía, he podido mantener y mejorar mi técnica. Creo firmemente que el estudiante se beneficia inmensamente cuando el maestro explica gráficamente la técnica de baile. Por eso siempre trato de exponer a mis alumnos, en especial a los más avanzados, con mi propia demostración en los saltos, *piruetes* o movimientos necesarios.

Pienso que la inspiración de mi papá, la fuerza que él me dio, fue para poder implantar maneras en que la juventud pueda ser tocada por esa maravilla que es el arte, que es la danza. Y ha sido así, porque en todos los lugares donde he estado no tan sólo se han desarrollado bailarines, sino gente que piensa, que quiere leer, que quiere educarse, que quiere saber algo de las artes relacionadas con la danza.

José Chávez Morado

Javier Contreras V.



Aunque no es abundante el número de escritos sobre este artista plástico, sí existen buenos textos que ofrecen un panorama general de su vida y obra. ¿Qué hacer entonces para no convertir esta semblanza en una mala continuación de lo ya escrito? Se me ocurre que la solución puede hallarse no tanto en un resumen biográfico —necesario, por otra parte—, como en el intento de describir la importancia que para los danzantes posee una labor como la de José Chávez Morado.

La participación directa de Chávez Morado —premio nacional de artes de 1974—, en la vida dancística de nuestro país corresponde básicamente al periodo llamado “época de oro”. Su trabajo en la danza fue significativo y trascendente. Claro está que tal situación no significa falta de importancia y/o trascendencia. En 1935 fue invitado para realizar las escenografías de *Clarín* y *Barricada*, dos coreografías ideadas y montadas, con la colaboración de Angel Salas, por las hermanas Gloria y Nelly Campobello. En los dos casos la música era de Jacobo Kostakowsky y retomaba canciones populares como *Valentina*, *La Adelita*, *La Chinita*, *La Marcha de Zacatecas* y *La Cucaracha*.¹ Las dos coreografías eran espectáculos de masas en las que participaron, además de las propias coreógrafas y los alumnos y alumnas de su escuela,

Profesores de Educación Física, alumnos de las Escuelas Nocturnas de Arte para Trabajadores y de la Escuela Normal de Maestros. Participó la Orquesta Sinfónica Nacional, bajo la dirección del compositor. Hubo cantantes solistas y unieron sus voces los coros del Conservatorio Nacional y de la Sección de Música del Departamento de Bellas Artes de la SEP.²

Un año después, José Chávez Morado diseñó también el vestuario y la escenografía del ballet *Trust*, además de hacer el decorado de la obra teatral *Sindicato* de Luis Octavio Madero.³ (Y fue sólo hasta 1951 que continuó con sus aportaciones de diseños de vestuarios y escenografías para la danza). En este caso se trató de *La manda* de Rosa Reyna y *El sueño y la presencia* de Guillermo Arriaga.

De la eficacia de las propuestas de Chávez Morado como escenógrafo contamos con dos testimonios de la época, uno de Baltasar Domínguez y otro de Rodolfo Halffter. El primero, refiriéndose a los trabajos del año 35, escribió: “Motivos, color, orden y estructura de la escenografía fueron de indiscutible acierto”.⁴ Y Halffter comentó acerca de *La manda*;

Un campo desnudo, con una elevación practicable en el segundo término y unos carros al fondo, es el escenario de la tragedia. Un nopal de enormes brazos, como gigantesco candelabro bíblico, es el único objeto que aparece en el foro. La acción empieza de noche y la escena, desolada, no tiene más comentario que la música de Blas Galindo, que en el preludio es de vagos ecos dramáticos y religiosos. En el velo oscuro se proyecta entonces un esqueleto de toro, símbolo trágico que prefigura el desarrollo del argumento. Los trajes son impresionantes: la enferma, como muchas penitentes del pueblo mexicano, lleva la cara vendada y, a manera de cilicios, una corona de espina y una penca de nopal. Con todo ello adquiere una figura dramática, casi surrealista. Muy atractivos son también los trajes de la *otra* y de las plañideras, todos de tipo popular, sobriamente estilizados y con el más adecuado colorido.⁵

Si menciono citas tan largas es para dejar constancia del profundo efecto que las eficaces propuestas escenográficas y de vestuario dejaron en el espectador, de cómo fueron trabajos que se integraron al proceso significativo de las coreografías.

Pero si es verdad que la relación directa de José Chávez Morado con la danza no es muy grande, la confluencia de propósitos artísticos y éticos entre los bailarines mexicanos y el mencionado pintor es muy profunda. Se percibe una misma pertenencia a una concepción del trabajo artístico que busca no separar al productor artístico del conjunto de los trabajadores, una concepción, claro está, motivada por los acontecimientos revolucionarios, pero que si bien es datable, eso no supone su falta de pertinencia actual.

En Chávez Morado veo, concretado en un esfuerzo productivo artístico que todavía felizmente continúa, los sueños y aspiraciones de los bailarines de la "época de oro" de la danza mexicana, que buscaban también su articulación con el conjunto de los trabajadores y convertirse en sus voceros simbólicos.

José Chávez Morado me impresiona por su esencial coherencia ética artística que va desde sus primeros dibujos que caracterizaban a sus jefes, pasa por su excelente trabajo gráfico, continúa con su trabajo de caballete y de plástica monumental y pública, que toma cuerpo también en sus investigaciones en torno a la integración plástica (con dos vertientes: el diseño aplicado a las artesanías y los objetos, y la conjunción de arquitectura y plástica), y se manifiesta además en su labor docente, museográfica y de ecología urbana.

Realmente se trata de una labor vasta pero no dispersa, que responde al imperativo de vivir como un artista que da su batalla como trabajador en el ámbito cultural estético. Aunque

habría que señalar también su trabajo político directo (fue miembro del Partido Comunista Mexicano) y organizativo gremial (perteneció a la LEAR, de hecho formó parte de la delegación que viajó al Congreso Internacional de Escritores y Artistas celebrado en España cuando la agresión fascista a la República, fue Secretario General del Sindicato de Profesores de Artes Plásticas y fue también miembro del Comité Organizador de la Primera Asamblea Nacional de Artes Plásticas, para citar algunos ejemplos).

Su obra total es de una gran coherencia, para entenderlo basta reflexionar un poco acerca de cómo siempre en el trabajo de Chávez Morado se encuentra presente el destinatario. No pinta, ni diseña, ni enseña, ni hace labor museográfica en abstracto, sino pensando siempre en para quienes está dirigido, para quienes busca ampliar y defender un capital cultural. Esto queda claro en el caso de su obra gráfica (en el Taller de la Gráfica Popular, en *La voz de México*, en *Combate*, etc.), que buscaba incidir en la conducta social de quienes miraban los carteles callejeros o las imágenes impresas en los periódicos y carpetas (por ejemplo, los hermosísimos grabados *Vida nocturna de la ciudad de México y Estampas del Golfo*).⁶ Esta presencia del destinatario, no abstracto tampoco, sino tomada en su singularidad laboral, ética, social, aparece también en los muebles y en el trabajo monumental en general (del que podemos mencionar, a título de sucinto ejemplo, lo siguiente: *El retorno de Quetzalcóatl*—Ciudad Universitaria—, *La conquista de la energía*—Ciudad Universitaria—, *Los constructores*—Ciudad Universitaria—, *Mundo maya*—SCOP—, *Mundo azteca*—SCOP—, *Abolición de la esclavitud por Don Miguel Hidalgo*—Alhóndiga de Granaditas, Guanajuato—, *Evolución y futuro de la ciencia médica en México*—Centro Médico Nacional—, *Imagen de México*—relieve en bronce fundido que revisite la columna central del patio del Museo Nacional de Antropología e Historia—, etc.). En relación a esto me parece importante citar unas palabras del pintor que trata de explicar por qué el encono hacia el muralismo:

Nos preguntamos: ¿Fueron acaso los utópicos paraísos socialistas que pintó Diego, la causa de la furia imperialista? ¿O la ferocidad crítica de Orozco en sus murales? No, fue algo más básico y esencial lo que originó el sacudimiento telúrico que alarmó a los observadores del Centro de Control Imperialista; he aquí un arte en el cual el personaje, el héroe, triunfante o victimado es un hombre común, ya sea indio, mestizo o blanco, que sale a la mitad del foro y crece ante y dentro de la piel del pueblo y lo

hace sentir grande y bello, le da confianza en su destino, lo empareja con quienes siempre se le presentan como seres superiores por su origen. Éste es un arte subversivo, independientemente de sus relatos políticos.⁷

Es decir, se trata de un arte en que el destinatario popular "marca" el ámbito simbólico. Y es también la conciencia de quien debe ser el dueño del capital cultural nacional la que lleva a José Chávez Morado y a su esposa Olga Costa a hacerse cargo del Museo de la Alhóndiga de Granaditas (de hecho recuperar el edificio, restaurarlo y dotarlo de infraestructura y políticas culturales como museo), o a donar sus colecciones de arte prehispánico, colonial, popular y moderno a la ciudad de Guanajuato (ciudad en la que residen desde el año de 1966). José Chávez Morado es un verdadero trabajador del arte que no olvida sus nexos solidarios con el conjunto de los trabajadores. O, precisando, no es un trabajador apartado, su labor ocurre dentro del tejido social de los productores.

¿Cómo no pensar entonces que la vida y obra de José Chávez Morado, nacido en Silao, Guanajuato, el 4 de enero de 1909, bracero en su juventud, Premio Nacional de Artes de 1974, docente y propagador de la integración plástica, muralista, conferenciante, luchador, etc., son una referencia estimable y útil a los danzantes?

NOTAS

¹ Cfr. Tibol Raquel, *José Chávez Morado, imágenes de identidad mexicana*, México, UNAM, 1980, 158 pp.

² Tibol Raquel, *op. cit.*, 14 p.

³ Cfr. Santiago José de Garmendia Carbajal Ma. Eugenia, *et al.*, *José Chávez Morado, su tiempo, su país, obra plástica*, Consejo Editorial del Gob. del Estado de Guanajuato-INBA, México, 1988, 215 pp.

⁴ Véase en Tibol Raquel, *op. cit.*, 14 p.

⁵ Véase en Tibol Raquel, *op. cit.*, 15 p.

⁶ Véase en Tibol Raquel, *op. cit.*, 148 p.

⁷ Véase en José de Santiago, Garmendia Carbajal Ma. Eugenio, *et al.*, *José Chávez Morado, su tiempo, su país, obra plástica*, 163 p.

Carlos Jiménez Mabarak

o sobre una música rodeada de silencio

Javier Contreras V.



El silencio que rodea a Carlos Jiménez Mabarak (extraño y doloroso: un músico rodeado de silencio) evidencia el poco aprecio que en nuestra actual forma de organización social se tiene por el trabajo artístico. Las declaraciones de los políticos pueden multiplicarse, los funcionarios pueden contribuir inocente o demagógicamente a construir una ficción edulcorada de nuestra realidad cotidiana, pero las dificultades para desarrollar la labor artística no desaparecen. Los esfuerzos artísticos, salvo los de unos pocos afortunados, son desplazados hacia las márgenes del tejido social, hacia el territorio de las historias invisibles, hacia la virtualidad. Dice Jiménez Mabarak con relación a este asunto de la vida artística en estado latente:

Viéndolo bien, la música mexicana se encuentra un poco como la cultura clásica en la Europa medieval; existe la música mexicana en obras escritas y en la mente de los compositores, pero no puede manifestarse sin un terreno propicio [...]. De cierta manera la música mexicana no existe pero sí existen los músicos mexicanos.¹

Resulta entonces que buena parte de nuestra vida artística si no es virtual sí es marginada y esto repercute en la memoria que de ella se tiene. Memoria que muchas veces es un horizonte de agujeros.

En uno de esos huecos —por otra parte, lleno de trabajo, valor y sentido— parece encontrarse Carlos Jiménez Mabarak. En las bibliotecas del Conservatorio Nacional de Música y de la Escuela Nacional de Música las referencias escritas a su vida y obras son exiguas, sólo el CENIDIM tiene un poco más de información. Algo similar ocurre con las grabaciones: sólo encontré tres discos con sus obras. No soslayo el hecho de que mi ignorancia me haya impedido ubicar más datos, pero no me parece que ésta sea la circunstancia determinante esencial de la pobreza en la recopilación. Por otro lado, es justo reconocer el valor con que destaca el trabajo que Raquel Tibol hizo sobre el músico. (Raquel Tibol. “Carlos Jiménez Mabarak”, en *Pasos en la danza mexicana*. . .). Es el único texto de los que conozco en que es posible —escuchar rasgar el espeso silencio— a Carlos Jiménez Mabarak, y a quien se escucha es a un autor inteligente, laborioso, apasionado, dueño de ese procedimiento de la reflexión y del afecto que es la ironía.

Carlos Jiménez Mabarak nació en Tacuba, D.F., el 31 de enero de 1916, a los cuatro años murió su padre y “fue su madre, la escritora Magda Mabarak, quien solventó la educación

de sus hijos como trabajadora del servicio diplomático".² Jiménez Mabarak hizo su primaria en Guatemala, continuó sus estudios en Santiago de Chile, ciudad en la que cursó humanidades en el Liceo de Aplicación, una de las mejores escuelas de aquel país durante esos años. Desde su infancia ha sido un lector voraz —era un "lector de alfombra", dice—, que a los 13 años, para poner un ejemplo de su inquietud intelectual y cultural, ya había dado cuenta de los principales autores del Siglo de Oro español. De aquella época data su aprecio por Cervantes, de quien ha leído todas sus obras —y al decirlo le brilla la mirada de júbilo y orgullo, nacidos de la amistad profunda que se establece entre autores y lectores inteligentes—, y de quien llegó a saber de memoria pasajes enteros de *El Quijote*. Recuerda que viviendo en Bélgica, país al que llegó con su familia a los 15 años y en el que permanecería cinco años solo pues, casi llegando a Europa, su familia tuvo que trasladarse a La Habana, la anciana que atendía la pensión en que vivía se sorprendía de verlo todas las noches leer. "¿Estás leyendo?" —le preguntaba—. "Sí, estoy leyendo mi Quijote".³

En Bruselas, Jiménez Mabarak sostenía un ritmo de trabajo realmente severo: se levantaba a las siete de la mañana, preparaba sus lecciones de música, pues estudiaba en el Instituto de Altos Estudios de Ixelles, luego continuaba con sus tareas de radio, pues estudiaba también radiotelefonía (tiene un diploma en la materia), y, además, como resultado de un venturoso azar que le llevó a descubrir viviendo muy cerca de su pensión a la maestra Marguerite Wouters (profesora en el Conservatorio Real de Bruselas), preparaba también las lecciones de esta maestra. En la tarde, el joven músico se dirigía a su respectiva escuela y regresaba a su casa alrededor de la medianoche.

En 1937 regresó a México y estudió orquestación con Silvestre Revueltas en el Conservatorio. Años después, en 1956, gracias a una beca de la UNESCO, fue a París y estudió técnica dodecafónica con René Leibowitz. También en esta ciudad se puso en contacto con la música electrónica y la música concreta. De hecho, fue el primero que dio a conocer estas vertientes musicales en nuestro país.⁴

A su regreso de su primera estancia en Europa:

Sin fortuna familiar, Jiménez Mabarak buscó [...] ocupaciones que le fueran afines y le permitieran desarrollarse. En el pequeño y excesivamente estrecho medio musical de México hizo todo cuanto puede hacer un músico: dio clases, fue bibliotecario especializado, pianista acompa-

ñante de bailarines y danzantes, compuso música incidental para títeres, teatro infantil, programas de radio, películas. También recibió encargos de la Orquesta Sinfónica de México, de Difusión Cultural de la Universidad Autónoma de México, del Coro de Madrigalistas, del Departamento de Danza del INBA, etc.⁵

Fue durante muchos años profesor en el Conservatorio Nacional de Música y actualmente prosigue su labor docente en la Escuela Nacional de Música de la UNAM. Obviamente, en el transcurso de todos estos años, la labor central de su vida ha sido la composición.

Dentro de esta vertiente esencial de su actividad hay que destacar que Jiménez Mabarak ha sido un músico preocupado por las relaciones entre su arte y los eventos escénicos, especialmente la danza. Su colaboración con los coreógrafos y coreógrafas mexicanos data de la "época de oro" y se continúa hasta mediados de los años sesenta. Su trabajo con los artistas de la danza le ha permitido lograr afortunadas experimentaciones estéticas como, por ejemplo, la elaboración de la balada como una forma adecuada a la lógica del lenguaje coreográfico y la adopción, y adaptación, de procedimientos técnicos de vanguardia como la utilización del montaje de cintas magnetofónicas (en *El paraíso de los ahogados* de Guillermo Bravo, por ejemplo).

Su producción musical para la danza es la siguiente: *Balada del pájaro y las doncellas* (1947), *Balada del venado y la luna* (1948), *Balada mágica o Danza de las cuatro estaciones* (1951), *El nahual herido* (1952), *Balada de los quezales* (1953), *El amor del agua* (1945), *Danza fúnebre* (1949), *Recuerdo a Zapata* (1950), *Pastillita* (1951), *Retablo de la Anunciación* (1951), *La maestra rural* (1952), *El ratón Pérez* (1955), *El paraíso de los ahogados* (1960), *La Llorona* (1961), *La portentosa vida de la muerte* (1964) y *Pitágoras dijo...*⁶

Estas obras han sido utilizadas por el Ballet de la Academia de la Danza Mexicana, el Ballet de la Universidad, el Ballet Moderno Mexicano, el Ballet Mexicano con José Limón y el Ballet Nacional de México.⁷

La atención con la que este artista se ha ocupado de la música para la danza, puede percibirse en su siguiente descripción de la balada. Me interesa destacarla porque en ella se evidencia que no concibe a la danza como ilustración de la música, o a ésta como mera acompañante de aquella, sino que busca entre ellas la articulación, la correspondencia expresiva. Cito al maestro Jiménez Mabarak:

Las coreógrafas de la Academia de la Danza Mexicana, especialmente Ana Mérida, me solicitaron música y temas para sus coreografías. En vista de que mi producción sinfónica corría peligro, pues yo escribo para que se me escuche en conciertos, traté de encontrar una manera de alear un argumento con una obra sinfónica seria, una obra capaz de ser traducida coreográficamente sin perder su valor sinfónico, capaz de ser escuchada sinfónicamente. La solución del problema fue la balada, cuyo nombre tomé de las primitivas baladas de Guillaume de Machaut (Chansons a dancer). Aquellas canciones contenían un texto argumental y eran danza. [...] En mi caso la poesía estaba contenida en el argumento coreografiable. El problema no sólo lo resolví en este sentido sino en el técnico. Yo me discipliné para encontrar una serie de temas —los menos posibles para no divagar— desarrollados, puede decirse, en forma cinematográfica, que al mismo tiempo que ayudan a la secuencia coreográfica se encadenan con una lógica musical adecuada, de manera de obtener una obra musicalmente aceptable.⁵

El nombre de balada para una obra sinfónica es una aportación de Carlos Jiménez Mabarak. El consideró que si existían sonatas, tocatas y cantatas, la creación de música pensada para la danza permitía la formulación de una palabra específica para un tipo específico de música: la balada. Esto es una muestra más de su tomarse en serio el trabajo dancístico.

La obra de Jiménez Mabarak es extensa, comprende obras para orquesta, para orquesta y coro, solista y orquesta, orquesta de cuerdas, conjuntos diversos, piano, dos pianos, canto y piano, obras corales a tres y cuatro voces a capella, óperas, ballets, música para teatro y música para cine. De entre su vasta producción él se siente más a gusto con la *Misa de 6* y con la *Sinfonía concertante*. Actualmente se encuentra trabajando en una obra que le fue encargada por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, se trata de *Sala de retratos*, obra inspirada en María Izquierdo, Pablo Neruda, Carlos Pellicer, María Azúñzola, Ninfa Santos y José Clemente Orozco (claro está

que todo esto es provisional, se trata de una obra en proceso).

Una obra artística de tal calidad merece un destino mucho más afortunado que el de existir sólo impresa o nominada en catálogos. La música acallada es un hurto cultural a la sociedad civil, no podemos aceptarlo. La música de Carlos Jiménez Mabarak, como la de muchos otros, debe dejar de ser virtual, debe ser patrimonio cultural disfrutable por todos. Sólo así le permitiríamos a su música cumplir con su, en el mejor sentido de la expresión, función social, sólo así seríamos justos con este joven maduro de 75 años que finca su legítimo orgullo en la seriedad y responsabilidad con la que ha asumido su trabajo. Porque Carlos Jiménez Mabarak ha vivido su vocación con la plena conciencia de que sus escuchas le merecen respeto, y que esto pasa por la apropiación del oficio, por eso trabaja y estudia infatigablemente, se trata de un amable y sonriente hombre serio, alguien para quien la alegría creativa se concreta en inteligente trabajo cotidiano. Recuerdo que, al final de la visita que le hice para entrevistarlo, él me mostró la modesta habitación en la que vive cuando viene a la ciudad de México, regularmente vive en Acapulco, y me dijo: "es un bonito lugar ¿verdad?, lástima que no tenga piano, si no, estaría trabajando". Creo que esta alegría que le produce la laboriosidad lo retrata con certeza.

NOTAS

¹ Tibol Raquel, "Carlos Jiménez Mabarak", en *Pasos en la danza mexicana*, Textos de danza 5, UNAM, México, 1982, pp. 35-54.

² Tibol Raquel, *op. cit.*, p. 40.

³ Entrevista realizada a Carlos Jiménez Mabarak por el autor de esta semblanza en enero de 1991.

⁴ Cfr. Mälstrom Dan, *Introducción a la música mexicana del siglo XX*, Breviarios 263, Fondo de Cultura Económica, México, 1977, pp. 136-138.

⁵ Tibol Raquel, *op. cit.*, p. 40.

⁶ *Catálogo de las obras de Carlos Jiménez Mabarak*, editado por el Dr. Alfred Hiller, Viena, Austria, (carece de indicación de número de páginas y de año de edición).

⁷ *Idem*.

⁸ Tibol Raquel, *op. cit.*, p. 45.

Antonio López Mancera

Hilda C. Islas Licona



En el espectáculo teatral el escenógrafo es el mago del equilibrio visual. De limitarse a la decoración o a la pintura plana, ha logrado, con el tiempo, entretrejer fantasías en tres dimensiones con movimientos y dinámicas insospechadas: ahora juega con luces, maquinarias, dispositivos técnicos, volúmenes, etc. De artesano ha pasado a ser artista-ingeniero-arquitecto.

[...] la escenografía dejó de ser el arte de pintar un hermoso boceto y se convirtió en una tecnología complicadísima, exacta como la ingeniería con, como ella, problemas de selección de materiales, de ajuste a medidas precisas y de funcionamiento, que tiene que ser tan fluente [*sic.*] que no se note el paso del tiempo en cambiar un cuadro por otro [...].¹

Soberbio exponente de este escenógrafo profesional formado y especializado como tal, es Antonio López Mancera, nacido en la ciudad de México el 6 de marzo de 1924. Tocó a López Mancera formar parte de la generación que inaugurara la carrera de Escenografía en la Escuela de Arte Teatral del INBA de 1949 a 1951. En efecto, después de haber estudiado pintura de manera particular y la carrera de Filosofía y Letras en la UNAM de 1946 a 1950, López Mancera explica que fue la escenografía la que lo eligió a él y no él a ella: disciplina artística naciente, el trabajo escenográfico constituyó, en ese momento histórico, una nueva dimensión de la actividad teatral cuyo nivel plástico era trabajado antes de este período por los grandes pintores del momento, como Julio Castellanos, José Chávez Morado y Gabriel Fernández Ledezma entre otros.

Antonio López Mancera tuvo la oportunidad de tener como maestro a Julio Prieto y, a la vez, de trabajar como su ayudante, así pudo ligar, a dos o tres días de haber entrado a la escuela, el aprendizaje teórico con la problemática concreta de la escenografía.

Su primer trabajo profesional fue para la coreografía *La madrugada del panadero* (1949) de Raquel Gutiérrez, con música de Rodolfo Halffter y argumento de José Bergamín. Esta primera escenografía consistía en el esquema escueto de la casita y el horno del panadero realizados en triplay. Con esto, se introdujo de lleno en el corazón de aquella "época de oro" de la danza moderna mexicana con Miguel Covarrubias en la dirección del Departamento de Danza del INBA.

Otra coreografía memorable y representativa de esta época de trabajo interdisciplinario entre músicos, libretistas, co-

reógrafos y artistas plásticos, fue *El Chueco* (1951) de Guillermo Keys Arenas y música de Miguel Bernal Jiménez. López Mancera cuenta que a partir de la idea del coreógrafo iban juntos a La Villa a reconocer y a captar al personaje, a investigar su medio a fin de atrapar la atmósfera y la intención que la escenografía tendría que imprimir a la obra. En su larga trayectoria como escenógrafo de danza, tiene también muy presente la experiencia, años después con el *Epicentro* (1977) de Guillermina Bravo: aunque la idea inicial del ballet ya había sido trazada por la coreógrafa, ella le pidió ideas plásticas. En este caso lo que se le ocurrió fueron motivos circulares en base a los cuales Guillermina Bravo modificó y corrigió su trabajo para lograr la articulación total. Además intervino en *La valse* (1952), con música de Maurice Ravel y *Uirapurú* (1953) con música de Heitor Villalobos, ambas de Raquel Gutiérrez; *La poseída* (1952) de Guillermo Keys con música de Silvestre Revueltas; *La hija del yori* (1952) de Rosa Reyna con música de Blas Galindo; *La llorona* (1961), *La balada de la luna y el venado* (1976), ambas con música de Carlos Jiménez Mabarak y *Bernarda* (1966), las tres de Ana Mérida; *Orfeo* (1960) con música de Gluck y *Sueños* (1961) con música de Webern, ambas de Anna Sokolow; *Danza para cinco palabras* (1962) de Josefina Lavalle con música de Gassman; *Visión de muerte* (1980) de Guillermina Bravo, y *Juana de Arco en la hoguera* (1955) de Xavier Francis, obra monumental con coros, cantantes y actores.

También ha trabajado con grupos de danza folclórica. La plataforma que emplea habitualmente Amalia Hernández en sus espectáculos fue realizada por él en 1959, y con Silvia Lozano realizó dos programas en los años de 1959 y 1986.

Durante su larga carrera ha tenido la oportunidad de percibir los diversos auge y declives de los géneros dancísticos: a partir del periodo de López Mateos, la danza moderna decayó y las iniciativas de producción dancística se inclinaron hacia el clásico. Así pues, colaboró intensamente desde 1957 con Ballet Concerto. Ballet Clásico de México; que fue después Compañía Nacional de Danza, hasta 1990. Trabajó para *Café Concordia* (1960) de Felipe Segura, *El combate* (1963) de William Dollar, *Speed Crazy* (1963) y *Orfeo en los tambores* (1963) ambas de Tulio de la Rosa y variaciones musicales de Chucho Zarzosa; *Encuentros* (1961) y *Carmina Burana* (1986) de Nellie Happee; *Jig-Saw* (1970) de Miro Zolan, *Diseños Líricos* (1967) de Gloria Contreras; *Saepil* (1980) de Gustavo Herrera y diversas obras del repertorio clásico como *La fille mal gardée* (versión 1964) y *Las silfides* (versión 1964).

Por otra parte, las innovaciones escenográficas de López Mancera han sido determinantes en el ámbito escenográfico mexicano en lo que concierne a las instalaciones técnicas para espectáculos en espacios abiertos, como las que permanecen desde 1973 en la Alhóndiga de Granaditas en Guanajuato. Producto de su imaginación, y la de Salvador Vázquez Araujo, fue la idea de llevar a cabo *El lago de los cisnes* en un jardín en la Presa de la Olla, Guanajuato, que años después pasaría a la isleta del Lago de Chapultepec. Para teatro ha trabajado infinidad de veces para espacios abiertos.

Escenógrafo de danza, teatro y ópera, para López Mancera son muy claros los lineamientos de la escenografía para cada manifestación: en danza se requiere de elementos sintéticos y expresivos; es indispensable una pureza de diseños; Hay que conocer la escenografía y el dibujo espacial para pensar en el tipo de líneas y volúmenes; por supuesto están casi prohibidas las escaleras y las plataformas, sobre todo en danza contemporánea, salvo que la coreografía lo pida específicamente, y las rampas son muchas veces aceptables. Todo debe dar espacio y marco suficiente para el desarrollo fluido de los movimientos. En cuanto a vestuario hay que ser muy cuidadosos para no impedir ni la ejecución ni la percepción del movimiento corporal. Para teatro y ópera, e incluso para algunas piezas de ballet, siempre será necesario introducir más trastos y dar más peso a los decorados.

Por otra parte, aunque constituida en México en 1949 como una especialidad del arte, han tenido que pasar muchos años para dejar de considerarse a la escenografía como una actividad subalterna y apreciarla en su verdadera magnitud. El escenógrafo tiene mucho que enseñar sobre el trabajo de equipo ya que posee la rara virtud de saber combinar la creatividad del otro con la propia y de ser responsable de que esta interacción logre un buen producto final en términos técnicos.

El problema inicial del escenógrafo es *interpretar* al autor, director o coreógrafo. Primero procede a trazar un boceto sobre la base de los primeros lineamientos generalmente confusos, de su colaborador, sea en forma de maqueta o de trazo de la planta escénica. El mismo explica:

Terminada esta etapa lo más seguro es que cuando el diseñador muestre orgulloso su obra al director, se encuentre con que las puertas no están en el sitio más conveniente para los movimientos de los actores en el segundo acto y que el color de las paredes no le va bien a la primera actriz... "además, ya que se tiene que corregir, sería conve-

niente agregar una escalera al fondo izquierda y una ventana al centro. Por lo demás está bien".²

A continuación hace énfasis en el valor del trabajo escenográfico: su capacidad de desplegar su creatividad en condiciones ajenas y de saber dialogar en este marco.

El escenógrafo agrega rápidamente un cálculo biliar más a su cosecha o, en su defecto, procede a agravar la úlcera que padece y se dispone a ejecutar todas las correcciones indicadas mientras medita en la virtud más importante para el desenvolvimiento de su carrera: la humildad.³

Humildad, pues, como fundamento y herramienta de trabajo: mediación indispensable que logra el acuerdo entre coreógrafo y escenógrafo a fin de generar la "metáfora plástica", como él la llama, de la obra dancística, teatral u operística. Así, aunque el escenógrafo debe documentarse para dar el estilo y el ambiente de la pieza y tratar de seguir las ideas del autor, su más difícil tarea es la de "tener la sensibilidad suficiente para captar y representar una idea o una intención en una expresión puramente plástica".⁴ Y aún más: después de esta fase creativa e imaginativa, vienen los problemas técnicos; a veces, como él lo indica, se pueden imaginar muchas cosas que no pueden realizarse; mediar entre la creatividad y las posibilidades técnicas es, pues, otro de los grandes problemas. Las resoluciones técnicas llegan, incluso a "emplazar" a los mismos bailarines o actores para poner en funcionamiento, en plena representación los dispositivos escenográficos.

La labor del escenógrafo, tan poco reconocida y sin embargo, tan determinante, ha sido motivo de una lucha reivindicatoria del gremio, tanto social como salarialmente. En esta lucha López Mancera ha desempeñado un papel importante. Después de 10 años de lucha, en septiembre de 1987 se constituyó la Sociedad Mexicana de Escenógrafos, oficialmente registrada ante la Dirección General de Derechos de Autor de la SEP y de la que Antonio López Mancera es primer vocal hasta la fecha.

No han faltado en esta brillante carrera las actividades académicas y administrativas: de 1958 a 1973 López Mancera fue titular de la cátedra de Producción Teatral del Seminario de Producción y Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM y catedrático de la carrera de Escenografía de la Escuela de Arte Dramático del INBA; a esto se suma su labor de investigación al ser invitado por los gobiernos de diferentes países a realizar estudios y observaciones en centros teatrales y pedagógicos de Francia, Alemania, Gran Bretaña, Checoslo-

vaquia, Polonia, Cuba y la República Popular de China. En 1980 organizó un curso en acción coordinada Consejo Británico-INBA en el que profesores ingleses impartieron a los escenógrafos, coreógrafos, bailarines e interesados en la actividad teatral, sus conocimientos sobre teñido, texturización de telas, tocados, armaduras, sastrería y maquillaje que se recibió durante cinco años consecutivos.

En lo que toca a sus cargos administrativos, que incluye una amplia labor en favor de la danza, están el de Jefe del Departamento de Producción Teatral del INBA de 1952 a 1977, y el de miembro fundador del Consejo Directivo del Ballet Clásico de México.

De 1970 a 1972 fue miembro del Consejo de Danza. De 1973 a 1975 fue representante del INBA, Jefe de Servicios Técnicos del I al III Festival Internacional Cervantino y de 1975 a 1986, su Director General. En 1973 fue miembro del Consejo Técnico de la Opera; en 1973 y 1974 asistió al Congreso de la OISTT como presidente de la delegación mexicana en Praga.

Por su labor como escenógrafo ha recibido múltiples premios: en 1953 la Asociación Nacional de Críticos de Teatro lo premia por *Boris Godunov* y en 1963 por *La visita de Durenmat*; en 1970 el gobierno francés le otorga las Palmas Académicas por su labor en favor del teatro francés en México; en 1972 recibió un premio de la Asociación de Críticos de Música por las óperas *Aida* y *Turandot*. En 1982 de hace una exposición homenaje paralela al estreno de la obra *Moctezuma II* de Sergio Magaña con escenografía del mismo López Mancera. Este homenaje fue una especie de jubilación después de 33 años de trabajo en el INBA. En 1986 se hizo una nueva exposición: Antonio López Mancera: Hacedor del Espectáculo, en teatros de las ciudades de Monterrey, Aguascalientes, Tijuana y Ciudad Juárez, con el auspicio de la SEP, que incluyó 113 láminas entre imágenes y fotografías de planos, utensilios de escenografías y vestuarios, etc.

Ahora en 1991 después de 42 años de trabajo, el gremio dancístico no puede sino agradecer a este maestro de la escena todo el talento vertido y la enseñanza de la humildad en la creatividad de equipo como fundamento de la creación artística: el secreto de su magia.

NOTAS

¹ Solana, Rafael. "Donde se unían el arte y la técnica", en *Siempre*, México, 8 de octubre de 1987.

² López Mancera, Antonio A. "Consideraciones de un escenógrafo", en *Bellas Artes*, Órgano del Instituto Nacional de Bellas Artes, México, año 1, núm. 1, enero 1956, pp. 44-45.

³ López Mancera, *op. cit.*

⁴ *Ibid.*

CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS
ARTES

Víctor Flores Olea
Presidente

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES

Rafael Tovar y De Teresa
Director General

Martín Díaz y Díaz
Subdirector General de Difusión y Administración

Salvador Vázquez Araujo
*Subdirector General de Promoción y Preservación
del Patrimonio Artístico Nacional*

Manuel Márquez Fuentes
*Subdirector General de Educación e Investigación
Artísticas*

Esther de la Herrán
*Directora de Investigación y Documentación de las
Artes*

Patricia Aulestia de Alba
*Directora del Centro Nacional de Investigación,
Documentación e Información de la Danza José
Limón*

Este libro se terminó de imprimir en el mes de abril de 1991, en los talleres de Impresos SIGMA, S.A. de C.V., Bucarell 65, Local 9. Se tiraron 1 000 ejemplares más sobrantes para reposición.



Consejo Nacional
para la
Cultura y las Artes



Instituto Nacional
de
Bellas Artes