



www.inbadigital.bellasartes.gob.mx

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Cómo citar este documento: Varios autores. *Homenaje Una vida en la danza. Segunda época 2015*. México, D.F. : CONACULTA, INBA, Cenidi Danza, 2015.

ISBN: 9786076053478

Descriptorios temáticos (palabras clave): maestros de danza, bailarines mexicanos, homenajes, dance teachers, mexican dancers, homage.

Homenaje Una vida en la danza

Segunda época 2015



Varios autores

Homenaje
Una vida en la danza
Segunda época 2015

Director de arte

Enrique Hernández Nava

Formación

Pablo Ramírez Reyes

Corrección de estilo

Raúl García Lugo / Dora Torres Ponce

Foto de portada

Mercedes Limón, Fototeca del Cenidi Danza.

Homenaje Una vida en la danza. Segunda época 2015

© Varios autores

Primera edición: 2015

D. R. © Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura
Reforma y Campo Marte s/n, col. Chapultepec Polanco,
Del. Miguel Hidalgo, C. P. 11560, México, D. F.

ISBN: 978-607-605-347-8

Todos los derechos reservados. Queda prohibida la reproducción parcial o total de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, la fotocopia o la grabación, sin la previa autorización por escrito del Instituto Nacional de Bellas Artes.

Impreso en México / *Printed in Mexico*

Índice

Presentación	9
 DANZA CLÁSICA	
Reyna Pérez: “Soy muy afortunada” Elizabeth Cámara	13
Mercedes Limón, mirar la vida desde la danza Bernardo Orellana	23
 DANZA MODERNA-CONTEMPORÁNEA	
Fuerza y perseverancia: Juan Caudillo, el toro de Guillermina Bravo María Cristina Mendoza	31
Hester Martínez, danza con rigor y audacia Margarita Tortajada Quiroz	47
Jaime Hinojosa Terán, NL, Ballet Independiente y la Comarca Lagunera: una vida íntegra y venturosa en la danza contemporánea mexicana Anadel Lynton	69

DANZA FOLCLÓRICA

Jesús Nafarrate Roxana Guadalupe Ramos Villalobos	85
Mario Cabrera Salgado, virtuoso del son jarocho Esperanza Gutiérrez	93
Rocío Próspero Maldonado Transgresión y memoria Fidel Romero Altamirano	101

DANZA ESPAÑOLA

Milagros Rioja: el sol en silencio Ariadna Yáñez Díez	113
---	-----

RECONOCIMIENTOS

Horacio Flores-Sánchez, caballero de arte y danza Margarita Tortajada Quiroz	129
Felipe Ramírez Gil: pilar de la investigación musical y dancística en México Enrique Jiménez López	141
De cara a las olas (para Christa Cowrie) Pilar Medina	153

IN MEMÓRIAM

DANZA CLÁSICA

Mirta Hermida**Su pasión por la danza, su manera de vivir, de respirar**

Sylvia Ramírez Domínguez 161

DANZA MODERNA-CONTEMPORÁNEA

Mario Rodríguez: la continua verdad gritada desde el cuerpo

Rebeca Mundo 169

DANZA FOLCLÓRICA

Cirilo Fuentes Ramírez

Patricia Salas Chavira 177

DANZA ESPAÑOLA

Enrique Iglesias: compás, simpatía y ocurrencia

Ariadna Yáñez Díez 191

RECONOCIMIENTOS ESPECIALES *IN MEMÓRIAM***Carlos Ocampo, el viajante**

Patricia Camacho Quintos 201

Julio Prieto Posada, escenógrafo pintor

Sophie Bidault 215

Raquel Tibol: leyenda viva del arte mexicano**Ballet Nacional, Cuba y Raquel en la danza**

Anadel Lynton 227

Presentación

Grañas de materia evanescente, estas páginas. Recuerdos, centellas de una historia. La memoria que entre andamios busca el acomodo para narrar una vida. No cualquier vida. Una vida en la danza.

Nuestros titanes de la danza. Laboriosas hormigas que desafían a La Fontaine, porque sin dejar su laboriosidad, son hormigas y cigarras ensoñadas al mismo tiempo. Nuestros bailarines, coreógrafos, maestros, críticos, teóricos y cómplices de la danza. Haciendo del minimalismo de la insistencia cotidiana, la gigantesca epopeya del artista que dedica su vida a concretar su vocación. Una vocación de guerreros que ayudan a la paz.

Como toda obra humana, este Homenaje es perfectible. Le deseo largos años para que afine su engranaje, pero que nunca pierda la nobleza de su espíritu: honrar la labor de los hacedores de su danza, nuestra danza, la de todos y la de cada día, a lo largo de una vida entera. De una vida eterna. Del instante perenne, no fugaz. La danza queda. Siempre permanece. Muestra de ello, las siguientes páginas, en las cuales la comunidad del Cenidid rinde tributo a una pléyade que brilla con luz propia.

Dra. Patricia Camacho Quintos
Investigadora del Cenidid

Danza clásica



Reyna Pérez. Foto: archivo personal de la maestra Reyna Pérez.



Reyna Pérez impartiendo clase en la Compañía Nacional de Danza, 2014. Foto: Roberto Aguilar.

Reyna Pérez: “Soy muy afortunada”

Elizabeth Cámara

La entrevista a Reyna Pérez se realiza en el edificio de la Escuela Nacional de Danza Folklórica, ubicada en la que fuera sede, por alrededor de veinte años, de la Academia de la Danza Mexicana (ADM)¹. A partir de 1964, Reyna estudió, creció y se hizo en la ADM, dentro del plan conocido como carrera de Bailarín de Concierto, durante la cual recibió formación en danzas clásica y contemporánea con maestros como Ana María Garza. Estas clases las conserva vivas en la memoria, al igual que mantiene frescos sus recuerdos de aquel examen de admisión al que los aspirantes asistían en traje de baño, lo que los hacía sentirse desprotegidos y experimentar una gran expectación.

Reyna Pérez, maestra de ballet por excelencia, recuerda que su mamá la llevó a la ADM porque en casa bailaba improvisando con la música de *Cri-Crí*. La aceptaron e inmediatamente la adelantaron de grado para colocarla en el grupo donde impartía clase Ruth Noriega, lo cual fue un regalo.

De sus maestros evoca a Carola Montiel, Mirna Villanueva, Socorro Bastida, Nelsy Dambre, y en los últimos grados, al maestro ruso Michel Resnikoff, quien había trabajado con Roland Petit,² lo que para la joven

¹ La Academia de la Danza Mexicana, fundada en 1947, ocupó el edificio del Centro Cultural del Bosque de 1958 a 1978, para luego convertirse en sede del Sistema Nacional para la Enseñanza Profesional de la Danza, creado por el ingeniero Vázquez Araujo en sustitución de la Academia. El Sistema estuvo conformado por la Escuela Nacional de Danza Clásica, la Escuela Nacional de Danza Contemporánea, y la Escuela Nacional de Danza Folklórica, instituciones que permanecieron en este espacio hasta 1995, año en que la Escuela Nacional de Danza Clásica y la de Danza Contemporánea se mudaron al Centro Nacional de las Artes. Hoy día, las instalaciones que forman parte del Centro Cultural del Bosque las ocupa exclusivamente la Escuela Nacional de Danza Folklórica.

² Roland Petit (1924-2011) fue un coreógrafo y bailarín francés.

alumna resultaba impactante. En danza contemporánea destaca de manera muy particular su formación con la maestra Bodil Genkel.³

Rememora cómo en ese entonces la formación de los bailarines era diferente a la actual, por ejemplo, las prácticas escénicas las efectuaban al incorporarse como invitados en determinados montajes. Tampoco olvida la manera en que Josefina Lavalle —entonces directora de la ADM— llegaba y escogía a quienes iban a participar en las óperas de Bellas Artes (*Dido y Eneas*, o bien, *Orfeo y Eurídice*), al igual que en montajes que ella realizaba (como *El cascanueces*). Así fue año tras año, hasta que en 1968 le tocó bailar con el Ballet de los Cinco Continentes en el montaje que estuvo a cargo de Amalia Hernández para las Olimpiadas Culturales; nuevamente fue seleccionada para tomar parte en la temporada completa en el Teatro Ferrocarrilero y en el Teatro del Bosque (hoy Teatro Julio Castillo). Del montaje le atrajo en especial la obra *Revelations*, creada en 1960 por el coreógrafo afroamericano Alvin Ailey, que aborda el tema de la población negra en el sur de los Estados Unidos. “Fue impactante ver a estos negros maravillosos bailando, y eso me sedujo. Todo esto, sumado a la influencia de la maestra Bodil, hicieron que me decidiera a favor de la danza contemporánea; para mí, la danza clásica eran cuentos de hadas”.

Hubo otros factores que reforzaron su determinación: era una época en la que los cambios sociales y las experiencias políticas del país, particularmente el movimiento estudiantil de 1968, provocaban una transformación en el pensamiento y la percepción de la adolescente. Además, la influyó el trato cercano y la convivencia con los alumnos de la Escuela de Arte Teatral del INBA, que solían asistir a la cafetería de la escuela de danza; muchos de ellos llegaban a la escuela en moto y actuaban en películas nacionales tan destacadas como *Los caifanes*. Todo ello también la impulsó a quedarse trabajando en la danza contemporánea.

³ Bodil Genkel, bailarina de origen danés que realizó su formación profesional con Kurt Jooss en Inglaterra, y más tarde en los Estados Unidos con Charles Weidman, Doris Humphrey, Louis Horst, Martha Graham y José Limón. Miguel Covarrubias la invitó a México para participar con el Ballet Mexicano del INBA. Maestra fundamental de la Academia de la Danza Mexicana a partir de 1965, sistematizó la enseñanza de la notación Laban y creó innumerables obras para distintos grupos mexicanos. Josefina Lavalle, “Bodil Genkel”, en *Una vida dedicada a la danza, Cuadernos del Cenidi Danza José Limón* 21. México, Cenidi Danza/INBA/Conaculta/SEP, abril de 1989, pp. 51-54.

“En la Academia teníamos grandes maestros, como Leonardo Velázquez,⁴ que nos ponía a escuchar música horas y horas; en ese entonces yo no entendía para qué, hasta años después”, cuando tuvo conciencia de la cultura musical que había adquirido. Otro de sus maestros fue Guillermo Noriega,⁵ pero “en ese momento no nos dábamos cuenta de quiénes eran esos personajes”. El ambiente completo era envolvente.

Igualmente eran muy cercanos los alumnos y los maestros del Conservatorio Nacional de Música, con quienes coincidía en su viaje diario en el transporte del INBA, camioncito que cubría la ruta que iba del Palacio de Bellas Artes, a lo largo del Paseo de la Reforma, con escala en el Centro Cultural del Bosque, hasta llegar al Conservatorio Nacional en avenida Masaryk: “Nos costaba tres pesos, era un camión lleno de estudiantes y de maestros, y nos conocíamos, aunque fuera de vista”.

Cuando Bodil Genkel escogió a los bailarines con los que formaría la compañía Ballet Contemporáneo, Reyna fue elegida, junto con Socoro Meza, Amparo Sevilla, Mercedes Limón, Cecilia Montañez y Maclovía Carreón; entre los varones estaban Héctor Chávez, Liberman Valencia e Isaías Mino; “fue una experiencia maravillosa”. Aunque nunca antes se había identificado de manera definitiva con ningún grupo o generación de la Academia, porque varias veces la cambiaron de grupo, cuando entró con Bodil sintió que al fin pertenecía a uno. Con Ballet Contemporáneo permaneció de 1970 a 1972, año en que terminó sus estudios.

En el grupo se bailaba el repertorio creado por la propia Bodil, pero además les montó Ana Mérida, Rosalío Ortega y John Fealy. Tomaban clases de danza hindú, y Bodil, con una amplia visión, invitó a Rossana Filomarino y a Miguel Ángel Palmeros a que les impartieran clases, e impulsaba a los jóvenes a incursionar en la coreografía. La maestra Genkel fue clave, porque en ese momento era una de las pocas personas en México que tenía conocimientos sobre el trabajo de Rudolf Laban. Mujer sabia y generosa, compartía sus saberes, de procedencia diferente a los de otros maestros de danza contemporánea

⁴ Leonardo Velázquez (1935-2004), músico y compositor mexicano formado en el Conservatorio Nacional, que compuso obras para ballets y para el cine nacional.

⁵ Guillermo Noriega, compositor, acompañante, maestro de música de varias generaciones de bailarines, y uno de los docentes más reconocidos del Conservatorio Nacional de Música. Anadel Lynton, “Guillermo Noriega”, en *Una vida en la danza, Cuadernos del Cenidi Danza José Limón* 25. México, Cenidi Danza/INBA/Conaculta, abril de 1993.

de la ADM, “sus clases me encantaban, pues su técnica era muy amplia, creaba conciencia sobre el hecho de que un mismo movimiento podía desarrollarse, por ejemplo, en los tres niveles y en distintas formas”. Reyna Pérez no percibía la riqueza de explotar una secuencia o un movimiento en otras clases que se daban por aquel tiempo, cuando la técnica Graham empezaba a sentar sus reales en la danza contemporánea mexicana. Por voluntad e iniciativa propias, realizó notas y grabó las clases —que aún conserva como oro molido—, y considera que fue un error dejar de lado esa técnica.

Reyna comenta que la exploración de movimiento era tan rica que, por ejemplo, con Guillermo Noriega trabajaron el tema del contrapunto, esto es, Noriega indicaba cada uno de ellos, y el grupo de bailarinas tenía que aplicar los mismos principios a la danza, lo que fomentaba la reflexión no sólo sobre la práctica dancística, sino también acerca de la interacción entre sonido y movimiento. “Éramos las ‘bodilianas’”; para ellas, ni Martha Graham estaba por encima de Bodil.

“Connmigo, Bodil fue particularmente estricta. Yo era muy joven, con dieciséis años empecé a bailar en un grupo que era experimental”, con todo lo que la palabra “experimental” pueda significar, entre otras cosas, incursionar en nuevas propuestas estéticas y temáticas, enfrentando experiencias fuertes. Además, tomaban clases de coreografía y montaban sus propios trabajos, mismos que dirigía Bodil. Con ella aprendieron mucho.

No hay que olvidar que cuando iniciaba su carrera profesional Reyna era una chiquilla, y su conducta era acorde con su edad; ella relata que durante una gira a Guanajuato, mientras sus compañeras Silvia Unzueta, Socorro Meza y Graciela González “querían salir a escuchar a la estudiantina y callejonear, yo quería jugar almohadazos”, de ahí que mucha gente la conozca hasta la fecha como Reynita.

Insiste al afirmar: “Bodil era extremadamente exigente connmigo”, la cuestionaba para saber si quería ser una de las mejores bailarinas de México, lo que le provocaba una gran angustia y miedo. Lo que deseaba su maestra era impulsarla, pero el resultado final fue que decidió dejar al grupo.

Tenía la intención de irse a Holanda al terminar la escuela, porque llegó a sus manos un folleto que la atrajo, y fue entonces cuando por primera vez escuchó hablar de conceptos como la euritmia, pero a causa de su corta edad debía esperar dos años para ingresar. Mientras tanto, incursionó por un corto tiempo con el grupo Expansión Siete, dirigido por Miguel Ángel Palmeros,

y aunque se fue a estudiar a la Escuela del Ballet de Pensilvania, finalmente dejó el escenario, pues empezaba a desarrollar su gran vocación de maestra.

Como parte de su servicio social dentro de la ADM comenzó a impartir clases, le gustó la actividad y empezó a destacar por su trabajo, lo que permitió que la invitaran a continuar en la docencia, labor que desarrolló dentro de esa institución, con intervalos de ausencia, por los siguientes veinte años.

En aquella misma época, Manuel Hiram, de Ballet Independiente, la vio impartir clase y la invitó a entrenar a los bailarines de esa compañía, experiencia que se prolongó —con una pausa intermedia— por alrededor de diez años. Así se convirtió en maestra de personas mayores que ella, como Anadel Lynton, Jaime Hinojosa, Patricia Ladrón de Guevara, y sus propias compañeras Socorro Meza y Silvia Unzueta; en ese tiempo, al sentirse insegura, pensaba que una manera de ganar autoridad y respeto frente al grupo era subir mucho la voz, costumbre que le queda hasta la actualidad.

Todo esto sucedía durante los años setenta, cuando ella estudiaba en el CCH⁶ y el marxismo-leninismo circulaba en el ambiente, por lo que comenzó a sentirse atraída por la escuela del Ballet Bolshoi: “Además, acababan de llegar maestras que habían ido a estudiar por allá: Rosa Bracho, Carola Montiel y Farahilda Sevilla, que nos transmitían todo lo que habían vivido sobre la danza clásica y la metodología Vaganova”; a partir de aquel momento Reyna se empezó a inclinar por el ballet.

En este punto de su vida tenía una serie de dudas sobre la existencia, particularmente tras haber sido educada en una escuela de monjas,⁷ después ingresó a estudiar al CCH, se vio influenciada por la ideología marxista, con Bodil Genkel había bailado piezas como *Mujeres*, de Graciela Henríquez, que cuestionaba fuertemente el tema femenino... Después de ese cúmulo de vivencias optó por estudiar biología. Quería saber de dónde venimos y a dónde vamos, encontrar explicaciones a sus interrogantes sobre el hombre y la mujer nuevos.

Combinar ambas carreras fue un reto muy difícil que le exigía trasladarse a Ciudad Universitaria entre 7 y 10 de la mañana, y regresar entre 7 y 10 de la noche para asistir a sus clases y a ensayos en el Auditorio Nacional. “Una

⁶ Colegio de Ciencias y Humanidades, bachilleratos pertenecientes a la Universidad Nacional Autónoma de México, que en aquellos años tenían una clara y marcada afinidad por la ideología política con tendencia de izquierda.

⁷ Estudió la primaria y la secundaria en el Instituto Pedagógico Anglo Español.

locura”, recuerda, pero reconoce que a pesar de todo lo aprendido y la gran experiencia que fue para ella estudiar en la UNAM, su eje de vida era la danza, lo que notaban incluso sus maestros, quienes la estimulaban a concentrarse en esta disciplina; por ejemplo, el hoy famoso maestro Antonio Lazcano,⁸ que le daba clases sobre el origen de la vida, la escuchaba afirmar que lo que veía en el microscopio le parecía tema para una coreografía; él le decía: “Qué haces aquí, ya vete a bailar”. Sobre su doble formación, Reyna no ha olvidado lo que les mencionaba Margules:⁹ que los científicos y los artistas tienen rasgos en común, como el deseo de conocer a fondo los hechos para exponerlos o explicarlos frente a otros.

Ya instalada como maestra, yendo y viniendo de una escuela a otra, en dos ocasiones Reyna solicitó una beca para estudiar un posgrado en Pedagogía del Ballet en la Escuela Coreográfica de Moscú; fue hasta el tercer intento, cuando incluso ya había declinado su interés, que se la concedieron, un 15 de septiembre, al igual que a quien cinco días más tarde se convertiría en su esposo. Así viajaron juntos a estudiar, él un posgrado en Economía y ella a la Escuela del Bolshoi. “Raúl [Flores Canelo] me dio una carta muy bonita antes de irme a la Unión Soviética, que aún conservo”.

En Moscú estudió metodología durante dos años y tres meses con su tutora Olga Alexandrova, quien le enseñó cómo formar a un bailarín a lo largo de los ocho años que dura la carrera. A ella se le facilitaba mucho entender lo que le enseñaban gracias a los antecedentes con Bodil, particularmente en lo que se refería a desarrollar un mismo elemento, manipulándolo o combinándolo de diversas maneras. También estudió Danzas Históricas con Irina Sergeyevna, y Danzas Rusas con Nina Ivanova.

Lo que descubrió en la Unión Soviética —indica— fue que el vocabulario del ballet que se manejaba en esa época en México podía desarrollarse de muchas formas. “Del 80 al 82 vi a todos los que luego llegaron a ser grandes estrellas del Bolshoi, pero en ese entonces pues ni te dabas cuenta”, y añade:

⁸ Antonio Lazcano, científico mexicano egresado de la UNAM, que se especializó en biología evolutiva y por más de treinta y cinco años ha estudiado el origen y la evolución temprana de la vida.

⁹ Ludwik Margules (Polonia, 1933-Ciudad de México, 2006), destacado director teatral que impartió clases durante cuarenta años en la Escuela de Arte Teatral del INBA, y dirigió más de cuarenta obras.

Se podrán criticar muchas cosas del sistema socialista, muchas, pero si eras una buena estudiante tenías garantizado tu pasaje de ida y vuelta, tu estancia, tu alimentación, te pagaban por estudiar, tenías tus vacaciones de tres semanas en el Mar Negro con todo pagado, y además, como venías de un país tropical, te dotaban de ropa para soportar los inviernos rusos. Estudiar dentro de esa escuela, para locales o extraños, significa pertenecer a un alto estatus... Fue duro, muy duro, estudiar por allá; además de manejar una estética muy diferente, eran muy estrictos, particularmente mi tutora, que tenía que cambiar mi manera de ver la danza, pues no se trataba de aprender pasos.

En una ocasión, mientras copiaba una clase, Olga Alexandrova tomó su cuaderno y lo rompió; la maestra la increpó diciéndole que no debía copiar clases que estaban pensadas en función de un grupo determinado, con cualidades y en situaciones muy concretas, pero Reyna siguió copiando porque de esta manera aprendía y entendía.

También era difícil lidiar con el clima, la comida, el idioma, confrontarse con el socialismo real, donde no encontraba al hombre y a la mujer nuevos que ella esperaba. No todos los becarios que llegaban aguantaban el ritmo y la presión, pero Reyna y un grupo de chicas latinoamericanas lograron salir adelante. “Creo que la vida ha sido generosa conmigo.” Al salir le otorgaron el documento que la acredita como maestra en las materias que estudió. Su experiencia en el Bolshoi fue dura, pero muy enriquecedora, admite.

A su regreso a México venía con la idea de hacer muchos cambios, de modernizar la enseñanza. La ADM le dio la oportunidad de realizar sus planes, pero se encontró con resistencias. Le asignaron grupos de folclor y le encantó; fue entonces que en conjunto con el músico Jorge *Coco* Bueno empezó a trabajar en un proyecto para impartir la clase de Historia de la Danza.

De pronto se convirtió en la maestra de moda, pues la combinación de sus conocimientos sobre metodología del ballet y sus antecedentes en danza contemporánea le permitía entender los lenguajes y las necesidades de distintos bailarines.

Un día, en Ballet Clásico de México había una plaza vacante; Natasha Laguna —que fue compañera suya en la URSS— y Arturo Gama —director de ópera que actualmente trabaja en Alemania— dieron su nombre como referencia. Fue así que el maestro Carlos López la convocó a una audición

para aplicar al puesto de maestra. “No sabes qué nervios, porque a los clásicos yo los veía con distancia.” La audición la llevaron a cabo en 1986 el propio Carlos López y Laura Echevarría, y a partir de ese momento se quedó a dar clases.

Dividía su tiempo entre Ballet Independiente, la ADM y Ballet Clásico de México (hoy Compañía Nacional de Danza, CND). Posteriormente obtuvo la única plaza en propiedad dentro de la compañía y tuvo que elegir entre seguir trabajando para la ADM o para Ballet Clásico; se decidió por la segunda opción, porque significaba un nuevo reto en su carrera. “Recuerdo que un día entré con el maestro Fernando Alonso, que en aquel tiempo era director de la compañía, y me dijo: ‘Hija, qué hago, o me dicen pestes de usted o me dicen maravillas’ ”. Desde ese momento empezó a recibir nuevas oportunidades, como montar la ópera *Rigoletto* para el Palacio de Bellas Artes.

Cuando Cuauhtémoc Nájera asumió el cargo de director de la CND —alrededor de 1995— la invitó a impartir el Taller de coreografía, y fue así que montó algunas obras. A raíz de esa experiencia, Reyna comenzó a considerar la idea de hacer su propio grupo, y de esta manera creó la compañía de danza de corte neoclásico Ardentía, que se consolidó en 2002, y para la que ha creado, entre otras piezas, *Alicia en el país del ballet*, *Entre soles y sombras*, y *El niño que cabalga asteroides*. Los hijos de Reyna Pérez hoy ya son universitarios, pero cuando eran niños ella no encontraba espectáculos interesantes para los pequeños, así que pensó en orientar su labor hacia el público infantil. A Reyna le apasiona hacer coreografía y entrenar a sus bailarines, pero reconoce que la producción es siempre la parte más difícil, pues tiene que moverse entre la realización y los préstamos para poder vestir al grupo; a veces, incluso, ha tenido que resolver el vestuario de veinte personas, como sucede con su montaje de *El Quijote*.

Por lo regular, los bailarines de su grupo proceden de la CND, “yo les doy la oportunidad” de que participen como bailarines invitados o colaboren al impartir clase; otros bailarines se acercan porque consideran a su compañía como un trampolín para ingresar a la CND, y algunos más, procedentes de otros lugares de la república, llegan directamente con ella, pues representa una buena opción de estar en escena.

En su paso por la CND le ha tocado tratar prácticamente con todos sus titulares: Guillermo Arriaga, Patricia Aulestia, Carlos López, Horacio

Lecona. A pesar de tener una excelente relación con ella, Nellie Happee es la única con la que no estuvo mientras fue directora.

Nellie para mí es un icono muy importante, inicialmente yo casi no ensayaba sus montajes, pues lo hacían sus bailarines, pero después de la reposición de *Lenos* me pidió que ensayara con ella, lo que fue un gran honor. Ella es de las pocas personas que sabe hacer crítica coreográfica; por ejemplo, cuando monté *El principito* me dijo: “Usted tiene cuadros muy buenos, pero se le escapa el personaje principal”, y en ese momento entendí y resolví.

También laboró con los directores de la CND Fernando Alonso, Cuauhtémoc Nájera, Dariusz Blajer (sólo un año), Sylvie Reynaud y Laura Morelos, “todos muy diferentes. Creo que la época de Cuauhtémoc fue realmente fructífera, fue muy creativo al proponer el acercarse a otros tipos de danzas, trabajaba de manera inteligente con los bailarines, pero cada director me ha dado algo”.

Después, primero por invitación de Héctor Garay y luego de Marco Antonio Silva, de 2001 a 2006 estuvo en la Coordinación Nacional de Danza, como jefa del Departamento de Educación Continua, a cargo de la organización de cursos magistrales con maestros extranjeros. Finalmente se reincorporó a la CND, donde se encuentra hoy día, con intervalos en los que se ausenta para continuar con su formación.

Además, Reyna Pérez ha sido invitada a colaborar como maestra, jurado, o con su grupo, por instituciones y agrupaciones de Guadalajara, Mérida, Aguascalientes, Tampico, Monterrey, Córdoba, y San Luis Potosí. Se ha desempeñado como jurado de las becas Fonca. En la actualidad imparte cursos de metodología Vaganova, da clases y es ensayadora de la CND; también continúa con su grupo, y la Escuela Nacional de Danza Clásica la ha invitado a montar *Alicia en el país del ballet* y *El principito*; está titulada en Danza Clásica por la Academia de la Danza Mexicana, y en las instalaciones de esta Academia —ubicadas en San Diego Churubusco— hay un salón que lleva su nombre. Es autora del libro *Alicia, el ballet y yo*, y entre sus planes contempla publicar otra obra, siempre atenta a la necesidad personal de incursionar en nuevos proyectos.

Reyna, alegre, concluye: “Para mí, dar clases se ha convertido en algo muy simple y natural que disfruto muchísimo”.



Mercedes Limón. Foto: Herman. Fototeca del Cenidi Danza.



Mercedes Limón. Fototeca del Cenidi Danza.

Mercedes Limón, mirar la vida desde la danza

Bernardo Orellana

La maestra Mercedes E. Limón Gonzales nació en México un 28 de octubre de 1955. Actualmente se dedica a la enseñanza de la danza, campo en el que es considerada una de las mejores maestras de ballet clásico de la ciudad de México. Su reputación está construida a partir de su propio trabajo, pues son sus alumnos quienes clasifican sus clases como extraordinarias y resaltan su calidad humana, con valores que permiten confiar en ella como maestra. Esta semblanza es una excusa para hacer visible el trabajo de una mujer comprometida con su oficio, que logró muchos éxitos a lo largo de su trayectoria en la Compañía Nacional de Danza y que desde su sencillez transmite una pasión por el ballet cargada de vida, de entrega y sobre todo de generosidad.

Los inicios

Merci —como le decían en su casa de niña— ha sido toda su vida una bailarina de ballet clásico. Sus inicios en la danza se dieron desde muy pequeña en talleres que se impartían en el Teatro del Pueblo, ubicado en el Centro Histórico de la ciudad de México. Como ella misma lo recuerda, fue por iniciativa de su madre y de su tía el que ella llegara a tomar esos cursos.

En su casa eran cinco niños. Tenía dos hermanos y dos primas. Y es de suponer que esa razón hizo que las mujeres mayores —con las cuales vivía y que para ella fueron mamá y papá— creyeran que las jóvenes de la casa debían tener una actividad artística y creativa en sus tiempos libres. *Merci* era la más joven de las tres niñas, y en un principio su participación en los talleres sólo consistía en acompañar a sus primas mayores. Hasta que su madre y su tía se enteran de la existencia de la Academia de la Danza Mexicana

y llevan a las tres chicas a audicionar a dicha escuela. Las tres son aceptadas, pero, por situaciones de la vida, sólo ella, Merci, fue la que continuó ese camino e inició estudios profesionales.

La maestra Mercedes dice no tener antecedentes familiares que se relacionaran con el arte, pero definitivamente la educación familiar y la sensibilidad con que fueron enseñados repercutieron en algunos de los miembros de esta familia. Al igual que ella, su hermano Miguel hizo una carrera artística —en su caso de música— que lo llevó a convertirse en un guitarrista reconocido. Miguel Limón trabajó con figuras como Leo Brouwer, además de pertenecer a la planta docente de la escuela de música de la Ollin Yoliztli y del Conservatorio Nacional de México, entre otros centros de formación de arte.

La maestra dice que desde pequeña Bellas Artes fue su segunda casa, pues participaba en las temporadas de la compañía entonces llamada Ballet Clásico de México, en donde invitaban a niños a ser parte de los montajes. Para ella ésta fue una bella etapa en la que vivió muchas cosas que le permitieron ir desarrollando su carácter y su compromiso con el oficio.

Desde el inicio, su formación fue de alto nivel artístico. En 1963 audicionó para pertenecer a los niños de México del Ballet Bolshói de la URSS, que estaba en funciones en el teatro de Bellas Artes de la ciudad de México. Para ella ese momento fue muy importante, pues en esa audición estaba Maya Plisetskaya, la *prima ballerina* del Bolshói en ese momento, y fue elegida para participar en este elenco de niños.

De esa época recuerda su primera anécdota trabajando en presentaciones en el Palacio de Bellas Artes. Se acuerda de haber estado en una función a teatro lleno y de que fue tanta la ovación del público que se orinó en pleno escenario. Cuenta que sus maestros le pedían que saliera de escena; pero ella no abandonó su pose, pues debía terminar hasta el final su actuación. Al escuchar esa historia que le ocurrió a los siete años, claramente uno supone que el resto de su carrera estaría llena de esfuerzo y éxitos.

Sus estudios

Al tener la edad suficiente para entrar a la escuela profesional y realizar el examen de admisión en la Academia de la Danza Mexicana —que funcionaba detrás del Auditorio Nacional—, en 1964 entra a la carrera de danza clásica

y contemporánea, la cual termina en 1973. Y aunque su madre (trabajadora social quien ejerció su oficio muchos años en la Secretaría del Trabajo) siempre la apoyó en su proceso de formación, recuerda que por algún tiempo le insistió en que también buscara realizar otros estudios que fueran más formales. Sin embargo la maestra Mercedes defendió su pasión por el ballet y fue consecuente con su decisión de ser una profesional de la danza. Y llegó a ser una gran bailarina.

Sus estudios de ballet fueron hechos a la par con su escolaridad, y en 1974 terminó el nivel medio superior en la Escuela Nacional Preparatoria número 4 de la UNAM.

Con respecto a sus estudios de danza, y en específico de ballet, su lenguaje ha estado influido por la técnica rusa Vaganova y por la técnica cubana de ballet. Entre los maestros que recuerda en sus procesos de estudios y de perfeccionamiento profesional podemos encontrar a Mme. Nelsy Dambre, Bodil Genkel, Josefina Lavalle, Guillermina Peñaloza, Socorro Bastida, Ruth Noriega, Carola Montiel, Tulio de la Rosa, Felipe Segura, Michael Lland, Fernando Alonso, Joaquín Banegas, Melissa Hayden, Martine Parmaine, Dina Bjorn y Kirsten Ralov.

Su carrera de formación duró nueve años, y con apenas diecisiete años cruzó al mundo laboral. Pero para ella no terminaban ahí sus estudios. Insiste en que cada uno de sus coreógrafos y ensayadores fueron también grandes maestros y ejemplos de oficio, que iban más allá de alcanzar el perfeccionamiento técnico corporal, y que le proporcionaron herramientas que le permitieron vivir su trayectoria como bailarina de manera completa y con mucha dignidad.

Esta forma de ver su proceso le generó la necesidad de poder transmitir de manera adecuada sus conocimientos. Ya siendo una maestra y ensayadora respetada decide conocer otras maneras de enseñanza del ballet, y su afán de aprender la lleva a especializarse en la técnica Bournonville (técnica danesa de ballet) en 1987.

Su vida como bailarina

Al entrar en el mundo profesional, la maestra Mercedes va creciendo y madurando. Al mismo tiempo que avanza en su profesión, vive muchos

cambios estructurales y administrativos del en ese entonces llamado Ballet Clásico de México. En la revista *Nuestra Danza* (números 6 y 7, de 1990) Rodrigo Solo la entrevista y escribe sobre ella lo siguiente:

Considerada desde siempre una de las exponentes más destacadas del “experimento cubano”, como se llamó a aquel esfuerzo de la administración echeverrista por darle a México un conjunto clásico de alcance internacional, Meche platica con entusiasmo y conocimiento sobre aquellos años en que —por decreto presidencial— el INBA decidió desaparecer al Ballet Clásico de México y fundar lo que desde 1975 se llama Compañía Nacional de Danza.

En esta cita podemos ver cómo ella fue parte de aquellos cambios que sufrió la CND, y sobre todo se ve la manera en que vivió involucrada, atenta y crítica ante su situación profesional. Hasta el día de hoy, Mercedes tiene una opinión muy concreta con respecto a ese espacio de trabajo, y destaca cómo ese proceso de cambios tuvo influencia en la trayectoria del ballet y en la suya propia.

Haciendo un recuento de su trayectoria, debemos empezar por su entrada al Ballet Clásico de México, donde inicia su carrera como cuerpo de baile participando en todas las puestas en escena que la compañía tenía en ese entonces. Al cambiar su nombre por el de Compañía Nacional de Danza, bajo la dirección de Salvador Vázquez, Mercedes Limón vive nuevas experiencias. Así, conoce, y trabaja con ellos, a los asesores de estos cambios, quienes vinieron de Cuba. Entre ellos se encuentran figuras como Alicia Alonso, Joaquín Banegas y Clara Carranco.

En 1974 es elegida para ir como invitada del Ballet Nacional Cubano a una gira por México. Logra bailar *Silfides* como cuerpo de baile y como solista en *El lago de los cisnes* y en *La casa de Bernarda Alba*. En esa gira iban bailarines como Pablo More y Gloria Hernández, entre otros. Mercedes tenía apenas diez y nueve años cuando realizó esta gira nacional que le permitió bailar en escenarios de Guanajuato y Monterrey.

Desde ese momento Mercedes Limón —*Meche*, como la llamaban en la compañía— fue avanzando en su carrera. Llegó a ser primera bailarina y logró bailar papeles importantes del repertorio clásico.

Para ella su personaje favorito es Odette (de *El lago de los cisnes*). Sobre este personaje tiene dos momentos que siguen claros en su memoria. El pri-

mero fue en una función con música grabada. Cuenta que en ese tiempo se usaban carretes o cintas musicales, y que la cinta se rompió en el momento en que le realizaban una cargada, en la coda del *pas de deux*, por lo que su pareja, Iker Mitchell, tuvo que sostenerla en esa elevación hasta que lograron reponer la música. Esta situación —refiere— demandó un gran esfuerzo físico a su compañero y un ejercicio de confianza por parte de ella. Ese tipo de detalles son para ella los que la hacen valorar al bailarín como ser humano lleno de compromiso y entrega.

Es con el mismo personaje de Odette que la maestra Mercedes dice haber tenido su mejor experiencia como intérprete. Al respecto, cuenta que en una función, mientras realizaba la variación de su personaje favorito, sintió un momento de plenitud que la hizo sentir viva en el escenario e inmensamente feliz. Este acontecimiento —muy íntimo para ella— le reveló que podía avanzar en la vida y buscar otras formas de desarrollarse como bailarina.

Su trayectoria como intérprete es extensa. Fueron casi veinte años con la Compañía Nacional de Danza, y contó con la dirección de coreógrafos como Anna Sókolov, William Dollar, Job Sanders, Rose Marie Valerie, Ana Mérida, Alberto Méndez, Gustavo Herrera, John Real, Felipe Segura, Nina Nova, Dina Bjorn, Gloria Contreras, Nellie Happee, Enrique Martínez y Bodil Genkel.

La maestra Mercedes hace un paréntesis importante en su recuerdo como intérprete y resalta su experiencia en la danza contemporánea, la cual también bailó y a la cual le confirió un valor importante en el momento en que ejecutó obras con ese lenguaje. En este sentido, da su lugar al trabajo que hicieron como coreógrafos suyos Silvia Unzueta y Óscar Ruvalcaba.

Para ella su tiempo en el escenario la llena de experiencia y bellos recuerdos. Y se siente satisfecha, pues —dice— bailó todo lo que pudo, y fue por decisión propia el tomar otros caminos y seguir avanzando.

Su vida como maestra

Inició su trayectoria docente en la propia Compañía Nacional de Danza. Cuando aún era bailarina, sus maestros le vieron cualidades como ensayadora y luego como maestra. Por algún tiempo dio calentamientos a sus propios compañeros. Pero ella prefería mantener su espacio como ejecutante, y por

lo tanto decidió dedicarse a la enseñanza del ballet en el momento en que dejó, a los treinta y ocho años, la CND.

Como maestra ha pasado por muchas experiencias, entre ellas ayudar a fundar la Escuela Centro Cultural Ducal, donde —incentivada por Patricia Aulestia— participó en 1983 con sus alumnas en el concurso V US International Ballet Competition Jackson, en el cual obtuvo buenos resultados.

Luego se separa de la ECCD y empieza a hacer una carrera independiente como maestra en distintos espacios de enseñanza del ballet, en los que formó a muchos bailarines que han destacado en la escena nacional.

Mercedes Limón dice estar encantada con su etapa como maestra; que no extraña el escenario. Comenta que cada vez que inicia la música ella vibra, y que desde otro lugar sigue su cuerpo danzando. Cuando piensa las clases, parte desde la observación del colectivo. Con esto se refiere al nivel de los alumnos que tiene y el lugar en donde se imparte la clase. Y desde ahí piensa cómo presentar su material para que los alumnos se sientan identificados. Eso le permite hacer ajustes, respetando lo básico del nivel técnico del grupo, y buscar avances según las necesidades de todos.

Para ella, si bien son importantes los resultados corporales técnicos, también hay que reforzar la parte intelectual del alumno y su capacidad de asimilación. Por lo tanto trata de ir haciendo variaciones a sus clases para que las mentes de sus alumnos estén activas todo el tiempo.

Mercedes busca un equilibrio entre el proceso de los estudiantes y su posibilidad de encontrar un perfeccionamiento técnico. En cuanto al trabajo con sus alumnos, menciona: “La perfección en el ejercicio es más bien el que aprendan a sentir el cuerpo en el movimiento”.

Con respecto a lo que hoy sucede en la educación de la danza, observa que hay una relación con los cambios sociales, con sus problemáticas. Le preocupa la pérdida de valores y del reconocimiento de la tradición, resumida en una pérdida de identidad.

Al escuchar las palabras de la maestra Mercedes Limón en las entrevistas que se le realizaron para escribir este texto, podemos advertir que nunca se perdió en su discurso la consecuencia con que mira el mundo desde la danza. Siempre hubo pasión en su relato, y un compromiso con lo social y con el arte que se ha visto reflejado en cada uno de sus momentos. Y si bien hay muchas historias que quedaron fuera de este pequeño homenaje, el espíritu de Mercí, o la Meche, quedará siempre en estas líneas.

Danza moderna-contemporánea



Juan Caudillo con Rufino Tamayo antes del estreno de *Constelaciones y danzantes*, Sala Miguel Covarrubias, 1987.



Juan Caudillo en la escuela de Martha Graham, 2004.

Fuerza y perseverancia: Juan Caudillo, el toro de Guillermina Bravo

María Cristina Mendoza

Juan José Martínez Caudillo nació en la ciudad de Calvillo, Aguascalientes, un 25 de marzo de 1944. Sus padres fueron Antonio Martínez Martínez, originario de Aguascalientes, y Rosa Caudillo Navarro, oriunda de Silao. Él, especialista en maquinarias para la construcción; y ella, ama de casa dedicada al cuidado de ocho hijos —de los dieciséis que concibió—: cuatro hombres y cuatro mujeres.

La imagen que guarda Juan de su infancia es la de una familia unida y alegre, dedicada a trabajar duro y con la aspiración de enfrentar y superar las limitaciones del medio provinciano mexicano. Al referirse a esta etapa de su vida, comenta: “Fue agradable, nos apoyábamos mucho. Mi papá era muy trabajador y dedicado a la familia; mi mamá, una excelente ama de casa que nos mimaba mucho”.¹

Cuando él tenía seis años de edad, la familia se mudó a la ciudad de Guanajuato, donde se gestaba un incipiente desarrollo cultural. Cinco años después, cuando Juan tuvo mayor conciencia de sus deseos e intereses, mostró su inquietud por el escenario al participar en los famosos Entremeses Cervantinos.² Durante varios años formó parte del elenco de los aldeanos, “calzado con sus alpargatas”, y con el tiempo colaboró en las puestas en escena de *El caballero de Olmedo*, *El retablillo jovial* y *Yerma*. También fue contratado como extra en distintas películas filmadas en la ciudad de Guanajuato, aunque nunca se inclinó por estudiar teatro de manera formal.

¹ Juan Caudillo en entrevista inédita realizada por María Cristina Mendoza, 10 de enero de 2015. Todas las citas del maestro Caudillo provienen de la misma fuente, a no ser que se especifique lo contrario.

² Los Entremeses Cervantinos, que posteriormente darían lugar al Festival Cervantino, fueron creados en 1953 por Enrique Ruelas (1913-1987).

A los catorce años desarrolló una pasión por el deporte, por lo que se dedicó con gran ímpetu a fortalecer su cuerpo y destacó en varios campeonatos de atletismo, entre ellos los Octavos Juegos Juveniles Nacionales, lanzando bala, disco y jabalina. Años después escogió la arquitectura como carrera en la Universidad de Guanajuato, y cuando cursaba su último año, en 1968, inició dentro de la misma sus estudios de danza contemporánea. En aquel entonces no existía una escuela o un grupo de danza formal que se presentara en la ciudad de Guanajuato, razón por la que, cuando se decidió por la profesión de bailarín, ni siquiera había asistido a una función de danza.

Por azar, sus inclinaciones deportivas experimentaron un cambio radical: de atleta, quiso ser bailarín, y así logró compaginar su gusto por el ejercicio y por la escena. Sin embargo, Juan tuvo que hacerse respetar y abogar por la valoración de esta disciplina artística ante el medio social:

En ese tiempo, consagrarse a la danza estaba vetado. Los niños se dedicaban al fútbol, al béisbol o al karate; las muchachas, a las artes de la cocina. La danza era impensable para un varón [...] Yo era muy deportista, no fumaba, no tomaba, me acostaba temprano [...] El deporte era lo que me gustaba [...] eso fue lo que me llevó a la danza: conocer algo nuevo. Me animé y con varios amigos me integré al Taller de danza de la Universidad [...] Otros de los muchachos que participaron en el grupo fueron: Uriel Fonseca, *Coquis* Sosa, Luis Loredó y el arquitecto Murillo, que además era malabarista. Entre las mujeres estaba Nelly Ferro [que Juan describe como] “la Isadora Duncan del pueblo”, pues le gustaba bailar y hacer improvisaciones en la calle.³

Josefina Echánove, maestra de danza en la Universidad de Guanajuato, invitó a Carlos Gaona, miembro del Ballet Nacional de México (BNM), a impartir un curso de técnica Graham; en poco tiempo, Gaona concibió la idea de formar un grupo dentro de esta institución, para lo cual era indispensable la inclusión de varones, razón por la que se abrió una convocatoria para integrar el conjunto universitario. En 1969, Carlos Gaona fundó el Ballet Teatro de la Universidad de Guanajuato, que exigió a maestros y a alumnos trabajar arduamente para conseguir reconocimiento y apoyo:

³ Juan Caudillo en entrevista citada.

Se hizo una selección, según aptitudes [...] Formamos un grupo de unas diez, quince personas, con las cuales el maestro empezó a montar varias obras. Una de ellas fue *Cuatro en el foro*, que había compuesto con BNM, y *Bachiana*, un dueto que bailé con Coquis Sosa [...] Se necesitaban varones, y fuimos cinco los que nos unimos, con el miedo de ser agredidos por los demás compañeros. Esto sucedió en algunas ocasiones; nos gritaban: “¡Ahí van los bailarines!” A veces respondíamos a la agresión, pues queríamos que valoraran a la danza y que nos respetaran.

Pretender ser bailarín a los veinticinco años de edad no resultaba fácil, sobre todo con una musculatura muy desarrollada, que impedía al joven Juan Martínez moverse con la agilidad requerida. No obstante, todo era parte del reto, como también lo fue comunicarle a su padre el deseo de convertirse en bailarín profesional. Continuar con su entrenamiento dancístico dependió entonces de no abandonar su carrera, por lo que prosiguió en ella hasta mostrarle el título universitario a su progenitor.

Mientras tanto, Juan siguió participando en las coreografías del maestro Gaona, entre ellas las que se montaron para las obras teatrales *Landrú* y *La ilustre fregona*, de mayor exigencia. Al constatar sus adelantos en la danza, la Universidad de Guanajuato le otorgó una beca para asistir a un curso intensivo en el Seminario del Ballet Nacional, donde tuvo la oportunidad de acercarse al trabajo que realizaba la compañía, y reconocer el esfuerzo, la dedicación y la disciplina que se requerían para convertirse en profesional. Con el paso del tiempo confirmó su decisión de dedicarse a la danza por completo:

Sentir que tu cuerpo se mueve y que puedes decir algo con él, no era lo mismo que practicar el atletismo. Era muy diferente, porque al bailar tienes que proyectar, sensibilizarte; [la danza] es interna, y tienes que expresar emociones. Yo no había descubierto lo que tenía adentro, y poco a poco me empezó a salir esa vena artística [...] Descubrí que por eso me gustaba la arquitectura [...] En la danza encontré la respuesta a lo que yo deseaba manejar con el movimiento.

Por varios años acudió a los cursos de BNM y, para su sorpresa, durante uno de ellos Guillermina Bravo, directora artística, lo invitó a unirse a una

gira que realizaría por Europa (1974). Esta distinción de la que fue objeto lo enorgulleció y lo estimuló, ya que era muy difícil entrar a la compañía, sobre todo si no se era alumno de su escuela. Sostuvo una plática con Carlos Gaona para plantearle su decisión de estudiar y residir en México. Su maestro se regocijó, pero su padre se enfadó intensamente, lo cual entristeció a Juan, que en una muestra simbólica del distanciamiento adoptó como nombre artístico el apellido materno. La solidaridad familiar que sintió durante su infancia se resquebrajó al seguir su inclinación artística.

Su primera impresión del BNM lo llenó de miedo: veía bailar a los miembros del ballet, que “eran unos dioses, seres diferentes”. Admiraba la manera en que se movían, su expresión y su disciplina: “Con Gaona teníamos disciplina, pero él nos daba ciertas concesiones por ser estudiantes. En BNM, no. Yo no tenía el mismo nivel que los demás y debía adquirirlo [...] todos los días clases, teoría, técnica. Ballet Nacional era un grupo muy unido [...] a lo mejor cada uno tenía sus diferencias, pero como artistas todos eran unidos”.

Esa unidad la infundía su directora artística, quien era muy respetada por su forma de ser, su tenacidad y sus conocimientos, además de que controlaba cada uno de los detalles del grupo y de sus miembros: “No había alguien que le dijera NO a Guillermina. Decía ella: ‘el que no ha bailado desconoce el camino de la vida’. Todo movimiento es vida, cuando mueves tu cuerpo, cuando estás creando, cuando estás sintiendo, es cuando realmente vives”.

Con la idea de que Juan se integrara a la primera gira de BNM por Europa, Guillermina Bravo convocó a la comisión artística conformada por Luis Fandiño, José Mata, Jesús Romero y Antonia Quiroz, y les expuso su propuesta. Algunos se opusieron a la integración de Caudillo, ya que había otros bailarines en el Seminario con más experiencia y formación. Para sorpresa del novel bailarín, Guillermina explicó que Juan tenía el cuerpo y la expresión que ella buscaba en sus obras, y de no ser él quien las interpretara, no incorporaría en la programación del viaje ninguna de ellas.

Fue así que, contento y temeroso, tuvo que aprenderse *Homenaje a Cervantes*, *Interacción y recomienzo*, *Juego de pelota*, y otras danzas en sólo un mes. Sintió el rechazo del grupo, pero se dio cuenta de que esa oportunidad era única, y le dedicó a las clases y a los ensayos casi diez horas al día: “Me dormía y estaba apuntando los pies, o contaba dormido. ¡Hasta me dio calentura!”

Haber estudiado Historia del Arte en la carrera le había despertado a Juan el deseo de conocer las obras maestras de la arquitectura de la antigüedad: el Partenón, el Coliseo, los Teatros de Atenas. Además, el BNM iba en representación de México, lo cual lo llenaba de satisfacción. Con disciplina y trabajo fue limando las asperezas hasta ser aceptado por sus compañeros. Durante los seis meses que duró la gira hubo algunos conflictos, pero la mayoría de sus experiencias fueron positivas. Finalmente, constató el apoyo del grupo:

...cuando te incorporas a una obra nueva tienes dudas. En *Juego de pelota*, yo debía salir con tres grandes saltos, como parte del enfrentamiento físico entre los dos equipos. Al ensayar, trastabillaba antes de caer. Ese día volé: uno y otro y otro. Sentí gran tranquilidad y seguridad, se me quitaron los nervios y pude proyectar. Eso me convenció de que estaba hecho para la danza. Fue una gran alegría sentirme seguro dentro de un foro.

La compañía tuvo enorme éxito. Por su nombre, BNM hizo pensar al público que aparecerían en escena “charros con pistolas y que íbamos a bailar folclor. Pero al presentar nuestra propuesta de danza contemporánea, la gente salía muy contenta. Le gustó muchísimo”.

Guillermina Bravo, la gran figura de la danza en México, se convirtió para Caudillo en su principal mentora, y se acercó gustoso a ella. Deseó, de manera dócil, aprender de su experiencia y pasión. La compañía estaba en constante movimiento, participaba en la temporada en Bellas Artes, se presentaba en el Teatro de la Danza y en la Sala Miguel Covarrubias, además de que era invitada a los principales teatros del interior. Desde 1963, Amalia Hernández ofrecía a BNM cinco becas para que sus mejores bailarines estudiaran danza en los Estados Unidos en su periodo vacacional. Así fue como Caudillo voló durante cinco años consecutivos a Nueva York para tomar clases con Martha Graham y otros célebres maestros:

...con su bastoncito y todo, pero ahí estaba. Tenía su escuela en la 23, cerca de Central Park. También tomé clases con Alvin Ailey, con Cunningham [...] quien empezó a experimentar con telas, y los bailarines hacían formas con ellas [...] a mí no me gustaba mucho eso, porque ¿preparas a un bailarín para que lo tape

la tela? [...] Tomé clases con Alwin Nikolais, con Louis Falco, que derivó de la escuela de José Limón.

Estas salidas redundaron en el enriquecimiento de sus habilidades y su conocimiento técnico. Aclara que si bien Guillermina fue ortodoxa, y que en BNM la técnica Graham era el entrenamiento principal, ella finalmente se abrió a otras posibilidades, inclusive a la técnica del ballet que impartió Clara Carranco al Nacional. Luis de Tavira los introdujo al teatro, lo que también apoyó a la compañía y generó cambios importantes en ella. Cuando Guillermina Bravo compuso *Epicentro*, fue notoria su transformación como coreógrafa; Juan atestiguó el cambio en la manera de componer y la forma de mover al grupo.

A lo largo de su estancia en la compañía, Caudillo se incorporó en las siguientes obras de Bravo: *Comentarios a la naturaleza* (1967), *Juego de pelota* (1968), *Interacción y recomienzo* (1971), *Homenaje a Cervantes* (1972), *Lamento para un suceso trágico* (1976), *Epicentro* (1977), *Estudio No. 7, segundo trazo de un toro* (1980), *Visión de muerte* (1980), *La vida es sueño* (compuesta junto con Federico Castro y Jaime Blanc, 1981), *Cuatro relieves* (1983), *El llamado* (1983), *El paraíso de los abogados* (reposición de 1984), *Reportaje de la patria* (1984), *Constelaciones y danzantes* (1987), *Bastón de mando* (1988); y en *Planos*, de Federico Castro (1979), y *Arquetipo*, de Jaime Blanc (1981). Entre sus preferidas menciona *Juego de pelota*, *Epicentro*, *Homenaje a Cervantes*, *El llamado*, *Bastón de mando* y *Planos*.

Enuncia reflexivo y sintético:

Me tocó una época significativa para el BNM. La mayoría de las obras de Guillermina en las que participé implicaban destreza técnica y una gran fuerza en la interpretación y la ejecución. Fue una de las etapas más importantes de la compañía. Poder mostrar el trabajo de la danza contemporánea mexicana en el extranjero, y que se valorara la gran labor creativa de Guillermina, para mí fue muy significativo. Es un gran honor haber sido partícipe de ese momento de la historia de la danza mexicana.

En 1980, su querida maestra le compuso un solo: *Estudio No. 7, segundo trazo de un toro*, con música de Richard Wagner, pieza que bailó en los principales teatros de México y Europa. También lo eligió Bravo para reponer

El paraíso de los ahogados, una de sus obras más apreciadas. Años después, cuando participaba en el montaje de Bravo *Sobre la violencia* (1989), encargo que le hicieran para inaugurar el Festival de Culiacán, Juan se lastimó severamente la columna durante su exhibición ante los críticos e intelectuales. Él y un compañero suyo, que no había asistido en esa ocasión, tenían que recibir a Antonia Quiroz en sus brazos, quien se lanzaba desde lo alto hacia ellos. Al recibirla, no pudo moverse más y lo llevaron al hospital, donde lo tuvieron que operar: “Son cosas que suceden [...] vi la presentación de la obra por televisión”.

Si bien estuvo de pie muy pronto, a los dos años se le diagnosticó una fibrosis y tuvo que ser intervenido nuevamente para ponerle un injerto. A partir de ese suceso empezó a planear su retiro cuando todavía se consideraba en plenitud. Guillermina estaba gestionando la descentralización de BNM, pues el gobierno de Querétaro le ofrecía casas para sus bailarines en el fraccionamiento El Jacal, a cambio de su traslado a la entidad.

Juan pudo haber permanecido dentro de la compañía como maestro, coreógrafo, diseñador de escenografía o jefe de iluminación, pero tenía en mente buscar un camino propio. Como síntesis de la rica experiencia que vivió dentro del BNM, declara que respeta el trabajo de la compañía debido a su profesionalismo, su disciplina, su producción coreográfica, y la entrega de los bailarines a su proyecto. Se siente muy satisfecho de haber pertenecido a una de las mejores compañías de danza contemporánea mexicana, y agradece su formación y capacitación, así como el haber viajado por el interior de la república y por el mundo. Con respecto al factor emotivo, destaca la relación que estableció con Guillermina y lo que aprendió de ella:

Guillermina Bravo es mi madre en la danza, mi amiga, mi maestra, mi guía. De ella aprendí a ser bailarín, a saber interpretar, a ser maestro y coreógrafo, a conocer las cuestiones técnicas de los teatros [...] Lo que soy como artista se lo debo principalmente a ella [...] La sigo admirando y respetando por lo que hizo por la danza en México, pero sobre todo por lo que hizo por mí [...] Guillermina me adoptó, me enseñó todo lo que sabía, compartí con ella sus montajes, su clase y su vida.

Cuando su maestra montó *Constelaciones y danzantes*, Caudillo apoyó al célebre Rufino Tamayo en la realización del telón para la Sala Miguel

Covarrubias, en la Universidad Nacional Autónoma de México. Describe: “Nos dijo: ‘Tráiganse las escobas porque si no, no vamos a acabar’. Nosotros con las escobas, y él nos animaba: ‘Échenle más acá’. Sin pensarlo, la imagen fue apareciendo. Compartir esos momentos con la genialidad de Tamayo y Bravo fue una experiencia imborrable.

Como muchos bailarines, Juan Caudillo se dedicó a la docencia e impartió cursos y talleres en distintas ciudades: Xalapa, Mexicali, Irapuato, Celaya y León. Él ha enseñado técnica Graham en los Centros de Educación Artística (Cedart) del Instituto Nacional de Bellas Artes, en la primera compañía del Ballet Folklórico de México, en el Colegio de Danza Contemporánea de BNM, en el Museo Iconográfico del Quijote y en la Universidad de Guanajuato, así como en la Casa de la Cultura de León, ciudad donde radica actualmente.

En León conoció a la maestra Sylvia Salomón, quien dirigía un grupo al cual él le montó algunas coreografías. El resultado de esta experiencia lo marcó y se propuso integrar con ella una compañía profesional representativa del estado de Guanajuato. Este esfuerzo conjunto dio frutos al crear en 1990 la compañía Danza Contemporánea de León, con la cual ambos trabajaron arduamente antes de ser presentada al público en el Teatro Manuel Doblado, el 12 de junio de 1991.⁴ Desde entonces, la compañía ha producido más de cuarenta coreografías, entre las que destacan espectáculos infantiles como *Opus opus locus* y *Un viaje por las nubes*; danzas inspiradas en la poesía del Siglo de Oro, como *Lope, poeta del cielo y de la tierra*; indagaciones sobre el ser femenino: *Tiéndase sin exprimir*, *De carne y hueso*, y *Así son ellas*, todas de Sylvia Salomón; y tradiciones guanajuatenses, como *Caravana*, *danza del torito* y *El juego del alebrije*, de Juan Caudillo. Su actividad constante le ha permitido mostrar la danza contemporánea en cuarenta y seis municipios del estado de Guanajuato, donde se ha presentado en teatros, plazas, escuelas y comunidades rurales, como Guillermina Bravo lo hiciera a mediados del siglo pasado.

⁴ En esa fecha sus integrantes eran: Juan Caudillo (director artístico), Sylvia Salomón (codirectora artística). Ejecutantes: Paola Rocha, Laura López, Beatriz Jiménez, Pryska Vargas (también maestra de danza), Oswaldo Oviedo, Mónica Amaro (además maestra de ballet) y Augusto de Varona. Luis Martín Reséndiz, Claudia Lavista y Víctor Ruiz, de la compañía Delfos, y Ángel Rosas, de la compañía Rosas-Govaerts, han colaborado con el grupo en montajes coreográficos.

Este colectivo ha sido invitado a todas las emisiones del Festival Internacional de Arte Contemporáneo y a la Feria Nacional del Libro de León; dentro del Festival Internacional Cervantino presentó producciones especiales con el apoyo del Instituto Estatal de la Cultura: *Lope, poeta del cielo y de la tierra* (XXX FIC), *Un viaje por las nubes* (XXXIII FIC) y *Otelo* (XXXV FIC).⁵ El Fondo Estatal para la Cultura y las Artes le ha otorgado becas en los rubros de creadores con trayectoria, ejecutantes y grupo. En dos ocasiones, la compañía participó con la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Guanajuato, y una con los Coros del Instituto Cultural de León, en la cantata *Carmina Burana*. La prensa ha destacado el corte imaginativo de sus coreografías, además de su “equilibrio y fuerza interpretativa”, y su “calidad cada vez más depurada”, en la que “plástica, color y forma se unen para proponer imágenes visuales que impactan los sentidos”.⁶

Juan Caudillo y Sylvia Salomón sabían que mantener sus sueños sería complicado, pues no existía un público para danza en León, pero estaban convencidos de que juntos encontrarían la fuerza para abrir brecha. Con el ímpetu del toro que Guillermina intuyó en él, Juan declara: “Pero como todo en la vida, la disciplina te permite cumplir tus metas. Si tienes disciplina y hay trabajo, estás en el lugar donde estés, sales adelante. Así empezamos a trabajar, a dar resultados, a ofrecer funciones, y de eso ya han pasado casi veinticuatro años”.

El principal objetivo de Caudillo al inicio de esta aventura fue:

⁵ La coreografía de Víctor Ruiz para *Otelo* fue seleccionada por el Instituto Estatal de la Cultura de Guanajuato, y para realizar su montaje obtuvo una beca del Fondo Estatal para la Cultura y las Artes. Ruiz comentó que la obra era una propuesta evocativa que exploraba los sentimientos de amor, odio y pérdida, mediante imágenes sugestivas y fuertes que representaban el laberinto emocional de cada personaje. La obra contó con música de Meredith Monk, el diseño de vestuario estuvo a cargo de Tere Téllez, y Omar Carrum realizó un video. Con respecto a Juan Caudillo, indicó: “Para su regreso a las tablas tuvo que enfrentar varios retos, incluido el de bajar más de veinte kilos de peso para recuperar su estética corporal y representar mejor el papel de Brabancio, padre de Desdémona”. Sin autor, “Vuelve a las tablas ex primer bailarín Juan Caudillo, en versión dancística de *Otelo*”, en EL PIPILA/retratos radio. México, 15 de octubre de 2007. <http://elpipilaretratosradio.wordpress.com/page/34/>

⁶ “Danza Contemporánea de León”. Centro Integral de Arte y Danza, 2011, en <http://www.ciad.com.mx/compaia/>

trabajar las coreografías de acuerdo con la gente que teníamos [...] el coreógrafo debe saber utilizar a sus bailarines para obtener el mejor resultado [...] Yo empecé por hacer obras muy sencillas como [*Danza de el torito* [...] Después monté *La casa de Bernarda Alba*, *Encuentros* [...] y *Lucha por un camino*: en la vida tenemos que escoger uno u otro, y siempre tienes que luchar por lo que quieres.

Sus primeras obras fueron muy cercanas a la forma expresiva de BNM, pero como todo artista disciplinado y profundo, poco a poco cambió su estilo. En sus coreografías *De siete tres* y *El juego del alebrije*, Caudillo manejó un movimiento más libre y un estilo compositivo distinto.

Cuando tienes una técnica muy dentro de ti, muy arraigada, es muy difícil entender otras técnicas, otros estilos. Al ver otro tipo de movimiento, debido a los cursos con diferentes maestros, empecé a ser un poco más abierto [...] Pero siento que la técnica Graham es muy formativa, que te da las bases para poder investigar [...] el cambio que yo realmente experimenté fue sentir el manejo de mi interior [...] entonces empecé a guiarme por mi sentir [...] Ahora pienso retomar la coreografía fuerte, y voy a tratar de hacer otro tipo de movimiento. El coreógrafo a veces tiene que contradecir lo que hizo en un principio.

En mayo de 2014, Juan Caudillo fue merecedor del Premio Estatal de Artes Diego Rivera y la medalla Miguel Hidalgo, que le fueron otorgados por el Congreso del Estado de Guanajuato en el Teatro Juárez, por su trayectoria y dedicación a la danza. Seis de sus alumnos le entregaron el reconocimiento del Instituto Estatal de la Cultura, en homenaje a cuarenta y cinco años de actividad ininterrumpida dedicada a las artes. Por su parte, el maestro agradeció el apoyo recibido y expresó que seguiría transmitiendo sus conocimientos a los jóvenes, su principal motivación.⁷ En este evento, la compañía festejó su vigésimo tercer aniversario con la presentación de la obra de Sylvia Salomón *Cartas a Händel*, “una coreografía con elementos barrocos que

⁷ Fabiola Manzano, “Danza Contemporánea de León celebra 23 aniversario”, en <http://www.am.com.mx/Guanajuato/vidas/danza-contemporanea-de-leon-celebra-23aniversario-113303.html>

exploran el pasado y el futuro del ser humano. De aquello que nos mantiene unidos y de aquello que nos separa o destruye”.⁸

De 1991 a la actualidad, Juan Caudillo ha compuesto varias coreografías con la compañía: *Lucha por un camino* (1991), *Encuentros* (1991), *Búsqueda interior* (1991), *Caravana, danza del torito* (1992), *Transformación de la muerte* (1992), *...y seguiremos así* (1993), *Imágenes* (1993), *Sólo deja que pase* (1994), *Danza para un hombre solo* (1994), *Crepúsculos* (1994), *La ventana* (1995), *Relación concéntrica* (1996), *Bolero* (1996), *Tocar hondo* (1997), *Trazos y sombras* (1998), *El lugar de la pasión no es el corazón* (1998), *El juego del alebrije* (2000), *Lope, poeta del cielo y de la tierra* (2002), *Piedras rodantes* (2003), *De siete tres* (2006), y *Dentro de mí* (2013).

Sus obras preferidas son *De siete tres* y *Relación concéntrica*, en la que buscó una dinámica muy fuerte y movimientos muy precisos.⁹ Al oír la música de esta última y presenciarla, aún se emociona con la danza de conjunto, donde se muestran solos, duetos y danzas de grupo. Predice Caudillo su futuro como coreógrafo: “quiero cambiar un poco mi forma de componer, otro enfoque, otra mira, sacarme un poco lo Graham. Esto es difícil, no lo puedo dejar completamente”.

Sylvia Salomón ha complementado de manera acertada la tendencia coreográfica de la compañía. Explica, consciente de su aportación: “La compañía tiene dos estilos, el de Juan, muy fuerte, y el mío, con una sensibilidad más tranquila [...] la característica de la compañía es esa lucha por seguir, pero también por seguir creciendo, aprendiendo, por eso el interés de invitar a maestros, coreógrafos; no quedarnos atrás...”.

En 2008, su obra *Así son ellas*¹⁰ se estrenó en el Teatro María Grever, dentro del programa Escena Activa, que se dedica a dar apoyo a los artistas

⁸ Esta obra se presentó también en el Salamanca Cervantino 2014, en la plazoleta Miguel Hidalgo, durante el cuadragésimo segundo aniversario del Festival Internacional Cervantino. Carlos Cisneros, “Cautivan en Salamanca”, en *El Sol de Salamanca* [en línea]. Salamanca, Gto., 23 de octubre de 2014. <http://www.oem.com.mx/elsoldesalamanca/notas/n3580665.htm>

⁹ La duración de *Relación concéntrica*, con música de Philip Glass, es de cuarenta y cinco minutos. Juan realizó la escenografía de esta obra, una espiral, así como la iluminación, que reproduce esta forma geométrica en el piso.

¹⁰ La música de los compositores Spoliansky, Lacotte, Rivgauche y Leveillee le permitió a Salomón desarrollar su idea. Las bailarinas participantes fueron: Roseli Arias, Viridiana

locales. Una nota periodística señaló que la obra era una sátira al comportamiento femenino en distintas situaciones cotidianas, usuales y no. A través de diferentes escenas se mostraba de forma divertida la manera en que las mujeres representadas resolvían situaciones embarazosas e inesperadas, sin perder la compostura y atendiendo a su personalidad.

Debido a que Juan Caudillo se siente bien de salud y con mucho ánimo, desea conseguir más funciones y proponer nuevos proyectos. Sin perder la esperanza, confiesa que se dedicará a conseguir un subsidio para tener bailarines de tiempo completo y pagarles: “Ahora nada más les damos el espacio, tienen un lugar donde ensayar, donde entrenar, les damos capacitación, pero necesitamos conseguirles un sueldo base”. Sin embargo, las condiciones económicas siempre son adversas para una empresa como la que asumieron Sylvia y Juan. Su reconocimiento de la trascendencia que tienen los bailarines dentro de un colectivo les impulsa a luchar por conseguir distintos apoyos.

...un coreógrafo no puede ser coreógrafo si no tiene bailarines. Estamos trabajando mucho sobre eso, ¿no sabes lo que hacemos para poder tener una entrada económica: ir con empresas y conseguir que las presentaciones sean deducibles de impuestos! Desde hace mucho tiempo se habla acerca de esto, pero es difícil. Nos conformamos con que haya trabajo...

Como es lógico en cualquier grupo, el elenco ha variado infinidad de veces; en ocasiones ha crecido, otras, ha disminuido. Lo difícil es que después de un proceso arduo de formación, los buenos bailarines son requeridos por otras compañías. No obstante, Salomón y Caudillo han convertido su escuela en un semillero que produce buenos elementos y, sobre todo, han visto surgir en los jóvenes la inquietud por la danza.

En estos momentos, Juan Caudillo funge como director artístico del Centro Integral de Arte y Danza; director artístico, maestro y coreógrafo de la Compañía de Danza Contemporánea, ambos cargos en León; y profesor de la Licenciatura de Artes Escénicas en la Universidad de Guanajuato.

Al preguntarle qué le ha dado la danza, Caudillo indica satisfecho:

Bravo, Paola González, Beatriz Lara y Alejandra Ramírez. Sin autor, “*Así son ellas* en Escena Activa”, en Notas del Estado de León. 12 de junio de 2008. http://www.conaculta.gob.mx/estados/jun08/12_leo01.html

La danza te da vida, te da emoción, te da satisfacciones, no hay palabras con qué describir todo lo que ofrece. No es que yo ame a la danza, sino que la danza me ama a mí, no quiere dejarme [...] La arquitectura la dejé, pues como en todas las cosas, debe estar uno vigente. Integré todas sus enseñanzas a la danza, como es la creación de estructuras, colores, creatividad [...] Cuando formas una coreografía, cuando la armas, debes cuidar que no se te caiga, debe tener una buena música, un buen ritmo, un buen tiempo, un buen tema, un clímax, un principio y un final; si no tiene todo eso, está coja. Son formas y soluciones que ya existen y te sirven de guía. Sin embargo, quiero manejarme de manera más suelta, ser más claro, y me he sentido muy a gusto con este cambio.

Durante el 2014, Juan y Sylvia ofrecieron al público sesenta funciones, pero señalan que ha habido años menos afortunados. Comentan que si bien existe un repertorio y se remontan algunas obras, casi siempre se inclinan por nuevas producciones. Asimismo, apuntan que han hecho de la disciplina el pilar de su enseñanza artística: “Si nosotros, como compañía, no tenemos una disciplina fuerte, si no nos esforzamos por hacer clase diario, por estar en los ensayos a tiempo [...] Ser disciplinados hasta para la alimentación...”.

Disciplina y entrega que inculcan a sus bailarines como muestra de su interés en ellos:

Yo les digo: “Te estás pasando de peso. El primer día de clase nadie te dice nada, el segundo día se dan cuenta tus compañeros, y el tercer día, el público, porque te andas cayendo”. En la danza tienes que ser muy estricto, te ganas un lugar con tu trabajo. En las tablas se ve si estás mejorando, si tienes nuevas propuestas, y todo eso lo vamos a lograr uniéndonos, siendo honestos con nosotros mismos, con el entrenamiento, con la entrega.

Los Caudillo quisieran formar una compañía representativa del estado, pero han encontrado cierta reticencia por parte de las instituciones culturales. De todas formas, ellos seguirán trabajando para consolidar su propia creación.

El maestro Caudillo fue afortunado, ya que encontró en su pareja no sólo a una compañera de vida, sino de trabajo.

Ella ha sido mi mano derecha, y a lo mejor la izquierda y la derecha. Todo, por eso hemos crecido, porque para crecer se necesitan dos. Hablamos el mismo idioma, y el desarrollo que hemos tenido desde que empezamos ha sido positivo, porque siempre platicamos y encontramos la solución a los problemas, aunque hemos vivido momentos muy difíciles. Para nosotros, la danza es algo que te hace vivir, tenemos ese espíritu. Los alumnos y los que están con nosotros nos llenan de vida. A veces hemos sentido la necesidad de claudicar, porque en lugar de ganar, perdemos, pudiendo vivir cómodamente de otra manera [...] pero cuando nos ponemos a platicar, no podemos [...] no seríamos nosotros mismos, nos estaríamos traicionando.

Juan Caudillo concluye sus reflexiones al afirmar que la danza ha sido una experiencia muy grata en su vida y que no la cambiaría por otra: “Si me dijeran: ‘Aquí tienes veinte millones de dólares y aquí la danza, me inclinaría por ésta’”.

Fuentes

- Cisneros, Carlos, “Cautivan en Salamanca”. *El Sol de Salamanca* [en línea]. Salamanca, Gto., 23 de octubre de 2014. <http://www.oem.com.mx/elsoldesalamanca/notas/n3580665.htm>
- “Danza Contemporánea de León”. Centro Integral de Arte y Danza, 2011. <http://www.ciad.com.mx/compaia/>
- Delgado, César (coordinador), *Diccionario biográfico de la danza mexicana*. México, Conaculta, 2009.
- Manzano, Fabiola, “Danza Contemporánea de León celebra 23 aniversario”. <http://www.am.com.mx/Guanajuato/vidas/danza-contemporanea-de-leon-celebra-23aniversario-113303.html>
- Mejía, Julio A., “Cartas a Haendel: danza de altura en el Doblado” (*sic*). León, Gto., 2 de septiembre de 2013. Consultado en: http://institutoculturaldeleon.org.mx/icl/story/661/-Cartas-a-Haendel-danza-de-altura-en-el-Doblado#.VOTKV_mG-So

Sin autor, “*Así son ellas* en Escena Activa”, Notas del Estado de León. 12 de junio de 2008. http://www.conaculta.gob.mx/estados/jun08/12_leo01.html

Sin autor, “Vuelve a las tablas ex primer bailarín Juan Caudillo, en versión dancística de *Otelo*”. EL PIPILA/retratos radio. México, 15 de octubre de 2007. <http://elpipilaretratosradio.wordpress.com/page/34/>

Entrevista

Juan Caudillo, entrevista inédita realizada por María Cristina Mendoza, 10 de enero de 2015.



Hester Martínez. Fotos: Érick Estrada.
Archivo personal de la maestra Hester Martínez.

Hester Martínez, danza con rigor y audacia

Margarita Tortajada Quiroz

Hester impone por su fuerza, su gran vitalidad y rigor. Está llena de ideas y planes que siempre concreta; comparte sin dudar sus conocimientos y su entereza. Es una gran amiga que da lecciones de trabajo y de tesón. La distinguen su espíritu emprendedor, su audacia como artista y promotora, y su obra construida desde una visión interdisciplinaria y crítica. Es consciente de la función social de la danza, de la lucha que hay que dar para que obtenga el reconocimiento y los recursos que merece, y no escatima esfuerzos para lograrlo.

Gracias a la labor que ha desarrollado durante casi cuatro décadas, la danza regia no puede explicarse sin la presencia de Hester. Su fuerte personalidad ha dado tintes especiales a ese arte, a niveles profesional y formativo, por su mano dura y osadía. Por eso los bailarines jóvenes y de generaciones anteriores, los estudiantes, los funcionarios, los empresarios, y muchos artistas, todos, han tenido que ver con Hester. Ya sea porque ella los ha formado, promovido, impulsado, cuestionado, o los ha convencido para aportar recursos a la danza.

Diseños del espacio y el cuerpo: la vocación y la creación

Hester Rose Martínez Nardea nació en la ciudad de México el 29 de julio de 1953. Su padre, de origen guatemalteco y ciudadano estadounidense, fue un economista y diplomático que viajó por el mundo; a su madre, cubana y ama de casa, le encantaba leer y bailar, su sueño era que sus cuatro hijos fueran profesionistas. El trabajo de su padre llevó a Hester a varios países en su infancia: México, Cuba, Canadá, Estados Unidos, Venezuela y Panamá. Finalmente, en 1966 se establecieron en Monterrey.

Hester recibió en 1976 su título de arquitecta por el Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Monterrey (ITESM). Ahí conoció a Jesús José Herrera Giammattei (catedrático, arquitecto de profesión y artista plástico), con quien se casó ese mismo año; tuvieron dos hijas, Susana Elizabeth (actriz y promotora de teatro) y Reynaliz (músico percusionista y compositora).

En su estadía en Canadá y Venezuela tomó clases de ballet en la Royal Academy of Dance, cuando tenía cinco y ocho años de edad, respectivamente, pero fue hasta que concluyó su carrera y se casó (1977) que se lanzó a la danza profesional:

Cuando estudiaba Arquitectura quise estudiar danza, pero mis papás lo veían como algo no digno, que no podría mantenerme. Tiempo después vi una puerta que decía “Danza” en el Instituto de Artes de la Universidad Autónoma de Nuevo León (UANL), y dije: “Voy a entrar”. La maestra era Alejandra Serret, y nos advirtió que quien iba sólo para hacer ejercicio o como *hobby*, mejor que se retirara. Ahí “me cayó el veinte”, supe que hablaba en serio y me quedé. Un poco antes había ido con Maru Fuentes, maestra de ballet de la UANL, quien me rechazó para la carrera de ballet por no contar con aptitudes, pero después regresé con ella a estudiar, debido a la recomendación de Serret. Tomaba Graham con Alejandra y ballet con Maru. Mi marido me decía: “Lo estás tomando demasiado en serio”. Todavía no tenía hijas y pensé: “Voy a experimentar”, y me fascinó, me enamoré.

Fue precisamente Maru quien, al ver mi trabajo con Alejandra y en su propia clase, descubrió en mí la capacidad para ser maestra y me invitó como tal, aún siendo alumna. Acepté e impartí clases de ballet a gente que era más joven que yo en la UANL (Hester Martínez [HM], entrevista, 29 de noviembre de 2014).

Gracias a una beca para estudiar una maestría en Arquitectura, ella y su marido viajaron a Inglaterra, y simultáneamente tomó clases en un taller de la Universidad de Newcastle upon Tyne con maestros del London Contemporary Dance Theatre, como Ross McKim y Sue Little (exbailarines de Martha Graham). “Pensé: ‘¿Qué estoy haciendo aquí?’ Y nos regresamos a México dejando la maestría. Como no podía dejar la danza, tomé una decisión: me propuse estudiarla profesionalmente. Mi familia me empezó a cuestionar que cómo era posible después de haber estudiado arquitectura

tantos años, mis papás me dijeron que me iba a morir de hambre, pero la danza era lo que más amaba” (HM citada en Garza, 2004).

A finales de 1979, en Monterrey, se integró a la flamante Escuela Superior de Música y Danza (ESMyD) del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), en donde cursó en forma simultánea las carreras de Ejecutante de Danza Contemporánea (cuya encargada de área era Alejandra Serret) y la de Maestra para la Enseñanza de Danza Clásica (primera generación). “Mi horario era de 8 a. m. a 2 p. m., y en la tarde Contemporáneo; todo el día. Fui muy obsesiva” (HM, entrevista, 29 de noviembre de 2014). Además, tomó cursos de especialización, como en noviembre de 1982, cuando fue elegida para uno impartido por Martha Graham en la Southern Methodist University de Dallas; a su vez, ella dio ahí mismo otro de metodología cubana del ballet (*El Norte*, 6 de septiembre de 1982).

El interés por la coreografía llevó a Hester a proponer una obra, que resultó ser *Antropos* (m. Carlos Chávez y Edgar Varèse, vest. Jesús Herrera y Hester Martínez), que exponía “la dualidad hombre/animal y sus instintos primarios” (Cardona, 1990: 84). “Quise hacer coreografía y Alejandra me apoyó. Le expliqué mi idea; le hablé de las diapositivas en las que me quería basar, sobre la opresión. Estaban Leticia Alvarado, Roger Flores, Rolando Beattie y otros estudiantes. Ambas hicimos el montaje y fuimos a México en 1981, cuando ganamos el segundo lugar en el Premio Nacional de Danza” (HM, entrevista, 29 de noviembre de 2014).

A Hester le esperaban nuevos retos que, como siempre, enfrentó. Cuando Serret se fue de la ESMyD, la coordinadora general de Danza de la Escuela, Rosario Zambrano, le propuso ser la primera coordinadora oficial de Danza Contemporánea; “me negué porque yo estaba en formación, pero me advirtió que si no aceptaba tendría que desaparecer el área. Para mí la danza era como un amante, lo era todo, y no quería eso. Hablé con Maru y ella me apoyó; me dijo que sí tenía la capacidad para ocupar ese cargo, y acepté” (*Idem*). Los nueve alumnos se entrenaban entre sí con Graham, y Hester recibió una beca para estudiar en la ciudad de México, en el Centro Superior de Coreografía (Cesuco), donde tomó clases con Kazuko Hirabayashi. Además llevó maestros a Monterrey, como Yolanda Ruiz (del Colegio del Ballet Nacional), Ana González (del Cesuco), Javier Romero y Fernando Castillo. Finalmente con Hester sólo quedaron Lucía Rodríguez y Teresa Guzmán, y rehicieron el área de Contemporáneo con nuevos alumnos. “Empecé a

dar Taller de Coreografía. Como arquitecta, tenía una formación dentro de la creatividad y el diseño, conceptos que apliqué a la danza. Luego hicimos montajes: Prácticas escénicas, resultado de los trabajos creativos” (*Idem*).

Entre esos montajes destacan *Poema*, de Hester (m. Vivaldi): “Un estudio de color, movimiento y espacio en el que el vestuario de amplias y vaporosas capas envuelve al espectador en un juego visual” (*Diario de la Frontera*, 30 de junio de 1983); y *Oruseki*, sobre los petroglifos del norte de México, con asesoría del antropólogo Brian Murray. Además, la propia Hester participaba en obras de sus compañeras maestras, como *Contagio* (c. María Teresa Guzmán), y *Rito al bata* (c. Mercedes Reguero). De tal forma que era bailarina, maestra, coreógrafa y jefa del área al mismo tiempo.

Hester se mantuvo como coordinadora de Contemporáneo hasta el nacimiento de su primera hija (1984), cuando decidió renunciar para dedicarse a su familia, aunque continuó con su labor de maestra. Un año después optó por formar su propio grupo, con el fin de tener la independencia que requería para realizar su trabajo creativo e impulsar una plataforma para los bailarines. Así surgió en 1985 Danza Contemporánea en Concierto (DCC), con egresados de la ESMYD y otros bailarines, como Ruby Tagle, Ramona Cantú, Lourdes Luna y Mizraim Araujo; un año más tarde se incorporaron Ruby Gámez, Judith Téllez, Magaly (Margarita) Pérez Saldívar e Ileana Hinostroza. Rentó un estudio y luego se trasladó al de Maru Fuentes, quien ocupó el cargo de directora administrativa, Hester el de directora artística, y Eréndira Vega el de asistente de la dirección artística (1988-1992), función que posteriormente desempeñó Rosa María Robledo (a partir de 1992).

DCC fue el resultado de una búsqueda en los años ochenta para tener espacios de creación e impulsar propuestas individuales e independientes. “Para mí era muy importante trabajar con gente joven para usar un lenguaje propio, tener libertad como coreógrafa, y además permitir el desarrollo de mi gente y el mío propio con otras disciplinas” (HM citada en Robledo, 1998). En varias ciudades del país se daba ese movimiento de danza contemporánea independiente, y en Monterrey, junto con el grupo de Hester surgieron otros, y más tarde, los grupos de sus alumnos o exbailarines. Así sucedió con Víctor García que creó Origen (1985), a partir del trabajo que inició en el Taller de Coreografía que Hester impartía; Arte Móvil Danza Clan, fundado por Ruby Gámez, Judith Téllez y Magaly Pérez Saldívar (1989); Amento, de Lourdes Luna y Mizraim Araujo (1990); Cuerpo Eté-

reo, de Brisa Escobedo y Jaime Sierra (1997). Éstas son sólo algunas de las agrupaciones que aparecieron en el panorama dancístico en los ochenta y los noventa, pues Monterrey se convirtió en uno de los polos de desarrollo más importantes de la danza, tanto oficial como independiente. La influencia de Hester como maestra de esos jóvenes y talentosos bailarines fue central; ella señala de manera especial a Ramona Cantú, Rosa María Robledo, Ruby Tagle, Judith Téllez, Brisa Escobedo y Mizraim Araujo: “Es un orgullo para mí decir que ellos han sido mejores que yo, que me han sobrepasado, creo que ahí está el buen maestro” (HM citada en Garza, 2004).

Mizraim Araujo recuerda que fue gracias a Hester que pudo ingresar a la ESMYD; cuando fue rechazado en el área de clásico, ella convenció a su papá de que la danza contemporánea era “algo parecido, pero mejor”, y siempre lo apoyó como estudiante. “Ella creyó en mí y yo me esforcé al máximo”. Esos detalles “marcaron mi vida en la danza. Su presencia es importante porque le dio vida a la danza contemporánea. Es una gran persona y maestra: te enseña a buscar en la coreografía; para ella nada es ‘ridículo’ ni ‘absurdo’ si tú lo sientes. Eso es lo que más le aprendí como coreógrafo” (Mizraim Araujo, entrevista, 25 de febrero de 2015).

DCC participó en el ya legendario Encuentro Metropolitano de Danza Contemporánea de Monterrey, surgido en 1986 por iniciativa de Valentina Castro y Efraín Espedilla, que le ha dado impulso a la danza regia; el grupo además intervino en otros movimientos nacionales muy representativos de la danza contemporánea independiente, como el Encuentro Callejero de Danza Contemporánea de 1987, en la ciudad de México (Marín, 1987). Asimismo, DCC le brindó a sus integrantes la oportunidad de crear, de tal manera que hubo obras de Ileana Hinostroza, Fernando Castillo, Ruby Gámez, Ramona Cantú, Rosa María Robledo y Edel Carbonell. Éstas se programaban al lado de las de Hester, como *Una realidad absurda* (1986, m. J. G. Cisneros), en la que era evidente su “formalismo abstracto” y el uso de numerosos objetos (paraguas, guitarra, anteojos) “para simbolizar lugares y situaciones que pueden interpretarse libremente” (Crisóstomo, 1986). Ésta era una “coreografía original” en la que “se observa simbólicamente la prisión que causa la relación del humano con los objetos, enmarcada por las diferencias sociales”; llamó la atención el uso de “un inodoro mucho más grande que el tamaño normal, como apoyo escenográfico” (*El Porvenir*, 29 de septiembre de 1986).

Esa obra quedó en la memoria de mucha gente, como comprobé años después. A mí no me interesaba repetir lo que hacían todos, quería hacer algo diferente, ir a contracorriente. La arquitectura me permitió apreciar otras cosas; además, de niña pude ver mucho arte y mucha danza, por los viajes con mis padres (me impactó en especial la compañía de Merce Cunningham).

La pieza hablaba de una realidad absurda, utilizaba símbolos fálicos, hacía una crítica a la sociedad elitista de Monterrey, y representaba a las tres clases sociales (alta, media y baja), que acababan en un enorme excusado que yo diseñé (HM, entrevista, 29 de noviembre de 2014).

DCC viajó en 1987 a San Antonio, Texas, para actuar en The Guadalupe Theater, con Hester, Ruby, Magaly y Judith. La crítica señaló que era “un placer verlos, fuertes y exuberantes, y bailando con convicción”, en obras que hablaban de la condición humana valiéndose de ideas innovadoras y resultado de investigación del movimiento: eran jóvenes coreógrafos con algo que decir, luchando para encontrar sus propias voces (Neal, 1987).

En 1989 Hester estrenó en el IV Encuentro Metropolitano la obra ... % & ?????...!!!!... (después ...9 ...j8!? ...j ç..., m. original René Mijares), con Judith Téllez, Eréndira Vega y Magaly Pérez Saldívar. Esta última aparecía con una caja cubriéndole la cara:

Lo hice porque la gente siempre quiere “entender”, o quiere explicaciones sobre el arte contemporáneo como si fuera narrativo, pero no es así. Puede ser el pretexto para hacer un *statement*, y en esta ocasión fue burlarme de esa intención del público. Luego de veinte minutos, cuando los espectadores estaban ansiosos por descubrir quién era ese personaje central, por fin se volteaba y mostraba una interrogación gigante dibujada sobre la caja, se escuchaba una gran carcajada burlona y allí concluye la obra. Como diez años después me encontré a una chica en un elevador y me dijo que ella había visto esa obra y que la había impactado mucho. Eso fue lo máximo para mí, porque significó que sí le había llegado a alguien (HM, entrevista, 29 de noviembre de 2014).

Ese mismo año Hester creó *Oda a México*, sobre las costumbres mexicanas alrededor de la muerte y el hogar (m. Sergio Martínez, vest. y máscaras Hugo Herrera Farías). En 1991 la obra fue incluida en la Colección de Danza de

la Biblioteca del Lincoln Center de Nueva York, y se presentó en el VI Encuentro Metropolitano, ocasión en que la prensa opinó que mostraba “el espíritu mexicano” e integraba elementos tragicómicos, con la música como “cómplice perfecto” (Basáñez, 1991).

También en 1989 nació la segunda hija de Hester y ambas la acompañaban, tanto a la ESMYD como a los ensayos de DCC, experiencia que muchas mamás han vivido dentro de la danza para mantener una vida profesional sin dejar de lado las obligaciones familiares.

Bajo esas circunstancias continuó su trabajo, y en 1990 DCC participó en The Fringe Festival de Canadá, con las bailarinas Brisa Escobedo, Ramona Cantú, Karla Moreno Ibarra y Eréndira Vega, quienes presentaron sus obras, además de las de Hester: *Danza e imagen* (m. collage de música New Age) y *Vitalidad de sensaciones* (m. Vudú de Haití y Ligetti, Johann Conradi y Weiss). En esa ocasión, DCC fue considerada “Edmonton’s Fringe best bets in 1990” (una de las mejores apuestas de 1990 en el Festival Fringe de Edmonton), y sus obras, la síntesis de diversas técnicas y formas dancísticas hechas de “una manera inusual e irresistible” (Jackson, 1990). También celebraron el alto nivel de las bailarinas y lo bien articulado de su coreografía (Hicks, 1990).

En 1992 DCC viajó a San Antonio con *Oda a México* para compartir programa en el Carver Community Cultural Center con el grupo Dansa-Dance & Music, dirigido por Carina Lawton, quien montó una obra para DCC (*Latido de corazón*).

En 1994 DCC se había reestructurado y sólo estaba constituido por Rosa María Robledo, Juan Gerardo Muñoz, Orlando Rivera y Hester. Con ellos, además de la música de Enrique Chávez, siete cantantes, tres percusionistas, diseños del Taller de Artes Bustamante, y poemas indígenas, Hester estrenó *Wiroma (Ofrecimiento)*, una obra “muy tradicional, narrativa”, que fue resultado de varios viajes que realizó a comunidades indígenas del país, porque estaba en un “momento espiritual, buscaba mi razón de vida y me preguntaba si Dios existe o no”. Tanto Rosa María como Juan Gerardo la acompañaron con los kikapús: “Nos metimos a los bosques, a la Huasteca”, y realizaron la videodanza *Fragmento en verde*, con el videoasta Erick Estrada.

Con *Wiroma* DCC viajó de nuevo a Canadá; fue calificada como “uno de los cinco mejores espectáculos del Fringe de Edmonton en 1994”, y “uno de los diez mejores espectáculos entre mil de todo el mundo”. En la obra se

veían “reminiscencias de la intensidad de Martha Graham” y una “sugerente versión del mito de Orfeo y Eurídice”, que mostraba “imágenes íntimas extraordinarias, que son ejecutadas con pasión, fluidez, fuego sobrecargado”. La crítica celebró la integración de danza, teatro y música, así como la manera en que “la música indígena tradicional y las imágenes han sido llevadas a un mundo moderno” sin perder “pureza”: eso permitía que la pieza fuera “ingeniosa” (Charles, 1994). Ver a los bailarines Gerardo Muñoz (de “brava presencia”) y Rosa María Robledo era “una maravilla” (Anthony, 1994).

De nuevo con las herramientas de la arquitectura (“el diseño, lo visual, más que lo literario”) Hester presentó *Movus* (1995), en donde integró un video creado ex profeso por Erick Estrada y que se proyectaba durante toda la obra (m. Enrique Chávez, vest. Ruby Gámez). En su estreno en Monterrey, esta coreografía —de una hora de duración— fue un golpe, pues “nadie entendía nada, y no había nada que entender. No me gusta la obviedad, sino la sutileza en las temáticas. Yo estaba haciendo una crítica hacia la religión, hacia los estereotipos que imponen la sociedad y la religión, hacia la decadencia del ser humano y su automatización. Utilicé movimientos eróticos y decidí un final feliz, sobre la posibilidad de alcanzar la libertad” (HM, entrevista, 29 de noviembre de 2014).

DCC llevó esta obra a numerosos foros, entre ellos The Fringe Festival Tour 1995, como parte del festejo del décimo aniversario del grupo. Ahí se mencionó la dificultad de ver la danza y el video al mismo tiempo, pero se señaló que era un trabajo intrigante y “desafiante” (Levesque, 1995). Se advirtió que la obra no era para “personas de la tercera edad o muy burguesas”, porque era “densa y totalmente extraña” (Lackey, 1995).

La colaboración con Erick Estrada incluyó sesiones de fotografía y video con DCC, y en especial con Hester, quien aparece en varias fotos que fueron publicadas en la revista *Cultura Norte* y en el libro *Amor y erotismo en la literatura*.

En 1996, *Oda a México* se presentó en el Festival del Out-of-Doors Lincoln Center de Nueva York. Al mismo tiempo, Hester promovió un intercambio con Paula Josa-Jones y Pauline Oliveros, quienes le pidieron elegir bailarines de Nuevo León para el Out-of-Doors y para la Universidad de Harvard, en Boston. Hester fungió como *manager* del proyecto de intercambio, llevando a bailarines, además de Los Tamborileros de Linares, El Último Unicornio (títeres) y al grupo Mono Blanco, entre otros.

Asimismo, recibió una beca de la Fundación Ford que le permitió vivir un año en San Antonio, trabajando en The Guadalupe Cultural Arts Center para el Programa Gateways 96. El resultado fue *De jarocho a pocha*, sobre los migrantes mexicanos, la cultura olmeca, el fandango veracruzano, la danza texana, la cumbia y el hip hop, que fue un exitoso y original trabajo interdisciplinario bilingüe que se estrenó en San Antonio en 1996 (c. Hester Martínez, guion: José Camacho y María Elena Gaitán, m. Gilberto Gutiérrez, títeres: Héctor Moraz), con cinco músicos en escena, ocho bailarines (mexicanos y norteamericanos) y cuatro titiriteros.

En 1997 Hester creó *Entropía* (m. José Garza y Enrique Chávez) luego de leer el libro *El Kybaliön*, de Hermes Trismegisto, que la hizo reflexionar sobre las afirmaciones de que “todo es y nada es. El universo existe y no existe. Es un texto muy profundo, que me dio la respuesta sobre la religión: no hay una, cada quien tiene la propia, porque cada quien construye su mundo. Además me dio la oportunidad de verla de manera crítica. En eso he sido consistente: siempre cuestiono lo que sucede, el mundo, la religión, mi interior” (HM, entrevista, 29 de noviembre de 2014).

En la obra jugó con los contrastes y las contradicciones, valiéndose de cuerpos e imágenes heterodoxas en la danza, e hizo énfasis en la mezcla armónica de elementos disímbolos, sin que hubiera obviedad ni simetría. Participaron la diseñadora Sara Morales; los músicos Enrique Chávez y Noel Savón; el maestro José Garza, del grupo Tayer, quien enseñó a los bailarines música de percusiones y a elaborar instrumentos-vestuarios con materiales reciclados; el bailarín cubano Edel Carbonell les enseñó danza folclórica de su país, y Juan Gerardo Muñoz la danza mexicana, que se utilizó para “crear danza percutida de pies y de todo el cuerpo” (*Idem*).

Los espectadores se sorprendieron por los cuerpos poco comunes que bailaban *Entropía* y por el complejo discurso que sostenía. El padre de Mizraim Araujo consideró que esas obras de Hester, “incomprensibles para unos”, eran muestra de que la creadora “estaba adelantada a su tiempo” (Mizraim Araujo, entrevista, 25 de febrero de 2015).

Una propuesta creativa y formativa: Percudanza

La experiencia de *Entropía* se tradujo en una técnica nueva, la Percudanza, que Hester trabajó y perfeccionó durante diez años (1997-2007) en cursos y nuevos montajes, y que recuperaba elementos de ballet, danza afro, folclórica y contemporánea. Para ello obtuvo becas del Consejo para la Cultura y las Artes (Conarte) y el Fondo Estatal para la Cultura y las Artes (Foneca) de Nuevo León; y por otro lado, el Teatro de la Ciudad de Monterrey y la ESMYD le prestaron espacios para trabajar.

En esa década nuevos bailarines se incorporaron a DCC y sólo Rosa María Robledo se mantuvo como parte del grupo, contribuyendo en el proceso de conformación de Percudanza y de las nuevas obras, cuya consigna era utilizar esa técnica. Algunas de ellas fueron, de Hester: *Del rito al fandango. Afro Jazz* (1998) y *Afro Beat* (1998, m. Noel Savón y José Garza); *Hybrido* (1999, m. Reynaliz Herrera, Noel Savón y José Garza); *Así como la vida* (2000, m. Reynaliz Herrera y Juan Ángel Salas, arreglos m. Miguel Ángel Tovar y Andrés Márquez); *La Leyenda... Las Mugras* (2002, m. Juan Ángel Salas, Denise Chao y Mauricio Ponce, percusiones: Juan Ángel Salas y Reynaliz Herrera, diseños: Sara Morales); y *El agua... cae, juega... y canta...* (2004, m. Reynaliz Herrera, arreglos m. Miguel Ángel Tovar, músicos: Miguel Ángel Tovar y Andrés Márquez). Y de Rosa María: *Baja frecuencia, A una sola voz y Polvo somos*. Todas ellas se presentaron en foros como Arte Nuevo León (2004), el I Encuentro Internacional Danza Sin Fronteras en Nuevo Laredo, el Miller Outdoor Theatre de Houston (2005), y el Teatro de la Danza de la ciudad de México (2006).

Así, en varias obras Hester contó con la colaboración de su hija Reynaliz; utilizó el recurso de vestuarios-instrumentos musicales, que incluían ropa y pelucas; y se valieron de palos, rejillas, lijas, globos, chifladores, matamoscas, tambos de agua, tinas, garrafones, latas, cascabeles, tubos de aluminio y postas. Fue una investigación a fondo para darle forma a la Percudanza: fusionaron varias técnicas, sonorizaron al cuerpo, retomaron el zapateado como herencia cultural, utilizaron instrumentos atípicos, la voz y diversos patrones musicales, se acompañaron de otros artistas, e hicieron una danza contemporánea con nuevas posibilidades escénicas. Por ello, DCC fue invitado en 1999 al Festival de Percuba, en La Habana, y Hester remontó *Hybrido* con estudiantes de la Escuela Nacional de Cuba. En 2000 viajaron a

India y actuaron en Darprana Academy of Performing Arts en Ahmedabad, en donde Hester dio clases de Percudanza, y la presentación de DCC fue calificada como “danza energética que mezcla perfectamente los ricos ritmos latinos para crear un espectáculo hechizante” (*The Times of India*, 2000).

Al lado de estos trabajos y viajes, DCC mostró otras propuestas, como su espectáculo de bailes populares urbanos y las obras infantiles *Operación rescate* y *Blancabién y la Bruja Eco-Mala* (con la participación de sus dos hijas), que gozaron de la aceptación de amplios públicos. No obstante, al reflexionar sobre sus creaciones, Hester considera que sus mejores obras, y de las que ha estado más satisfecha han surgido

cuando he usado mi “mente arquitectónica”, que implica tomar en cuenta el diseño, la imagen visual y la plástica corporal. También apartarme de lo obvio y lo simétrico, y en su lugar usar la sutileza, las imágenes sugeridas, diluidas. Ir de un extremo a otro: de lo diluido (como en *Vitalidad de sensaciones*) a lo recargado (como *Entropía*, *Canto a la vida*, *Así te verás*, y muchas obras multidisciplinarias).

Para crear una coreografía primero surgía una idea, a partir de la cual jugaba con los movimientos aislados y descubría en ellos otras imágenes o “temáticas”. Podía montar directamente los movimientos a los bailarines o les daba estímulos para que ellos los crearan desde ciertas consignas. Luego yo “editaba” y construía movimientos míos y de ellos; los reelaboraba para crear frases de movimiento, como construcción algebraica en donde se modificaban los movimientos (de tres, de dos, sin uno, sin otro, con uno, etcétera).

A mí me gusta ver pintura, escultura, escuchar música, observar durante horas, y luego escribo sobre esa experiencia, incluso poesía. Me gusta el silencio y acercarme a la naturaleza, observarla detenidamente. En la Huasteca y La Estanzuela han creído que soy bióloga, pero es un recurso que tengo para aislarme o para crear. En esos momentos tengo luz para saber a dónde quiero ir, qué hacer.

Hay obras “digeribles”, que tienen más aceptación por parte del público y el resto de los bailarines. Pero cuando rompes con un esquema o un paradigma, te vales de otros lenguajes, cuando sales de lo “institucionalizado” dentro de la comunidad artística, entonces eres rechazado. Así ha sucedido con extraordinarios artistas de la plástica, con los que no me comparo, pero el conocer su vida me dio pie para decidir ser auténtica en lo que quiero crear, e incursionar en un camino tenebroso, escabroso, de incertidumbre, pero muy atractivo, muy mío, de investigación continua.

En todas mis obras hubo una intensa investigación, estuvo presente mi bagaje como arquitecta, hice búsquedas en torno al lenguaje corporal. La coreografía no es “bailar” técnicas ni buscar las que están de moda, sino explorar el movimiento, de acuerdo con las ideas del creador. Así decidía lecturas, posturas críticas, intereses personales, personajes, formas (HM, entrevista, 12 de diciembre de 2014).

Estas características fueron reconocidas incluso en la revista *Dance Magazine* (2008), donde se publicó que Hester era una coreógrafa con el “don” para la experimentación. Aparte de sus maestros y sus bailarines, y de la búsqueda que Hester emprendió para la creación, reconoce otra influencia más:

Yo aprendí mucho de mi marido; fue mi maestro de arquitectura y me casé con él. Lee mucho, sabe de todo. Lo he observado pintar por años; su obra es abstracta, sugerida, colorida. Yo veía que pintaba un cuadro y al cabo de varios años lo cambiaba. ¿Por qué? “Porque tiene que seguir existiendo”, decía él, y redescubría formas, líneas, colores. Defendía una aproximación aleatoria a la pintura, en lugar de partir de un destino inicial específico y preestablecido. Yo quise llevar esto a la danza: si mis bailarines sugerían movimientos aislados, por qué no tomarlos y reconstruirlos, recombinarlos, jugar con ellos. Era como convertirme en pintora o escultora, pero de cuerpos en movimiento (*Idem*).

En DCC Hester tuvo a tres bailarinas que fueron muy importantes en diferentes momentos por su sensibilidad y la compenetración que lograron con la propuesta: Judith Téllez, Ramona Cantú, y durante una década, Rosa María Robledo; “a todos aquellos que fueron mis bailarines los respeto, pero ellas marcaron un sello muy importante en el grupo”. Judith recuerda la frase que Hester les decía cuando eran estudiantes de la ESMYD, y que años después comprendió: “La danza es como un buen amante”. Afirmo que el frío edificio se convertía en un espacio cálido por la pasión de Hester; además, “me apoyó mucho en mis inicios; creyó en mí como bailarina, me invitó a formar parte de DCC y me animó a hacer coreografía”. Trabajaba todo el día, era “muy intensa”, e “inyectó amor y pasión a la danza” a sus alumnos y bailarines (Judith Téllez, entrevista, 25 de febrero de 2015).

La actual coordinadora del área de Danza Contemporánea en la ESMYD, Rosa María Robledo, sostiene que Hester es disciplinada y perseverante; trabaja en sus objetivos hasta alcanzarlos. “Es muy exigente, muy dedicada,

hasta en exceso, olvidándose de ella misma y de sus necesidades”. El ejemplo y las vivencias a su lado fueron importantes para formarse como maestra y coreógrafa. La relación entre ambas ha estado marcada por el respeto; “con toda la experiencia que Hester tiene, sabe darle el lugar a cada quien” (Rosa María Robledo, entrevista, 25 de febrero de 2015).

Aunque DCC desapareció como grupo artístico en 2008, tiene el mérito de haber sido espacio para la creación de “una alternativa dancística distinta a lo convencional” (Guerrero, 1 de diciembre de 2002), y el lugar para que se desarrollaran muchos artistas como coreógrafos, intérpretes y compositores. Sin embargo, Hester tuvo la visión, desde 1990, de convertirlo en asociación civil (DCC, A. C.) y así se mantiene.

Como parte de ésta, o de manera individual, Hester ha sido invitada a realizar muchos otros proyectos escénicos, como la creación del montaje interdisciplinario *Así te verás*, en el Parque Fundidora de Monterrey (2002), una “reflexión acerca de la convivencia entre generaciones” (Guerrero, 22 de abril de 2002), que unió el tango, la acrodanza, la danza indígena y la contemporánea, el tai chi chuan y la música en vivo. Al lado de más de cien participantes de todas las edades, Maru Fuentes apareció bailando como solista.¹

¹ Otras participaciones notables han sido: la clausura del XV aniversario de la Casa de la Cultura de Gómez Palacio, Durango (1998), y del XV aniversario de la Casa de la Cultura de Reynosa, Tamaulipas (1994); la creación del programa *Trilogía de nuestros artistas*, en el Teatro de la Ciudad de Monterrey (1990); en el V Encuentro Mundial de la Fraternidad Humana, en Cintermex de Monterrey (1994); en el CXV aniversario de la Escuela de Maestros Miguel F. Martínez, en Monterrey (1995); la creación de coreografía en la obra multidisciplinaria *Paradiso*, del director Jesús Mario Lozano, en Monterrey (1998); la celebración del VIII aniversario de la Pinacoteca de Nuevo León (1998); fue comisionada para el montaje de la obra del artista uruguayo Gil Simones en el Museo Metropolitano de Monterrey (1998); la creación de la obra *Canto a la esperanza*, para festejar el aniversario cuatrocientos cinco de la fundación de Monterrey (2001); el montaje de *Homenaje a Juan Soriano*, en Monterrey (2001); comisionada por el Instituto Hemisférico de Performance y Política de la NYU para el II Encuentro Mundial 2000 con la obra *Homenaje*, presentada en Monterrey (2002); el montaje de las obras *Remembranzas y Blancabién y la Bruja Eco-Mala*, en el festejo de la fundación de Saltillo, Coahuila (2002); reposición de *Así como la vida*, en el Gunston Arts Center, dentro del intercambio entre Arlington, Virginia, y Monterrey (2005); la creación de la coreografía del montaje *The Mulatto's Orgy*, de Luisa Josefina Hernández, en el Talento Bilingüe del Houston Cultural Arts Center (2005); y las coreografías para estudiantes de la compañía de Artisan School of Dance, en Houston, Texas (2006-2011).

Arquitecta de opciones: docencia para creadores, promotora, gestora y curadora

Hester se ha desarrollado en varios campos e instituciones de educación. Ha dado clases de estética, historia del arte, y ballet en varias universidades, y ha sido maestra de diversas asignaturas en la ESMYD. El área que más le ha interesado es la creativa, por lo que ha hecho hincapié en aspectos relacionados con la creación, montaje, producción coreográfica y gestoría. Por su experiencia en ese ámbito, en la ESMYD ha sido la encargada de elaborar planes y programas de estudio del área de danza contemporánea desde 1981, e intervenir en los de clásica (1994 y 1995).

El actual director de Danza del Conarte, Rualdo Rodríguez, exalumno de Hester en la ESMYD, habla sobre la postura incluyente de Hester, quien siempre “dio oportunidad a la gente joven” en la escuela y en DCC. La considera un “espíritu libre”, siempre dispuesta a “la búsqueda y la exploración”; era “maternal” con quienes se iniciaban en la danza, los apoyaba, les brindaba amistad y, sin prejuizar, les daba la oportunidad de “demostrar” hasta dónde querían llegar: “Ella siempre ve ese ‘algo más’ en la persona, ese brillo, esa chispa de quien quiere hacer danza. Siempre te va a abrir las puertas para llegar a la danza” (Rualdo Rodríguez, entrevista, 24 de febrero de 2015).

De 1990 a 1995 también se abocó al área creativa en el Centro Cultural Espacio en Movimiento, en Monterrey; creó una nueva carrera técnica (Otras Alternativas en la Danza); y diseñó planes y programas de estudio para la técnica Afro Jazz Contemporáneo (1995-2005).

Gran aporte de Hester ya mencionado ha sido la Percudanza, resultado de su obra creativa y de la conjunción de esfuerzos de bailarines y músicos, que ella misma ha difundido en diversos países, como Canadá, Cuba, India y Perú. Pero también ha dictado conferencias y talleres sobre creatividad, composición, ballet y danza contemporánea en esos países, así como en Estados Unidos e Irlanda.

Por otra parte, Hester tiene una gran experiencia en la organización, desarrollo, programación y curaduría en artes escénicas.² Un ejemplo es la

² Algunos eventos que han estado bajo su responsabilidad son: el Encuentro Metropolitano de Danza Contemporánea de Monterrey (1987-1994 y 1996-2001); la producción del En-

coordinación operativa del Encuentro Metropolitano, el cual se ha mantenido contra viento y marea con el impulso de la comunidad dancística de Nuevo León, su deseo de conservarlo como un foro abierto y plural de la danza del estado, y la capacidad para obtener recursos privados. Otro ejemplo, la positiva influencia de Hester en Coahuila, pues el Metropolitano se extendió en 1995 a Saltillo y a Monclova, aportando la “primera experiencia articulada” del público local con la danza contemporánea, y todo gracias a la “incansable promotora” Hester, que impulsó la profesionalización de la danza y la realización del Festival Nacional de Danza Contemporánea Zona Centro Raúl Flores Canelo (Alvarado, 2011: 19).

Y todavía otro ejemplo más: el Festival Internacional de Danza Extremadura-Lenguaje Contemporáneo, que surgió en 1997 por iniciativa de Hester (Flores, 2009) y ha sido plataforma para grupos del resto del país y del mundo (Estados Unidos, España, Japón, Suecia, Finlandia, Alemania, Francia, Chile, Argentina, China, Canadá, Ecuador, Brasil, Costa Rica e Italia). Incluye cursos, clases maestras, conferencias, mesas de trabajo y videos; en su momento, el Premio de Coreografía para Danza Contemporánea (Regional, Binacional México-EUA y hasta Internacional) y el Seminario Internacional de Crítica de Danza; y ha reunido a numerosas instituciones y empresas que apoyan y participan (entre las que siempre ha estado DCC, A. C.).

Aunque Hester está detrás de toda esa enorme actividad, ha sabido formar a cuadros muy jóvenes que desarrollan su labor dentro del Extremadura (como lo hicieron y lo hacen en el Metropolitano) con gran profesionalismo y rigor. De tal manera que también ha sido maestra de gestores y promotores de altísimo nivel: ésa es la escuela de Hester.

cuentro Nacional de Teatro en Nuevo León (1993-1995); gerente general y representante en México del Lincoln Center Out-of-Doors en Nueva York (1996) y el proyecto Ghost Dance México-US; organizadora de cursos de diversas materias sobre danza para el Conarte (1997); ha participado en el Encuentro de Promotores de la Cultura en las Antiguas Provincias del Oriente (Texas, Coahuila, Nuevo León y Tamaulipas) (1997 y 1999-2001); coordinadora del II Encuentro Mundial 2000 del Instituto Hemisférico y de Estudios de Performance y Política de la Universidad de Nueva York, Tish School de las Artes; subdirectora de Expresiones Culturales en el Forum Universal de las Culturas Monterrey (2007); coordinadora del Carnaval de las Artes de Nuevo León (2009) en el Museo Metropolitano de Monterrey, en el que se presentaron danza, acróbatas en zancos, exposición de artes plásticas, desfile, músicos, actores, cantantes, mimos y estatuas vivientes.

Desde que surgió DCC, A. C., ha sido una entidad efectiva bajo la dirección artística de Hester. En 2014 dejó esa responsabilidad y se convirtió en su presidenta honorífica, en tanto que el cargo de presidenta ejecutiva lo asumió Maru Fuentes, quien “siempre ha estado conmigo, apoyándome en todo, como amiga y mentora”. Participan también Alma Concepción Guarneros, como secretaria de la asociación; Alberto Ramírez, como abogado; y Susana Herrera, como tesorera.

Reconocimientos y retos

La labor de Hester ha sido reconocida en las escuelas de las que ha formado parte, y en instituciones culturales de Nuevo León y Tamaulipas. Ha recibido numerosos reconocimientos: del Conarte, por su contribución a la promoción de la danza (1995); del Encuentro Metropolitano, por su labor en la danza y como coreógrafa (2004); la ESMYD la homenajeó como gestora y promotora de las artes, así como líder académica y artística (2005); la Sociedad Mexicana de Coreógrafos (Somec-Vitars), por su trabajo como artista y promotora, le hizo entrega del Premio del Danzante (2005); el Centro de Jazz de San Luis Potosí, por su labor creativa y directiva (2006); el Museo Metropolitano de Historia y el Municipio de Monterrey, por su aportación artística y académica (2006); el X Festival Nacional de Danza Contemporánea Zona Centro Raúl Flores Canelo, en Saltillo, por su labor como artista, promotora cultural y docente (2011). Para la creación ha recibido numerosas becas y apoyos de Conarte, Programa Financiararte, e instituciones de México y Estados Unidos.

Algunos testimonios hablan del reconocimiento del que goza Hester entre sus compañeros y exalumnos. Valentina Castro señala que el trabajo que realizó en los ochenta en la ESMYD como coordinadora “salvó” la carrera de Danza Contemporánea; que como coreógrafa, Hester era atrevida, rebelde y siempre dispuesta a innovar y a experimentar; y ha demostrado ser una gran promotora de la danza (Valentina Castro, entrevista, 24 de febrero de 2015). Para Jaime Sierra, actual director de la ESMYD, Hester es un personaje fundamental en la danza y “abrió camino a muchos de nosotros en Nuevo León”. Se ha desarrollado en diferentes facetas y actividades, y se distingue por su actitud profesional y generosa (Sierra, 2015). Para Rualdo

Rodríguez, Hester es “una fuerza siempre presente y activa en la danza de Nuevo León”, con una visión amplia y de apertura, que busca “nuevas fórmulas” en la creación y la promoción; ella “se llena de muchas actividades” y las cumple con eficacia; “parece que los eventos con los que se involucra son demasiado grandes, que la van a superar, pero ella siempre sale adelante” (Rualdo Rodríguez, entrevista, 24 de febrero de 2015).

Además, Hester ha dado conferencias y ponencias en eventos académicos y artísticos nacionales e internacionales; ha publicado artículos en libros, revistas y periódicos de las ciudades de Kansas, DF y Monterrey. Continúa estudiando: Diplomado en Gestión Cultural y Promoción (2000-2003); Diplomado de Liderazgo y Dirección en la Educación Media Superior (finalizado en agosto de 2014), en la Columbia University de Nueva York y en el Instituto de Investigación, Innovación y Estudios de Posgrado para la Educación (IIEPE) de Nuevo León; y acaba de concluir otro más de Profesionalización en la Dirección (Programa de Formación de Directores de Educación Media Superior) de la SEP.

Sabe que la labor dancística requiere de organización y unión de los artistas, por ello ha sido partícipe del campo combatiendo desde la Asociación de Danza Contemporánea en Nuevo León (fundada y dirigida por ella, 1990-1994); integrante de Maestros Asociados de Danza de Nuevo León (1991-2000); representante de Danza Contemporánea (1998-2001); vocal consejera de danza del Conarte (2002-2007); representante de la Red Norte de Festivales de Danza de la Red Nacional de Festivales del INBA (2008-2014).

La labor que ha realizado Hester como bailarina, coreógrafa, maestra, funcionaria, directora, promotora y curadora ha beneficiado a la comunidad: ha acercado la danza contemporánea a diversos públicos; ha difundido las nuevas tendencias artísticas, propias y de los demás; ha logrado intercambios entre maestros, bailarines y creadores de Monterrey, y de su estado con todo México y otros países; ha ofrecido una amplia oferta de técnicas dancísticas y procesos de creación; ha dado continuidad a la formación de bailarines y demás artistas de la danza.

En 2012 a Hester se le presentó un reto más. Recibió el nombramiento de directora del Centro de Educación Artística (Cedart) Alfonso Reyes del INBA, que comprende el Bachillerato de Arte y Humanidades (turno matutino) y el Profesional Medio (turno vespertino), e incluye materias de la

escolaridad y artísticas. Además de fortalecer ambas áreas, Hester está decidida a difundir el trabajo que ahí se ha realizado y reconoce ampliamente la labor de sus maestros.³

Para ello ha promovido numerosos eventos e intercambios;⁴ ha creado el Departamento de Orientación Psicológica, gracias a un acuerdo con la UANL; ha logrado el reconocimiento del Cedart Alfonso Reyes a nivel estatal, y ahora está incorporado al Centro de Evaluación de Educación Media de Nuevo León y se aplica el examen del Centro Nacional de Evaluación para la Educación Media Superior (Ceneval); está presente como uno de los miembros activos en el Espacio Común; y forma parte del Sistema de Servicios Escolares de la Educación Media Superior (Siseems) de la SEP.

Una idea más que ha dado frutos es el proyecto piloto que Hester echó a andar para vincular a maestros de varias asignaturas, que ahora trabajan en conjunto en actividades integradoras hacia un mismo objetivo, y han obtenido productos artísticos y avances académicos:

³ Entre quienes están Hilda Cruz, Rogelio Macías, Gerardo Valdez, Ángel Hinojosa, Gerardo Dávila, Ricardo Osuna, Rosa María Rojas, José Luis Rosas, Francisco Abad, José de la Paz Hernández, Juan Luna Maldonado, Evangelina Ortegón, Karla Moreno, Cynthia Guacín, Amparo Rivero, Javier Ortiz, Gloria Concepción Nuncio, Dyama Amao, Margarita García, Marcos Castillo, Iván Cavazos, Ibere Gewehr, Iván Domínguez, Marcos Rivera, Mario Anteo Hinojosa, Bruno Espinoza, Juan Quiñones, Noé Álvarez, David de la Peña, Víctor Martínez y Miguel Martínez.

⁴ Montaje de la exposición “Encuentro Escultórico del Cedart Alfonso Reyes” en el Museo Metropolitano de Monterrey (mayo de 2013), con obra de alumnos, exalumnos y maestros, así como el montaje multidisciplinario *Qué les queda a los jóvenes*, con alumnos y maestros; el Cedart participó en el Festival de la Tierra 2013, en Cintermex (2013 y 2014); en su tradicional montaje multidisciplinario por el Día de Muertos con *Lo primero es la vida... Lo primero es la muerte...*, de maestros como Juan Luna y alumnos (2014), que se presentó al aire libre para el Teatro de la Ciudad y para el Parque Fundidora durante el evento Polo Cultural de México, en Nuevo León; y alumnos y maestros del Cedart participaron con la ESMYD y la Universidad de Limerick (enero de 2013 y 2014) en un proyecto multidisciplinario. Además, Hester ha promovido el Concurso Multidisciplinario del Cedart Alfonso Reyes a nivel nacional y hacia otras instituciones, convirtiéndolo en el 2014 en el Campamento Semana Cultural “Somos Reyes”, donde participaron maestros y estudiantes como pares en clases. Asimismo, fundó el Concurso Interinstitucional Multidisciplinario, en el que compartieron el escenario el Cedart Alfonso Reyes con otras instituciones de educación media superior y superior de Nuevo León, Michoacán y San Luis Potosí.

Le propuse al INBA este proyecto piloto para vincular a los maestros con un objetivo común. Aceptó apoyarme Miguel Loaiza, por lo que solicité y gestioné que viniera para capacitar a los docentes. En el Cedart hay muy buenos maestros, y quise exaltar sus capacidades y promover la unión de sus habilidades para elevar el desempeño de los alumnos en las materias que tienen mayor dificultad (Matemáticas, Ciencias Sociales, Literatura, etcétera). Así, el proyecto vinculatorio las reúne a todas ellas y hemos tenido buenos resultados (HM, entrevista, 1 de febrero de 2015).

Un reflejo de dichos resultados fue el aumento del porcentaje de aprobación de alumnos inmersos en el proyecto piloto; y haber ganado el primer lugar en la prueba de la Evaluación Nacional de Logro Académico en Centros Escolares (ENLACE) en habilidades de lectoescritura durante los dos últimos años (pretende lograr lo mismo en Matemáticas y en Ciencias).

Otro proyecto que Hester tiene en mente es el Centro de la Danza, que ya ha propuesto desde tiempo atrás y promovió cuando formó parte del Conarte. Su interés es crear un espacio que represente a la danza estatal, que fomente “la investigación, la documentación y la creación coreográfica”, además de establecer lazos e intercambios con otros estados y países (Torres, 2004).

Esa organización podría ser una manera de modificar las políticas culturales, las cuales observa de manera crítica, pues considera que “la tendencia es seguir los modelos culturales de los países más ricos, en vez de ayudar a los artistas a encontrar su propio camino y desarrollarse en tierra fértil”. Está en contra de las “estructuras conservadoras de educación y producción artística”, y señala que hay que “encontrar nuestra voz y seguir abiertos al intercambio y compartir” (Martínez, 2010: 50).

Y eso hace Hester día con día: trabaja con rigor, reflexiona, apoya, exige a los demás lo que ella misma da, cuestiona, impulsa, cree en los demás y en el trabajo compartido.

Fuentes

- Alvarado, Luis Javier, ... *Y sin embargo se mueven*. México, INBA/Conaculta/Asociación Cultural Rodas, 2011.
- Anthony, Pamela, “*Wiroma (Offerings)*”, en *The Edmonton Journal*, Edmonton, Canadá, 17 de agosto de 1994.
- Archivos de Hester Martínez y de Danza Contemporánea en Concierto (DCC).
- Basáñez, Dinorah, “Deja saldo sólido encuentro de danza”, en *El Norte*, Monterrey, N. L., 21 de mayo de 1991, p. 3-D.
- Cardona, Patricia, *La nueva cara del bailarín mexicano*. México, INBA, 1990.
- Charles, John, “Graceful Offerings”, en *The Edmonton Sun*, Edmonton, Canadá, 17 de agosto de 1994.
- Crisóstomo, Eduardo, “Hacen danza sus vivencias”, en *El Norte*, Monterrey, N. L., 1 de diciembre de 1986, p. 11-D.
- Cultura Norte*, año 8, núm. 34, México, Conaculta, primavera de 1995.
- Flores, Norma, “Destinos. Festival Internacional de Danza Extremadura”, en *Espacios*, Monterrey, N. L., Aviacsa, 15 de diciembre de 2008-15 de febrero de 2009, pp. 34-41.
- Garza, Hernando, “Hester Martínez. ‘La danza siempre ha estado en mí’”, en *Flama. Vida universitaria*, UANL, año 8, núm. 139, México, 1 de octubre de 2004, p. 9.
- Guerrero, Vicente, “Conducen sus pasos hacia nueva búsqueda”, en *El Norte*, Monterrey, N. L., 12 de septiembre de 2000, p. 3-D.
- , “Celebran diálogo de generaciones”, en *El Norte*, Monterrey, N. L., 22 de abril de 2002, p. 3-D.
- , “Degustan menú dancístico”, en *El Norte* [en línea], Monterrey, N. L., 1 de diciembre de 2002, www.elnorte.com
- Hicks, Graham, “Fringe Dance Shows pick up. Gettin’ hot!”, en *The Edmonton Sun*, Edmonton, Canadá, 23 de agosto de 1990.
- Jackson, Rosa, “A toast to humanity DCC”, en *The Edmonton Journal*, Edmonton, Canadá, 26 de agosto de 1990.
- Lackey, “Not for the bingo crowd”, en *The Edmonton Sun*, Edmonton, Canadá, 20 de agosto de 1995.
- Levesque, Roger, “*Movus*”, s/f, agosto de 1995.
- Marín, Celia, “Compañía local bailará en foros del DF y Texas”, en *El Norte*, Monterrey, N. L., 22 de octubre de 1987, p. 5-D.
- Martínez, Hester, “La danza en la cultura”, en *De puerta en puerta*, año 1, núm. 50, Monterrey, N. L., 29 de septiembre-5 de octubre de 1997, p. 20.
- , “Reflexiones prismáticas”, en *Homo Ludens*, año 1, núm. 1, Facultad de Artes Escénicas, UANL, Monterrey, N. L., julio-diciembre de 2010, p. 50.

- Neal, Josie, “Young dancers/choreographers show inventive minds, ideas”, en *San Antonio Light*, San Antonio, Texas, 31 de octubre de 1987, p. C-8.
- Rangel, Alejandro (editor), *Amor y erotismo en la literatura*. México, Conarte, 2000.
- Robledo Rivera, Karina, “Hester Martínez, su vida gira en la danza”, s/f, 1998.
- Sierra, Jaime, comunicado por escrito, Monterrey, N. L., 29 de enero de 2015.
- Torres, Adolfo, “Conarte en voz de sus consejeros”, en *La Quincena*, núm. 8, Monterrey, N. L., 14 de marzo de 2004, p. 33.

Notas periodísticas sin autor

- “An affair to remember”, en *The Times of India*, Ahmedabad, mayo de 2000.
- “Buscan romper esquemas en danza”, en *El Porvenir*, Monterrey, N. L., 29 de noviembre de 1986, p. 12-C.
- “Dance”, en *The Washington Post*, Washington, D. C., 15 de abril de 2005.
- “Exhiben danzas envolventes, suaves, rígidas, terminantes y fluidas”, en *Diario de la Frontera*, Monterrey, N. L., 30 de junio de 1983.
- “Monólogo de Cihuatlampa”, en *Cultura Norte*, año 8, núm. 37, México, Conaculta, invierno de 1995-1996, pp. 58-59.
- “Thoroughly modern Monterrey. Fall Festival brings the heat”, en *Dance Magazine*, Nueva York, febrero de 2008, p. 20.
- “Tomarán un curso con Graham maestras de Música y Danza”, en *El Norte*, Monterrey, N. L., 6 de noviembre de 1982, p. 11-D.

Entrevistas (todas realizadas por Margarita Tortajada)

- Hester Martínez, Monterrey, N. L., 29 de noviembre de 2014 y 1 de febrero de 2015; y México, 12 de diciembre de 2014, inéditas.
- Valentina Castro, Judith Téllez, Rualdo Rodríguez, Mizraim Araujo y Rosa María Robledo (entrevistas telefónicas), febrero de 2015.



Jaime Hinojosa y Lieth Ramírez en *La sombra de algo que fue nuestro*, del maestro Hinojosa. Foto: Flavio Becerra.



Jaime Hinojosa. Foto: Flavio Becerra.

Jaime Hinojosa
Terán, NL, Ballet Independiente y la Comarca Lagunera:
una vida íntegra y venturosa en la danza contemporánea mexicana

Anadel Lynton

Llego a Torreón en avión madrugador y bajo sonámbula a buscar a Jaime, quien me había invitado a visitarlo en Torreón para iniciar esta semblanza. Reviso a la gente congregada para recoger pasajeros. No veo a Jaime. Empiezo a caminar hacia la puerta cuando vislumbro una espalda envuelta en pana. Es un hombre alto, altivo, y con rizos y sonrisas. “¡Jaime!”, exclamé. Una gran sonrisa compartida nos envuelve.

Luego luego Jaime empieza a ponerme al tanto de sucesos recientes y de tiempos remotos. Me invita a desayunar en un restaurante que se especializa en almuerzos nortños. Me sigue relatando sobre la vida y milagros de la danza en Torreón, el norte y el DF. Mientras tanto, me lleva a conocer la Escuela Municipal de Danza Contemporánea, recién terminada y ofertando una flamante licenciatura en danza. Me enseña los salones, amplios y luminosos, pero se queja: “La madera no es duela, raspa el cuerpo y se hincha, no respira; lo han compuesto y vuelve a suceder”. (Por desgracia es algo muy común: cuando se construyen aulas para danza, con el fin de ahorrar presupuesto se utiliza madera que no funciona para la danza. A mí me pasó con el piso del salón de danza de la UAM-Xochimilco: varias veces colocaron madera para revestir paredes.) Me muestra los tres salones para danza, las aulas para materias académicas, un comedorcillo y su oficina llena de libros. Hay un estacionamiento con vigilante y paredes blancas decoradas con llamativos carteles de espectáculos de danza.

Me anuncia orgulloso: “Ya tenemos una licenciatura. La trabajé con Javier Basurto y el INBA”. Las clases de la licenciatura se imparten de tres de la tarde a nueve de la noche. Se oye música en un salón y me asomo. Son los integrantes de la compañía Mezquite, fundada y dirigida por Jaime. Están entrenando. Ellos trabajan por las mañanas. La compañía tiene dieciocho

años y antes se ubicaba en Gómez Palacio, Durango. Todos sus bailarines son laguneros, y dos de ellos, coreógrafos.

De regreso a su oficina, Jaime me enseña algunos programas y testimonios sobre la compañía y la escuela. Y empieza la entrevista. Comenzamos con lo que yo desconocía: su infancia y su adolescencia, su llegada a la vida adulta y su elección de la danza. Sólo nos interrumpen los bailarines de la compañía que vienen a despedirse. Jaime me los presenta con orgullo: son sus bailarines, él los formó, y asegura que están preparados para asumir la dirección de la compañía, y aun de la escuela, por su madurez y su experiencia como bailarines y educadores.

Empezamos de nuevo

Nací en 1952 en General Terán, Nuevo León, un pueblito cohetero de la zona citrícola, con río y huertas de naranjos, con unos quince mil habitantes. Mi papá era comerciante de cervezas y de Coca Cola. Era el distribuidor de la región. Tenía la concesión. Pasé una niñez campirana y descalza, en contacto con la naturaleza, y ella misma me enseñó a observarla para amarla, entenderla y conservarla. Mis abuelos paternos vivían en Montemorelos, donde pasaba los veranos. Mi mamá era de familia agrícola, de cítricos. En la familia de mi papá tocaban piano, chelo, violín y cantaban. Mi familia paterna era animada, mitotera, sofisticada y culta, hacían tertulias y fiestas inolvidables. La casa olía a limpio y a pan de levadura.

Soy el hijo menor de tres. Mis hermanos mayores me llevan más de doce años. Establecí con mi madre una relación gozosa y de complicidad, terminamos siendo grandes amigos a base de respeto y mucha disciplina. Aprendí en la infancia un sentido de responsabilidad que, casi cincuenta años después, me resulta patológico. Cuando mi mamá iba con su hermana a las huertas de naranjos, me dejaban cuidando a mi abuela materna, que era ciega a causa del glaucoma. Mi abuela me pedía: “cántame”, y con Elvira, la sirvienta, cantábamos mientras seguíamos el ritmo con las palmas. Mi abuela decía que nos veía bailar y sentía la energía. Me gustaban muchísimo esos momentos.

En la casa, mi papá tenía una oficina con escritorio, radio, un sofá y una mecedora. Me sentaba en su regazo y oíamos el programa de *Cri-Crí* en la XEW, de siete a siete treinta, después de cenar temprano, luego al *Panzón Panseco*, radionovelas y noticiarios, la serie *Rififi en Tokio...* bueno, lo que se oía

en los años cincuenta, y ya dormido, él me acostaba. Era una rutina cotidiana. Me entusiasmaba la musicalización de las radionovelas con la que transmitían situaciones de tensión, alegría o misterio. Ahora reconozco *Redes*, de Revueltas, o *La consagración de la primavera*. La radio congregaba a la familia en la oficina de mi papá y fue mi primer acercamiento a otro tipo de música, comenzó mi gusto por ella y por bailarla.

Mi padre murió cuando yo tenía nueve años. Al morir mi papá, mi mamá se dedicó al huerto de cítricos y a sacar a sus hijos adelante. Mi mamá era de trabajo. Mi papá no.

Se me apareció el folclor en la primaria. Yo bailaba *El Jarabe*, el son de *La Negra*, los bailables de fiesta que se presentaban en las graduaciones y el Día de las Madres. Los maestros se divertían mucho junto con nosotros. Íbamos al río y recorríamos el campo.

En Monterrey existía la Sociedad Artística del Tecnológico (SAT), que fue fundada por Eugenio Garza Sada y traía espectáculos internacionales de alto nivel. Las hermanas de mi papá compraban su abono anual. Monterrey está a sólo 70 km de Terán e íbamos en el carrito familiar. Mis tías eran frívolas, sofisticadas y sensibles, pero mi tía Consuelo, además de ser muy rica, era exótica y se dedicaba a viajar.

Un día, era 1963 o 64, mi tía mencionó que vendría el Ballet Bolshoi. Era la primera vez que oía la palabra “ballet” y le pregunté de qué se trataba. Me contó y quise ir. Mi mamá y yo fuimos al ballet con mi tía. Nos quedamos hasta el domingo en Monterrey, en el Hotel Ancira. Eugenio Garza Sada saludó a mi tía en el teatro. Era *El lago de los cisnes* con sus cuatro actos. Era tanta la fantasía y la energía que algo me pasó y dije: “Yo quiero hacer eso”. El Bolshoi era mi primer acercamiento a la danza profesional. Ahí decidí que iba a ser bailarín.

Terminé la secundaria y en el pueblo no había preparatoria. Iba y venía diariamente en camión a Montemorelos, a sólo 18 km de distancia. Mis hermanos no querían estudiar y mi mamá depositó su deseo de educación en mí. Tenía catorce años. Oía las sinfonías de Beethoven, a Los Cinco Latinos, y tenía el primer disco sencillo de Los Beatles.

En Monterrey sólo era posible estudiar folclor y no me interesaba. Investigué y supe que en la Universidad de Texas se impartía danza, y le expuse a mi mamá que quería ir a Austin a estudiar inglés. Mi mamá me dijo que no y me inscribí a la carrera de medicina en la Universidad de Monterrey, la UDEM. Era católica y cara. Viví con un hermano de mi mamá. Tenía diecisiete años. Entonces me encuentro con los museos regiomontanos, el teatro, la revista musical del Tec; me cautivaron

aún más la poesía, la literatura y el cine. En el Cine Juárez vi un programa doble en el que exhibían *Blow up*, de Antonioni, y *8 1/2*, de Fellini. Esa experiencia, ese programa doble, rompió mi esquema de la realidad naranjera. Sentí que la vida no era el pueblo, ni la medicina, ni Monterrey, fue un golpe directo a mi inconsciente y sensibilidad, otra manera de entender la historia, mi historia.

Pasé seis semestres llenos de gozo en la Escuela de Medicina. Descubrí la sexualidad, el amor y la locura de la adolescencia, mucha libertad. El último año de Medicina viví con compañeros de la carrera, tenía mi vocho y una agradable zona de confort. Me gustaba la carrera y la pasaba bien.

En verano, viajaba por el país con Víctor Saca, amigo y cómplice sensible. En 1973, en el Defe, vi al Ballet Independiente en Bellas Artes. Me pongo “chinito” al recordar a Raúl. También vi al Ballet Nacional.

No pude dormir esa noche; pensé: “¿Qué hago, salgo de Monterrey?” No sabía qué hacer porque me encantaba la vida que llevaba, pero la danza ya me había cerrado el ojo. Por primera vez hablé de mis anhelos con uno de mis hermanos —me llevaba trece años—, le conté lo que pensaba de la vida, de la familia y de mi propia situación; escuchó. Me dijo: “Haz lo que quieras, pero no pierdas tu dignidad, no olvides lo que nos enseñaron nuestros papás, la dignidad de la familia, los principios éticos, morales, el respeto a los valores”. La dignidad es congruencia, hay que asumirlo. Decidí terminar con la vida que llevaba, dejar la Escuela de Medicina... Siempre hay un rasgo de tristeza en la sensibilidad.

Interrumpimos aquí para ir a comer a la casa de Jaime en Lerdo, Durango, a menos de media hora de la Escuela Municipal. Su casa me pareció muy especial. Es una casa blanca, sostenida por columnas de mampostería con una especie de sótano sin paredes. Me recordó las casas sobre estacas que dejan pasar el mar por debajo. Está asoleada y se ubica en medio de una hermosa huerta con romero, albahaca, yerbabuena y otras hierbas de olor, además de árboles frutales que dan guayabas, mandarinas, higos, limones, aguacates, limas y duraznos. Me pareció un ambiente ideal para un hombre que creció entre cítricos. Jaime señala que renta esta casa desde hace diecinueve años, cuando trabajaba en el cercano Gómez Palacio, Durango. Adentro está decorada con pinturas, artesanías selectas y libreros llenos, con una cocina amplia y abierta. Me sirvió una deliciosa comida casera y platicamos relajadamente de los viejos tiempos.

Regresamos a la Escuela Municipal, que también me pareció amplia y asoleada. Los salones llevan los nombres de Raúl Flores Canelo, Sonia

Salum y Cora Flores. Jaime me presentó a los alumnos de la licenciatura que acababan de terminar su primera clase del día, de ballet clásico. Jaime se prepara para impartir la clase de danza contemporánea, con su propia mezcla ecléctica de Graham y otros ingredientes. Más tarde les tocaba una clase de literatura y una de anatomía. Se ven alegres y entusiastas a pesar de tan duro régimen: seis horas de clases, de lunes a viernes, además de preparar tareas.

Una vida en la danza: el Ballet Independiente y Raúl Flores Canelo

De aquí en adelante, sobre un cuestionario mío, Jaime contesta de “manera sucinta y lo más aproximado a la historia. Es un viaje al pasado tan cruel como gratificante”. Son sus vivencias relatadas con su propio estilo.

En 1973 vi a Ballet Nacional de México (BNM) y a Ballet Independiente (BI) en sus tradicionales temporadas en el Teatro de Bellas Artes. Si mal no recuerdo, el programa del BNM incluía, entre otras obras, *Juego de pelota* y *Saeta*, de Guillermina Bravo; *Caleidoscopio*, de Luis Fandiño; y alguna obra de Federico Castro. Me impactó muchísimo la experiencia, en primer lugar, el movimiento de los bailarines. Recuerdo a Antonia Quiroz, Miguel Añorve, el propio Fandiño con su particular manera de moverse, el foro, la música y el vestuario, pero mi silvestre educación norteña me decía que algo faltaba. En segundo lugar, el Palacio de Bellas Artes en sí mismo me parecía más grande que cualquier otra cosa.

El programa de Ballet Independiente me es inolvidable, *Tema y evasiones*, y *La espera*, de Raúl Flores Canelo; *Inventiones* y *Gymnopedia*, de Graciela Henríquez; y *Desiertos*, de Anna Sokolow. Con este programa entendí y sentí otras cosas que no encontré en el programa de BNM: discreción pudorosa y profunda, gestualidad cotidiana, compromiso con las circunstancias social, política y emocional, una compañía sin oropeles, de trazos coreográficos sencillos, discurso claro y legible, además, con personalidades muy fuertes en el foro: Silvia Unzueña, Graciela Henríquez, Luis Zermeño, Patricia Ladrón de Guevara, Herminia Grootenboer... Bueno, qué te cuento de la entrada de Raúl Flores Canelo (RFC) al inicio de *Gymnopedia*, bajando esa larguísima diagonal con G. Henríquez en su hombro, en un adagio largo y continuo, y subiendo su brazo derecho hasta que la deposita en el piso, casi en el proscenio... Dije: “Quiero ser como él...”

Me di cuenta después, vía Anna Sokolow, que tenemos que ser como nosotros mismos, y así es, pero de RFC aprendí mucho de lo que hago y soy ahora.

Ese mismo verano conocí a Rafael Castanedo en el departamento de unos amigos de Monterrey que vivían en el Defe. Castanedo era el editor cinematográfico más importante del cine mexicano y un erudito musical. Editó toda la primera y definitiva filmografía de A. Ripstein, P. Leduc y F. Casals. Me contó que en 1968, él y Paul Leduc habían filmado gran parte del montaje de *Desiertos*, que Anna Sokolow hizo para BI.

Se acabó el verano, regreso a Monterrey y a la Escuela de Medicina, pero ya con la decisión de regresar al “Defectuoso” para hacerme bailarín, y en el [Ballet] Independiente.

En agosto de 1974, con veintidós añitos, dejo la carrera de Medicina, busco a Rafa Castanedo, con quien ya había una gran amistad y me había introducido al culturoso y cinematográfico mundo defeño. Le conté lo que pretendía y le recordé que él conocía a Raúl FC (RFC) y a Gladiola Orozco (GO). Me llevé al salón número Tres de la Academia de la Danza Mexicana (ADM), que entonces se ubicaba en la Plaza Ángel Salas, atrás del Auditorio Nacional, y de ahí p’al real.

Me sorprendí mucho con la clase, el ambiente, la disciplina, un pianista... imagínate, para un naranjero de Terán, NL. Termina la clase y nos reciben. Rafael me presenta y les cuenta que yo quiero ser bailarín. Mientras tanto, la compañía tomaba un *petit déjeuner* [como decía Maurice Dejean, esposo de GO y francés] que consistía en café, té, fruta y un yogur. Cada día los ideaba y/o preparaba un bailarín distinto —después me di cuenta de que leían a Mao Tse-Tung—; inicia el ensayo con Manuel Hiram (MH), y viene el interrogatorio de rigor de parte de Raúl y de Gladiola: “¿De dónde vienes, has estudiado danza antes, cuántos años tienes, cómo es tu familia, qué música te gusta, cuáles son tus lecturas y cuáles tus pasatiempos?” Contesto: “Vengo de Monterrey, estudié seis semestres de medicina, dejé la carrera para hacerme bailarín, nunca he estudiado danza de ningún tipo, los vi en Bellas Artes el año pasado y aquí quiero estar. Vi al Ballet Bolshoi en Monterrey en el 64, me gusta toda la música, los surrealistas, Joyce, Hesse, Mann, Vargas Llosa, Paz y C. Fuentes, y mucho, pero mucho, el cine”. Así, de sopetón, con todo el aplomo de la seguridad adolescente y el desenfado norteño. Eran bastante curiosos y de mirada brillante. Me invitaron a ver el ensayo y a tomar clase con LA COMPAÑÍA al día siguiente... Graham... G. Orozco... qué susto... Aún no tenían escuela, se abrió al regreso de la gira por Europa. Durante el ensayo, en cualquier momento, los bailarines y las bailarinas

venían uno a uno y me saludaban, se presentaban, me preguntaban, morboseaban... *the new kid in town*.

Sucumbí ante la generosidad y la amabilidad de todo el mundo. En la primera clase de ballet con la maestra Elsa Recagno —porque la de Graham fue tal desastre, que Gladio decidió trabajar de forma personal media hora diaria— me fui hasta el piso en el primer *grand plié* que hice en mi vida... así empecé. Estudiaba en el IFAL (Instituto Francés de América Latina) de ocho a nueve de la mañana, y con la compañía de diez a dos y media de la tarde. Después de comer, a conocer el Defe e ir al cine.

La compañía preparaba su primera gira a Europa para 1975. *Theatre de la Ville*, quince días, dos programas; programa de televisión; Festival de Aviñón y el *Holland Dance Festival*; gira de ocho días por los Países Bajos. Los ensayos se realizaban con vestuario y utilería que se guardaban en uno de los camerinos del Teatro de la Danza. Yo me quedaba después de la clase y me aprendí todas las danzas, musical y secuencialmente. Entonces manejaba el sonido, y traía y regresaba a la bodega todo lo que se necesitaba para el ensayo. Vaya, así pagué mi educación, y este esfuerzo se vio premiado cuando me invitaron a la gira por Europa como asistente de la dirección de escena —hablaba inglés y un poco de francés—; lo único que me pidieron fue que pagara mi boleto de avión... bueno, lo pago. No daba crédito de tanta fortuna.

Para esto, mi madre, que no perdonó ni la traición ni el abandono, cede un poco y viene al Defe, conoce a Raúl y a Magnolia, a Gladiola y a Maurice, a Arturo Ripstein, a los bailarines, a Rafa Castanedo. Vio una función de la compañía y se dio cuenta de que lo que hacía no era tan malo, ni cosa del otro mundo... Nos reconciamos, más bien, se reconcilió conmigo. Prometí entrar a la UNAM después de la gira, que fue impresionante... una lección de vida, en aquel momento conocí a Alma Guillermprieto (ex bailarina y periodista reconocida por la Fundación MacArthur).

Efectivamente, al regreso de la gira presenté el examen en la UNAM para ingresar a Filosofía y Letras, y me puse a estudiar por las tardes. Sigo en el IFAL y en la compañía. Llega Michel Descombey (MD) en 1976 e inicia el montaje de *Año 0*, primera danza que bailé en mi vida. Su estreno fue en el Teatro de Bellas Artes, y esto marcó el comienzo de la “intervención francesa”, denominada así por Raúl Flores Canelo. Era evidente y estaba a la vista de todos. MD ya no tenía mucho futuro en Francia, termina su relación con su esposa Martine Parmain y Ballet Teatro Contemporáneo, aprovecha una notoria separación entre GO y

RFC por diferencias, más que artísticas, personales y confusas de GO. MD presume su filiación a la fácil retórica de izquierda que manejaba GO, mientras su corazón elaboraba un nuevo amor con una bailarina del BI —que gracias a Dios no sucedió—; lo menciona en el poema —escrito por él— con el que empieza la tercera parte de *Año 0*: “Un sol gris vino a México para encontrar el amor, la amistad y la alegría...”. La compañía entra en un estado de confusión. RFC empieza a ceder terreno, más por una forma de soberbia que por humildad, GO se hibrida entre la Coatlicue y la Malinche, y todo empieza a derrumbarse.

Por fortuna, no perdí —y aún la mantengo— mi naranjera, pueblerina y norteña educación emocional. En una junta que se realizó en el Teatro Julio Castillo, motivado y manipulado por los bailarines, yo propongo en nombre de todos a MD que se regrese a Francia, a GO que se apacigüe, y a RFC que se recupere... Salí disparado de la compañía por GO. Bueno... vivo para contarlo; nadie, absolutamente nadie, dijo nada, ni el mismo RFC.

Salgo de la compañía a mediados de 1977 y Bodil Genkel me invita a tomar clase con una generación de la ADM que se titularía al año siguiente, y a quienes entrenaba Clover Roope. Lo agradecí. Tomaba clase de ballet con Farahilda Sevilla, y de Graham con el grupo de la ADM. Mis compañeras Eva Pardavé, Laura Rocha y Cecilia Appleton, entre otras, organizaban parte de mi vida. Mientras tanto, en la UNAM y por la vía R. Castanedo empiezo a relacionarme con escritores, filósofos, cineastas, pintores y poetas, pero sobre todo con la danza independiente en sus inicios; personajes y amigos que a lo largo de mis veintitrés años en el Defe contribuyeron a delinear el perfil intelectual y sensible que hasta ahora me sigue acompañando.

Año y medio después me encuentro a RFC en la calle y me invita un café. Me propone que levantemos de nuevo al BI. Me entusiasmó su ánimo y su mirada brillante. Le dije que adelante; de repente, hay una reunión en su casa con Cecilia Baram, Socorro Meza, Silvia Unzueta, Graciela González —como maestra de Graham y *régisseeur*—, Anadel Lynton, Efraín Moya, Liberman Valencia, Raúl Aguilar, y R. Castanedo, como consejero y asesor musical, entre otros. El proyecto a corto plazo: recuperar el nombre y la Asociación Civil Ballet Independiente, y realizar la presentación de la compañía —seis meses después— con el remontaje de la obra *El hombre y la danza*, pero sobre todo, “regresar al trabajo bueno, a bailar bailando, a crecer juntos”, dijo. Recuerdo ahora que estábamos sentados todos juntos, y que con mucha frecuencia, mientras hablaba, ponía su mano en mi rodilla, y lo entendí como un gesto que daba inicio a

una fraternidad limpia y solidaria... es decir: amigos, nunca se estableció una relación proyectiva.

Rehacer la selección musical y la edición de la nueva versión de *El hombre y la danza* fue el comienzo de la relación artística entre RFC y R. Castanedo. Tengo la certeza de que sustituyó al compositor Rafael Elizondo —amigo bastante cercano y paisano de RFC—, quien compuso música para algunas de sus danzas. Difícilmente Flores Canelo hubiera encontrado él mismo los guiones musicales y la narrativa que le proponía Castanedo para sus coreografías. Entre los dos encontraron la mística y la poética artística de la segunda y última etapa de la vida buena del Ballet Independiente, y de la vida misma de Raúl FC.

Con su muerte, en 1992, se acabó la compañía. Lo que seguía —para mí— era desangrarme en una lucha sin sentido por el poder. Me acordé del final de la película *Satiricón*, de Fellini... ya no regresé. Como te conté antes, la amistad y el respeto mutuo permearon durante veinte años mi relación con RFC. Te cuento dos anécdotas que lo ilustran:

Ya instalados en la calle de Vizcaínas llega Raúl al estudio, poco tiempo después del temblor, y me enseña una flor muy bonita y muy blanca. Me dice: “¿Conoces esta flor?” “Es una camelia”, le contesto. “Así es, pero tiene un defecto”. Y agrega: “¿Lo identificas?” “No”, respondo. “Mira, no huele, no tiene olor”..., y sentencia: “Tú tampoco tienes olor, tienes la belleza pero no el olor, vete de la compañía y tendrás uno tuyo, personal...”. Me asustó y lo entendí muy tarde...

En 1988, íbamos trepados en el camión del INBA rumbo a una gira por el norte, que iniciaba en Zacatecas debido al homenaje nacional que organizaban el INBA y la entidad a Ramón López Velarde, por el centenario de su natalicio. Hacía justo un año que Raúl había ingresado por segunda vez a la clínica Monte Fénix por alcoholismo crónico; en aquel viaje me pide que me siente con él antes de llegar a Zacatecas. No me dice nada, saca de su bolsa de piel color café una botella de ron Bacardí blanco, y entonces me advierte: “Mira, te lo digo ahora, vuelvo a beber, y no te metas más con mi alcoholismo”. Le respondo: “Así será, ¿te quieres morir?” “Sí”, me contesta... Jamás le reclamé... En esta gira se presentaron tres danzas de Raúl creadas para el centenario e inspiradas en su *alter ego*, Ramón López Velarde; las piezas fueron: *El bailarín*, *Jaculatoria* y *Poeta*.

Disfruté mucho esta segunda etapa de mi vida en el Independiente y en el Defe. No me gustaba bailar *La espera*, me gustaba verla. Me divertía muchísimo en *Queda el viento*, sobre todo en la parte de “Los burgueses”, y al bailar con

Silvia Unzueta “Qué bonito amor” en la misma obra. Me cansé de bailar *El hombre y la danza*, que, por otro lado, es la mejor escuela de estilos y ritmos que he tenido. Bailar *Jaculatoria* me perturbaba y me convertía en aire —era maravilloso—; de *Auras*, el aura de la nostalgia me hacía sentir en la casa perdida y nunca recobrada, como una especie de M. Proust. *El bailarín* era muy *fancy* y me daba lo mismo. Los duetos de *Poeta*, con Esther Lópezllera y Patricia Ladrón de Guevara, me llevaban unos al infierno y otros al cielo...

Ahora bien, haber trabajado con Anna Sokolow, vivir con ella en su casa de Nueva York durante tres meses, y haber bailado en *Rooms* el solo de la locura, y en *Dreams* el solo de la fuga y muerte, ha sido la segunda mejor escuela de mi vida. No entendí mucho de *Los diarios de Kafka*, pero *Preludios*, de Scriabin, era como nadar.

La tercera tanda de mi vida: otros veinte años

Jaime continúa su narración con un cambio de tono. Ya no estamos instalados en las relaciones familiares, tan importantes para el desarrollo de su vocación y su carácter; ni en las decisiones que cambiaron su vida; y tampoco en las experiencias sensibles de bailar las obras de Flores Canelo, Graciela Henríquez y Anna Sokolow en el repertorio del Ballet Independiente.

Todas estas experiencias las lleva a la Comarca Lagunera para compartirlas con sus estudiantes y formar una compañía. Hoy trabaja con la finalidad de que la escuela y la compañía Mezquite sobrevivan; dos proyectos artísticos entrelazados que defiende con terquedad ante los vaivenes de la burocracia cultural. Jaime lo relata así:

Dos años después de mi salida de Ballet Independiente decido no estar más en el Defe para hacer algo en provincia —y producir mi propio olor, como me lo pidió RFC—; no quise que fuera en Monterrey, mi ciudad, porque ya estaba cubierta y protegida por la Escuela Superior de Música y Danza del INBA, y por compañías independientes llenas de vida y pujanza; entonces pensé en la Comarca Lagunera, y en 1995 llevo a Conaculta, vía Dirección General de Vinculación con los Estados de la Federación —que en ese entonces dirigía Saúl Juárez—, el proyecto para la creación de un diplomado de tres años orientado a formar bailarines profesionales. Se estudia, se discute y se promueve para Torreón y/o Gómez

Palacio. Cualquiera de las dos ciudades, por su situación geográfica y áreas conurbadas, por sus instalaciones, y por no contar con un proyecto de educación dancística profesional, resultaban óptimas. Javier Guerrero Romero, director del Instituto de Cultura del Estado de Durango, me dice: “Venga para acá”. Y con el apoyo de Eduardo Langagne, Rafael Santín y Sonia Salum, estoy acá desde entonces.

La Escuela Municipal de Danza Contemporánea de Torreón —otrora Centro Regional de Danza Contemporánea del Noreste—, que fue fundada en 1996 en Gómez Palacio, Durango, con un claro compromiso regional, comenzó su labor con la convicción de que todo proceso educativo encaminado a la representación escénica debe ir acompañado de un programa artístico paralelo. Desde entonces, y con la necesidad de crear un referente profesional, en 1997 emana de ella la compañía Mezquite Danza Contemporánea, formada por los alumnos de la primera generación. Entre las actividades de la compañía destacan la organización (junto con el INBA) de los Festivales de Danza Contemporánea de la Comarca Lagunera para formar públicos; los cursos de verano a los que asisten bailarines, maestros y coreógrafos de toda la zona norte; así como el Concurso Interestatal de Coreografía Contemporánea “La danza al fondo del noreste”.

El significativo desarrollo que la danza contemporánea ha logrado en esta parte del país en los últimos años, ha sido más por la terquedad y la obstinación de quienes la practican y la hacen, que por el innegable y creciente apoyo institucional. Del noreste se puede decir que los focos de actividad dancística profesional y docente más importantes se encuentran en Torreón y en Monterrey, mientras que en otras ciudades de la zona, la danza vive un evidente desequilibrio, no sólo en su difusión, apreciación y opciones para su práctica, sino también en el grado y la calidad de la formación profesional a los que se tiene acceso.

La escuela crece y se multiplica gracias al generosísimo apoyo de Ruby Gámez, que vino a vivir y a trabajar por ocho años consecutivos, al igual que por las invaluable aportaciones de Adriana Castaños, Lydia Romero, Jaime Ortega, Cora Flores, Judith Téllez, y por la colaboración de las maestras de ballet laguneras Carolina y Guadalupe Morales.

Pero... ¿por qué cuando prospera el trabajo sano, incluyente, creativo, amable, propositivo, lleno de vocación y esmero, se viene abajo? ¿Por qué la cultura y la educación artística en algún momento se convierten en botín político, y se echan por tierra proyectos de vocación poética y de largo aliento? ¿Por qué

se malentienden y se hacen grandes los “devaneos democráticos”, provocando que la cultura y la expresión humanística sean despreciadas?

Te cuento esto que me cuestiono porque, pasados cinco años, en el 2002, me sucedió en Gómez Palacio. Hago acopio de la dignidad a la que se refería mi hermano y trasladamos la compañía y la escuela de danza a Torreón, cruzamos el río Nazas, y en enero del 2003 nos instalamos en el Centro de Iniciación Artística Pilar Rioja —otrota Casa de la Cultura, aún en obra negra, pues se inauguraría hasta julio— por invitación del Instituto de Cultura del Estado de Coahuila, que entonces dirigía Rosa del Tepeyac Flores Dávila, y también me ofrecen la dirección del Centro. Seis años después, la nueva administración del Icocult (Instituto Coahuilense de Cultura) y los mismos “devaneos democráticos” me obligaron a renunciar a la dirección y a abandonar la institución. La razón: le retiraron el subsidio a la escuela, con lo que se cubría el pago de doce maestros, y en la Secretaría de Educación detuvieron el registro del plan y los programas de estudio de la Licenciatura en Danza. Otra vez las manos negras de la envidia y los malentendidos.

Entonces, Claudia Máynez, directora del Teatro Isauro Martínez, promotora y administradora cultural de compromiso claro y discreto, nos hospeda durante cuatro años en los diferentes espacios del teatro: un pequeño pero querido salón de danza, el piso de cemento de la Galería de Arte Contemporáneo y el foro del mismo recinto, cuando se podía, así como una bodeguita para vestuarios, utilería y papelería. Gran bendición. Ahora el municipio de Torreón, gracias al empeño de Lucrecia Martínez y de la presidenta de la Comisión de Cultura, B. Maltos, ha construido una escuela —que hospeda también a la compañía Mezquite—, la mantiene, le tiene fe, y se encarga de la acreditación del plan y los programas de estudio con la Secretaría de Educación (Sedu), vía Bases de Colaboración. Imposible que una escuela de esta naturaleza sea particular.

No solamente los “devaneos democráticos”, sino también la retórica de “renovados impulsos y cambios estructurales” echan abajo proyectos significativos; en este caso, el Fondo Regional para la Cultura y las Artes del Noreste (Forcan) desapareció de un plumazo el apoyo que se daba a la realización de “La danza al fondo del noreste”, que cobijó durante once años los cursos de verano, el Concurso Interestatal de Coreografía, y el Festival de Danza Contemporánea de la Comarca Lagunera que, en el verano, durante tres semanas congregaba a la plataforma dancística del noreste; lugar de encuentro, reflexión y estudio... inicio de un movimiento dancístico con-fe-derado y norestense... ni modo, con

el INBA solamente rescatamos el Festival. Ni modo otra vez, seguimos haciendo grande lo que es aparentemente insignificante.

Ahora la ciudad de Torreón, y en particular la Comarca Lagunera, cuentan con un Centro de Educación Profesional de Danza Contemporánea que imparte una licenciatura para formar bailarines profesionales.

Paralelamente, Mezquite Danza Contemporánea crece y se fortalece; con vocación, profesionalismo y renuncias asumidas, la compañía se ha comprometido desde entonces a encontrar su identidad artística mediante una actitud crítica y reflexiva de su propia mitología, que le permita acercarse a los mundos de la creación sin apariencias superfluas, oropeles, ni pirotecias.

Hasta el 2010, el grupo contó con un elenco estable de bailarines educados en la escuela. Ese año, dos integrantes deciden salir e iniciar un proyecto propio, y creo que siguen en su empeño. Mezquite se ha presentado en los teatros del Centro Nacional de las Artes y en el Teatro de la Danza del INBA, en la ciudad de México. Mantiene una constante presencia en escuelas, universidades y teatros de la ciudad de Torreón, así como del norte y el centro del país. Todos sus bailarines son laguneros y egresados de la Escuela de Danza Contemporánea de Torreón.

Prosopis glandulosa, nombre científico del mezquite, es un árbol de zonas desérticas extremadamente duro, tolerante a la sequía debido a su extensa red radicular y gruesa raíz principal. Marco Antonio Jiménez, en su poema *El vigía*, anota: "...al fin he hallado en el imperio de la arena voraz a un solitario convencido del sol, a un vigía noble y soberano que agradece la tarde sin río ni esperanza...", pienso que los bailarines son como los mezquites.

Al igual que el *Prosopis glandulosa*, la fortaleza de la compañía y de sus bailarines radica en su capacidad de resistencia y desafío. No la seducen aún las nuevas formas de representación escénica, sustentadas en la fractura de los límites entre los diferentes géneros artísticos y sus combinatorias. Por ahora cree en la renovación, quizá más adelante en las transformaciones de fondo.

Ha obtenido diversos apoyos: del Fonca en Coinversiones; de Conaculta/INBA, "México en escena" primera emisión 2004, y Proyectos de Inversión en la Producción de Danza Nacional 2012. Grupos artísticos por el Instituto Coahuilense de Cultura (Icocult) y el Instituto Coahuilense de Educación (Iced); y algunos de sus bailarines en Jóvenes creadores y desarrollo artístico individual. Con la Camerata de Coahuila ha emprendido el montaje de las óperas *Orfeo y Euridice*, de Gluck; *Dido y Eneas*, de Purcell; y *Rigoletto*, de Verdi.

Mezquite Danza Contemporánea no se dedica solamente a facturar nuevas producciones coreográficas y estrenarlas en los teatros de la localidad, o a realizar giras por el noreste del país; también atiende, con vocación y profesionalismo, a la Escuela Municipal de Danza Contemporánea de Torreón para formar bailarines profesionales, y mantiene residencias e intercambios académicos y artísticos con otras escuelas y compañías. Implementa anualmente los programas: “Acercamiento de la danza contemporánea al público infantil y juvenil” en temporadas didácticas; “Si no vienes... nosotros vamos”, que consiste en visitar asilos, hospitales y guarderías; y desde hace cuatro años, el programa “Bailando somos y en la calle estamos”, con presentaciones de danza en espacios no convencionales: la calle, los semáforos, dentro de camiones urbanos y en las plazas públicas.

El repertorio de la compañía incluye trabajos de coreógrafos con poéticas y estéticas muy diferentes entre sí, que cubren todos los “ismos”: Adriana Castaños y Lydia Romero, Ruby Gámez y Mizraim Araujo, Sara Ovalle —firme pilar de la compañía— y, en su mayoría, mis obras, de corte psicologista, por decirlo de alguna manera, y de interpretación más sensible que técnica... y sobre todo, sin propaganda. Me gusta que los bailarines de la compañía cuenten con un bagaje, tanto sensible como técnico, que les permita interpretar diferentes estilos coreográficos. En mi época, ningún bailarín del Independiente bailarían en el BN porque no hacíamos Graham, y ninguno de BN en el Independiente porque qué esperanzas de que bailaran un danzón. El plan y los programas de estudio de la Escuela de Danza Contemporánea proponen un perfil de egreso profesional y maleable, sin la última palabra.

No sé si estoy o no satisfecho con lo que he logrado hasta ahora, porque siempre me digo que no hago lo suficiente. Los bailarines y los maestros que he formado, ha sido más por su tozudez y buena disposición, que por lo que yo les pueda enseñar. Actualmente, ninguno de ellos tiene un título, y sin embargo son la plataforma dancística de la Comarca Lagunera. Dentro de cuatro años, me gustaría muchísimo acreditar los títulos de licenciatura a la primera generación de bailarines, y además me gustaría que la danza deje de ser tan mimética. Siento que está aburrida de sí misma. ¿Qué puedo hacer para que se entienda que el posmodernismo en danza nació y terminó con Merce Cunningham?

Una vez que entienda en dónde y cómo me dejó —si parado, acostado, enterrado, o en el aire, como aquel sueño recurrente en mi psicoanálisis— el ciclón posmoderno, creo que seguiré haciendo y diciendo lo mismo, que la danza es mi vida... aunque la vida sea otra cosa. Cual Sísifo.

Danza folclórica



Jesús Nafarrate en *Los sonajeros*, Ballet Folklórico de México (ca. 1962).



Flora Troice y Jesús Nafarrate, Desfile de las Naciones Amigas, Zócalo de la ciudad de México, 2013.

Jesús Nafarrate

Roxana Guadalupe Ramos Villalobos

Uno de los maestros homenajeados en el 2015 por *Una vida en la danza* es Jesús Humberto Nafarrate y Arias, a quien se puede describir como un hombre pleno, que trae en la sangre el placer por el movimiento y el amor por la danza folclórica.

Jesús Nafarrate nació en la colonia Roma, en México, DF, el 31 de octubre de 1942. Es hijo de Carlos Humberto Nafarrate Cabrera y de Narda Arias Aguilera. Su padre fue un bailarín impresionante, que asistía regularmente a los salones de danza y participaba en los maratones que, por cierto, duraban varios días. Para concursar, don Carlos “usaba playera y pantalón de marinero, muy ancho por la parte de abajo”, y platicaba que “para descansar en el maratón, a ratos, él o su pareja se recostaba en el hombro del otro, mientras ambos marcaban el ritmo de la música”; era la época del *swing* y del *bugui-bugui*.

Todos los hijos de don Carlos y de doña Narda incursionaron en la danza, la hija mayor incluso llegó a formar parte del *show* del antiguo Teatro Esperanza Iris, hoy Teatro de la Ciudad; los demás hijos —Carmela, Guadalupe, Libertad, Juan y Cristina— estudiaron teatro o danza, pero sólo Jesús se dedicó a esta última disciplina de manera profesional.

En la década de los cincuenta, cuando Jesús tenía ocho años y la televisión apenas había llegado a México, vio al Ballet Bolshoi y se quedó asombrado de la destreza de los bailarines, soñó con ser uno de ellos. La magia desapareció cuando sus amigos escucharon que él quería ser bailarín y le comentaron que todos eran homosexuales, entonces desistió de su sueño. Años después, ya entrado en la adolescencia, su familia se mudó a la Unidad Santa Fe del Seguro Social, donde existía un Centro de Seguridad Social (CSS) en el que se impartían talleres de actividades artísticas. Otro amigo le dijo: “Jesús, ¡vamos a tomar clases de danza!”, él de inmediato contestó: “No, yo no

soy homosexual”; su amigo le replicó: “¡Anímate!, están poniendo un baile donde puedes abrazar a las chamacas”, de inmediato, Jesús se inscribió, y asegura que a partir de ese momento: “me quedé abrazando a la danza para toda la vida y también he abrazado a muchas chamacas; en diciembre de 2014 cumplí cuarenta y nueve años de casado, y espero llegar a los cincuenta”.

Cuando Jesús Nafarrate terminó la secundaria habló con su papá porque quería dedicarse de lleno a la danza; al principio, su padre no estuvo de acuerdo, pero luego aceptó su decisión porque su hijo prometió que sólo sería por un tiempo y que después retomaría los estudios; mientras tanto, se dedicó a bailar en el CSS de la Unidad Santa Fe y a “andar en la farándula”.

En la Unidad Santa Fe tomaba clases con Javier del Castillo, “extraordinario maestro de danza folclórica, quien fue alumno del destacado maestro Marcelo Torreblanca”. En una ocasión, Marcelo Torreblanca, quien dirigía la compañía oficial del Instituto Nacional de Bellas Artes, necesitaba dos jóvenes para un trabajo dancístico; Javier del Castillo llevó a Jesús para que hiciera el examen, y se quedó como integrante de la compañía de 1958 a 1960, una experiencia fundamental en su vida porque “fue un orgullo pertenecer a ella y ser alumno de tal maestro”. El grupo estaba constituido por Jesús Nafarrate, Antonio Márquez Mora, Efrén Marín López, José Ángel Ramírez Quintero, Jaime Alonso Linares, José Luis Anaya López, Isabel Anaya López, Elizabeth Rueda, Yocasta Gallardo, Lourdes de Gante, Arturo García García, José Luis Jiménez Olvera, Joaquín Palmeros Magaña, Alfonso Lara Vidal, Agustín Pimentel Mayén, Manuel Lome León, entre otros, y fue muy famoso porque la mayor parte de los conjuntos del Seguro Social estaban integrados por adultos, mientras que en éste sólo había jóvenes de catorce y quince años.

En la vida de Jesús, pertenecer a la compañía de Javier del Castillo fue una gran experiencia dancística y humana, pues hasta la fecha, una gran parte de sus integrantes se frecuentan, él dice: “nos seguimos viendo; tenemos cincuenta y siete años de ser amigos, más que eso, somos hermanos”.

Cuando el grupo ya era muy conocido, un día Jesús se acercó a Margarita García Flores, jefa de Prestaciones Sociales del IMSS (1958-1964), y le dijo: “Me gustaría trabajar en el Seguro Social”; a los pocos días ella lo llamó para notificarle: “Mañana te presentas en la Unidad Independencia, vas a ser el maestro del grupo infantil”. Así fue como, bajo la supervisión de Javier del Castillo, entró a trabajar a dicho CSS del IMSS, donde per-

maneció de 1961 a 1972. Su primer festival fue todo un éxito, los niños Carlos y Eloísa eran su pareja estrella, bailaban muy bien; presentó danzas de Michoacán, Istmo y Veracruz, y al concluir, su maestro le expresó que estaba muy orgulloso de él.

En 1961 salió una convocatoria para formar parte del Ballet Folklórico de Amalia Hernández; Antonio Márquez Mora le dijo: “Jesús, vamos”, y primero él se negó: “No, cómo crees, Amalia se llevó a varios maestros de danza del grupo oficial de Bellas Artes”; finalmente accedió a acompañarlo, y durante el examen, Artemisa Barrios, quien era una de las maestras que examinaba, lo animó para que hiciera la audición; le fue muy bien y se quedó como bailarín de 1961 a 1965, periodo en el que tuvo la oportunidad de presentarse en Bellas Artes, aprender luminotecnia y aspectos fundamentales de coreografía, y reencontrar a Bertha García, con quien formó pareja de baile al interpretar *El mixteco*, cuando ambos formaban parte de la compañía oficial de Bellas Artes.

De su época como bailarín profesional recuerda una anécdota:

En una ocasión, el maestro Javier del Castillo me llamó para decirme: “¿Te acuerdas cuando ibas a representar el catrín en el Figón 1900, y de los redoblados que te enseñó Marcelo Torreblanca?; ven, vas a hacerlos”; empezó a tararear una música y yo a redoblar y a valsear; así nace *Sones de Artesa*. Mi pareja de baile era Concha Trejo, nos tocaban los *Sones de Artesa* y nosotros improvisábamos como los nativos de Guerrero. Un día, mi maestro me indicó: “Necesito que les pongas cuenta y se los enseñes a Alfonso Lara Vidal y a Edgardo Guevara [maestros del Seguro Social] para que lo bailen en la inauguración de Zacatepec”; ese día no bailé, me castigaron por andar de desordenado.

En ese tiempo, Artemisa Barrios, quien tenía un grupo de danza folclórica, lo invitó a trabajar en la televisión en los programas *Canto de México*, *Voces de México*, y *Estampas del Prado*; de igual manera, Jorge Escoto lo llamó a participar en *Noches Tapatías*.

1961 fue un año de fortuna, Jesús trabajaba en el Seguro Social, en el Ballet Folklórico y en la televisión; ganaba ocho mil pesos mensuales; él recuerda: “Era una muy buena cantidad y le propuse matrimonio a Rosalinda Valdés Monroy”, pero ella me contestó: “Estás loco, ponte a estudiar”. Él reflexiona: “Yo creo que sí la quería, y la quiero, porque dejé el

Ballet, la televisión, y me metí en 1964 a la Escuela de Educación Física; al año siguiente nos casamos y en 1967 concluí mis estudios; fue difícil pero seguimos adelante”.

Rosalinda también ama la danza, “ella quería ser rumbera, estudió en la Unidad Independencia, trabajó dando clases en el gobierno del DF y llegó a formar un grupo de niños a los que llamó ‘Los niños danzoneros de Xochimilco’, con quienes se presentó en el Auditorio Nacional en compañía de la Orquesta Sinfónica de México”.

En 1968, con el título de profesor de educación física en las manos, Jesús comenzó a ejercer su profesión en diferentes instituciones: en el IMSS, como maestro de natación; en la SEP, como profesor de educación física; y en el IPN, también como profesor de educación física y como parte del equipo técnico de investigación. De la SEP se jubiló en 1997.

También en 1968, María Esther Zuno de Echeverría lo invitó a trabajar en la Academia de Las Palomas de San Jerónimo, ahí se desempeñó como maestro de danza hasta 1977. “Era una escuela que estaba ubicada en Magnolia 191, San Jerónimo, Contreras; contaba con cuatro grupos dirigidos por los profesores Rodolfo Torres, Zoila, Evancita y yo. Llegué para montarles danzas y bailes de Nuevo León, pero me quedé diez años, incluso me construyeron un salón de danza que se llamaba ‘El tamaulipeco’ ”.

De los años en la Academia de Las Palomas tiene recuerdos muy gratos. Él relata: “La señora Echeverría hizo una labor estupenda, aunque la criticaron tremendamente; impulsó la danza mexicana y formó un grupo fuerte, de élite; asistían los hijos de políticos, como Moya Palencia y Ojeda Paullada”. El profesor comenta que en una ocasión, “la Academia hizo una función, y cuando bailábamos el *Son de los negritos* me dieron un machetazo en la muñeca, por el que recibí once puntadas”, en son de broma agrega: “Todos dijeron que me quería suicidar en el escenario”.

Habían transcurrido dos años del sexenio de Luis Echeverría Álvarez cuando dejó la Unidad Independencia para ocupar el cargo de coordinador nacional de Danza Folclórica del IMSS; sus colaboradores más cercanos fueron Efrén Marín López y Alfonso Lara Vidal. “Efrén era el teórico y Alfonso el práctico”, señala el maestro, quien estuvo a cargo de la coordinación hasta 1976, cuando la señora Kena Moreno fue designada jefa de Prestaciones Sociales del Seguro Social, y contrató para dicho puesto a Rodolfo Múzquiz.

La experiencia como coordinador le sirvió al maestro Nafarrate para seguir incursionando en la gestión cultural, porque a partir de ese momento ocupó varios puestos administrativos; de 1972 a 1978 fue coordinador nacional de Danza del Instituto Nacional de Protección a la Infancia; de 1972 a 1975, jefe de actividades deportivas de la delegación Magdalena Contreras; de 1977 a 1979, jefe de la Oficina de Actividades Culturales de la delegación Cuajimalpa; de 1979 a 1983, profesor de actividades culturales en el DIF; de 1979 a 1981, secretario de Relaciones Públicas en el Instituto de Investigación y Difusión de la Danza Mexicana (IIDD); y de 1982 a 1988, subdirector administrativo del Deportivo Venustiano Carranza, ubicado en la delegación del mismo nombre.

También laboró por varios años en la Universidad de Chapingo, a la cual ingresó porque una de sus alumnas de la Unidad Independencia le comentó que había una plaza, de inmediato él se entrevistó con el jefe de talleres, quien se sorprendió porque aún no había salido la convocatoria; el profesor se disculpó, presentó el examen de oposición, lo ganó, y se quedó como catedrático investigador de 1985 a 1989, lapso en el que además fue director del Ballet Folklórico de la Universidad.

Cuenta el maestro que en la Universidad de Chapingo trabajó muy a gusto: “El grupo de danza era muy grande, pero ahí lo importante son los estudios, y lo demás es secundario; aun así, logramos un repertorio amplio, teníamos danzas y bailes de Tabasco, Chiapas, Nuevo León y Jalisco, y hacíamos presentaciones en diferentes estados de la república”. Su contrato terminó porque en una ocasión en que fueron a bailar a Durango, el jefe de talleres, que era un ingeniero joven que acababa de ingresar a la Universidad, le pidió que le dejara una de las camionetas en la que viajaban los alumnos para llevar a unos amigos, él se la negó porque siempre pensó que lo más importante eran los muchachos. A partir de ese momento el jefe de talleres lo bloqueó, hasta que un día, al pedir un permiso, no se lo hicieron válido y le levantaron un acta por faltas.

Antes de finalizar la década de los ochenta, en el Seguro Social se abrió una convocatoria para el puesto de director del CSS San Rafael; Nafarrate concursó por la plaza y fungió como director durante dos años; después, de 1990 a 1993 fue director de la Casa de Cultura del Instituto Mexiquense de Cultura, y de 1997 al 2000, vocal y coordinador nacional de Folclor de la Federación Mexicana de Baile, A. C.

Una de las facetas que actualmente ha explorado el maestro Nafarrate es ser director de su propia escuela; en el 2000 creó su academia, donde, indica el maestro, “dábamos danza árabe, regional, hawaiano, tahitiano, e incluso formamos una compañía de danza folclórica; cerramos la escuela porque en el 2009 me nombraron coordinador de Cultura del municipio de Ixtapaluca, y cuatro años después, subdirector de Cultura, y no se puede ser juez y parte, pero continuamos con la compañía de danza folclórica”.

Son dos las compañías que integró Jesús Nafarrate, una de adultos y otra de niños, que alternan y comparten repertorio en las funciones en las que se presentan. Sus hijas Claudia y Adriana Nafarrate Valdés estudiaron danza desde pequeñas con su papá; actualmente, Adriana se hace cargo de la compañía de danza folclórica de adultos y da clases en el CSS Contreras.

Como maestro de danza regional también ha incursionado en la investigación, algunos de sus trabajos los ha llevado a cabo en la zona tarahumara, la Semana Santa; en Michoacán, danza de viejos; con los mayos, danza del venado; y en Nuevo León, bailes de Linares.

Hoy, el maestro Jesús Nafarrate manifiesta:

Mi vida ha sido la danza, amo la danza, siempre he tratado de respetarla como me enseñaron mis maestros, y cuando tuve la oportunidad de estar en los sitios donde nace la danza, así la he transmitido. [...] Ver a los bailarores en su región de origen es otro mundo, no lo puede uno describir, hay que saborearlo, vivirlo, es una bendición [...] La danza me ha dado todo, gracias a ella conocí a la que actualmente es mi esposa, la madre de mis hijas, gente maravillosa, amigos entrañables [...] Cuando llegué a la danza todos eran mis tíos, porque mi papá era Javier del Castillo, todos se portaron muy bien conmigo, me permitieron convivir con ellos y bailar [...] La danza ha sido todo para mí, por eso mis hijas y nietos bailan.

Las palabras del maestro Jesús Nafarrate se concretan en la práctica, porque él continúa difundiendo y disfrutando la danza; entre los programas que inició como subdirector de Cultura del municipio de Ixtapaluca, y que hoy se encuentran vigentes, destacan: Bailando en el Patio, donde invita a toda la comunidad a bailar chachachá y mambo, los viernes de 5:00 a 7:00 de la tarde, en la entrada de un complejo de cines; Domingos Culturales, dirigido a los jóvenes, y que consiste en la presentación de grupos musicales de rock,

estudiantinas, etcétera; y Plaza del Danzón, programa en el que él participa bailando a ritmo de danzón, para seguir “disfrutando de la vida”.

Fuentes testimoniales

Jesús Nafarrate en entrevista inédita realizada por Roxana Ramos Villalobos, México, DF, 5 de noviembre de 2014.



Mario Cabrera Salgado (al centro). Foto: archivo personal del maestro Mario Cabrera Salgado.



De izquierda a derecha: Mario Barradas, arpista del Conjunto Medellín; Mario Cabrera Salgado; Lino Chávez, director y requinto del Conjunto Medellín. Foto: archivo personal del maestro Mario Cabrera Salgado.

Mario Cabrera Salgado, virtuoso del son jarocho

Esperanza Gutiérrez

Mario Cabrera Salgado nació en el puerto de Veracruz el 22 de julio de 1933, hijo de Daniel Cabrera Delgado y de María Salgado Chávez. Cuando Mario era aún pequeño, la familia llegó a establecerse a Boca del Río, donde se tocaba y bailaba el son jarocho de manera cotidiana. Fue así como varios miembros de la familia desarrollaron el gusto por la música y el baile. Su padre, por ejemplo, fue músico y fabricante de instrumentos; ejecutante de violín, jarana y guitarra. Su hermano Teodoro tocaba la jarana. Teodora, una de sus hermanas —a quien llamaban Lolita—, enseñó a Mario y a Zita —otra de sus hermanas— las primeras pisadas. Zita ha sido siempre la pareja de baile de Mario a lo largo de su trayectoria artística.

Para bailar La bamba se necesita una poca de gracia...

Al compás de la jarana de su hermano, Mario y Zita descubrieron el principio de un mundo de posibilidades interpretativas en el ámbito del género del son jarocho. Realizaban zapateos con ritmo sincopado, y en los descansos, mudanzas y escobilleos. Con estos elementos hacían diversas combinaciones. “No había mucha variedad”, me dicen Mario y Zita.

El 17 de enero de 2014, en Boca del Río, Veracruz, en una amena entrevista, la pareja de bailarores comenta:

Nosotros comenzamos a ir a los fandangos porque nos gustaba bailar y convivir. Asistimos principalmente a los de Alvarado, Tlacotalpan y en el mismo puerto de Veracruz, en compañía de nuestros padres y tíos. En esas fiestas colectivas aprendimos a seguir con precisión los cambios rítmicos de la música y acoplarlos a las secuencias que se pueden realizar. Esto no es cosa sencilla: primero

hay que conocer las reglas para después crear. En los fandangos participamos principalmente en los bailes de pareja: *La bamba*, *El Ahualulco*, *El aguanieve*, *El zapateado*. Nos sentíamos atraídos por la competencia y el intercambio de mudanzas y zapateos, pues asistían bailadores y músicos de varios lugares de la región. Queríamos llegar a ser los mejores, simplemente por el gusto de bailar, al subirse a la tarima con la emoción de lograr el lucimiento jugando con el ritmo de los zapateados y la música.

Mario y Zita cuentan que en los años cuarenta y principios de los cincuenta el fandango tradicional comenzó a declinar, sobre todo en las zonas urbanas de la región. Y es que los músicos de los ranchos se acercaron a la ciudad para dedicarse a tocar comercialmente. Varios grupos surgieron en esa época, por ejemplo el Conjunto Tlaxicoyan, de los hermanos Rosas; el Medellín, de Lino Chávez, con él en el requinto y Mario Barrradas en el arpa; Los Costeños, de Andrés Huesca, y el Villa del Mar. Todos ellos ahora son referente obligado para el conocimiento de esta etapa.

Podemos añadir que estos músicos establecen una estructura y duración determinada para los sones. Además integran el arpa grande en sustitución del arpa pequeña que se utilizaba en los fandangos. También se utilizan la guitarra de son mediana, la jarana tercera, el requinto jarocho y la guitarra sexta en el conjunto musical. Todos estos cambios se generan por la profesionalización de los grupos que grababan los sones en diferentes compañías disqueras, dando lugar a lo que ahora conocemos como las versiones comerciales del género. La danza también adaptó sus rutinas de movimiento a la nueva propuesta musical. Es decir, necesitaron tomar un nuevo camino para la interpretación de estos sones. Algunos de ellos ya eran conocidos de los fandangos, pero ahora aparecían modificados, y había también otros de reciente creación (García de León).

Zita y Mario sintieron que hacían falta nuevos pasos y secuencias para bailar el son, por lo que se dieron a la tarea de desarrollar los cambios que fueran acordes con la nueva estructura musical, como la introducción, coplas, estribillos, solos de arpa y requinto alternando. Mario comenta que cuenta con cincuenta y cuatro pasos de su propia creación, entre ellos el “cepillo de punta”, que son deslizados de fuera hacia adentro; el “cepillo de talón y punta”, de “punta y talón”, y estos mismos “cepillos” repetidos con un solo pie. Es un trabajo de búsqueda constante de imágenes y motivos

de movimiento. La dificultad en la construcción de los pasos consiste en no alejarse de los elementos propios de la danza jarocho. He ahí el genio: encontrar donde nadie lo ve. Es hacer las secuencias al derecho y al revés, seleccionando cuidadosamente los movimientos para integrarlos a las danzas.

En un artículo del periódico de los estudiantes de la Universidad Veracruzana, el maestro Cabrera dice: “Los pasos deben tener dos características: ser vistosos para el espectador y que no sea cansado para el bailarín. Si no, no sirve” (*Universo*, 2013).

Éstos son algunos ejemplos de la manera de construir las secuencias para estructurar los sones jarochos: “Una vez tropecé con las vías del tren y pisé dos veces con el mismo pie. Después hice un paso así, es decir, dos zapateos, uno en el lugar y el otro adelante”. Mario Cabrera recuerda:

En una función en el Teatro Francisco Javier Clavijero, una duela mal colocada casi me hizo caer sobre una rodilla. Y seguí bailando. A la gente le gustó. En el siguiente ensayo lo practiqué para integrarlo al repertorio. Así es como hice el famoso paso de bajar con la rodilla al piso. En la actualidad la mayoría de los grupos incluye este paso en el zapateado.

Ay arriba y arriba, y arriba iré...

En esta historia de vida es importante conocer el contexto en cuanto a política cultural se refiere. Concretamente, tener presentes los propósitos del gobierno del presidente Manuel Ávila Camacho en materia de conservación y fortalecimiento de las tradiciones regionales. Encontramos que al iniciar su sexenio la Secretaría de Educación Pública expresa el “concepto moderno” de educación, en el que se incluye la educación extraescolar y estética. Uno de los objetivos de este programa es el fomento y producción del arte popular, “de modo que se conserven la pureza y vigor del temperamento, características e ideales *auténticamente mexicanos*”. La postura del gobierno avilacamachista sobre la cultura necesariamente estaba definida por su política de unidad nacional (Tortajada Quiroz).

Esta breve referencia nos sirve a manera de introducción del siguiente relato. Mario y Zita, de once y nueve años, respectivamente, tomaban clase de son jarocho con su hermana Lolita. Ambos se encontraban muy

entusiasmados con su danza, pero nunca se imaginaron que el presidente Manuel Ávila Camacho en ese momento estuviera viajando hacia Veracruz en el tren. Por alguna razón, el presidente se bajó en la estación Boca del Río, comenzó a caminar por la calle, y, al pasar cerca de su casa, los vio ensayando los sones jarochos. Al llegar al restaurante El Mago pidió que vinieran esos niños a bailar. Ya que le gustó cómo bailaban, dio instrucciones a Carlos A. Serrano para que organizara a los integrantes del grupo, y así impulsar el son jarocho. Serrano les entregó quinientos pesos. Con este dinero alcanzó para vestir a seis parejas. Sólo hicieron falta los sombreros.

Cuando todo estuvo listo se presentaron ante el presidente con su vestuario nuevo en el Salón Corona del puerto de Veracruz. Al final el grupo bailó *Los panaderos*, baile de pareja que se realiza para integrar a los concurrentes. Todo fue un éxito. Después el presidente Ávila Camacho mandó al grupo a su primera presentación en Las Chuapas, Veracruz, en 1944. Éste fue el principio de la carrera artística de dicha pareja como bailarines, maestros y coreógrafos. Hasta nuestros días Mario se encuentra en activo como docente de la Universidad Veracruzana, con setenta y un años de trayectoria.

Desde entonces han pasado muchos presidentes, gobernadores, autoridades municipales y rectores, y muchas han sido las participaciones de Mario y Zita en actos oficiales, como la toma de posesión de Miguel Alemán, Adolfo Ruiz Cortines, Adolfo López Mateos, Gustavo Díaz Ordaz, Luis Echeverría Álvarez y José López Portillo. Además cuentan con innumerables actuaciones representando al estado de Veracruz en foros nacionales e internacionales:

En el sexenio de Miguel Alemán fuimos en muchas ocasiones a la ciudad de México para participar en diversos eventos. Cuando terminábamos el compromiso íbamos al Casino Veracruzano los viernes por la noche. En ese lugar se bailaban los sones jarochos con música en vivo interpretada por los hermanos Rosas. Esas veladas nos traen muy agradables recuerdos porque había competencia con otros bailarines que asistían.

Por intermediación del presidente Luis Echeverría Álvarez, Mario y Zita efectuaron dos giras internacionales importantes, una a Canadá, donde se presentaron en Calgary y Winnipeg, y la otra a Japón, donde actuaron en veintiocho ciudades. También fueron a la isla de Cedros, en Baja California, para enseñar a un grupo de esa comunidad a bailar los sones jarochos.

Francisco Ramírez Gobeá, presidente municipal del puerto de Veracruz de 1952 a 1954, les propuso formar un grupo para la enseñanza de los bailes de Veracruz con el auspicio del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura. Fue así como se creó Alma Jarocha. Muchos bailarines se formaron a lo largo de treinta años de existencia de la agrupación, la cual realizó giras por todo el país difundiendo la cultura porteña.

Es que al subirme a un entarimado siempre me sale lo jaquetón...

Esta frase, que forma parte de un son jarocho hecho para el maestro Mario y dedicado a él, nos define su personalidad cuando baila: su seguridad, presencia escénica, virtuosismo y galanura cuando está arriba de la tarima. También nos habla de su personalidad amable y sencilla cuando no está bailando. La letra del son al que se hace referencia, *El jaquetón* —como lo nombra el autor, Alberto de la Rosa, músico y director del Grupo Tlalhuicani de la Universidad Veracruzana—, es la siguiente:

<i>Yo siempre he sido un hombre sencillo</i>	<i>es mi presencia muy agradable</i>
<i>como la gente de mi región</i>	<i>cuando me encuentro en cualquier reunión</i>
<i>soy amigüero y a todos quiero sin distinción</i>	<i>por eso todos los que han bailado</i>
<i>mas sin embargo muchos me dicen</i>	<i>a mí me dicen tiene razón</i>
<i>que soy chocante y hasta sangrón</i>	<i>y es que al subirme a un entarimado</i>
<i>y es que al subirme a un entarimado</i>	<i>siempre me sale lo jaquetón</i>
<i>siempre me sale lo jaquetón.</i>	<i>A mí me dicen jaquetón</i>
<i>Con las mujeres soy muy amable</i>	<i>todos me llaman jaquetón //</i>
<i>y a todas quiero sin distinción</i>	

Después de varios años de convivencia en las actuaciones de Mario, el músico Alberto de la Rosa se motivó para escribir la composición musical de este son. En una ocasión en que Los Aguilar —un afamado grupo musical de Tierra Caliente, Michoacán— tocaban *El jarabe loco*, no le pudieron seguir el paso al maestro Cabrera. Era tal la destreza del bailarín que los músicos guardaron silencio y dejaron de tocar. Así fue como Alberto de la Rosa compuso *El jaquetón*.

En la siguiente gira, durante un encuentro de arpas en Venezuela Alberto le interpreta el son a Mario. Al principio, Mario piensa que el término “jaquetón” es despectivo, pero después entiende que se refiere a la destreza y habilidad para bailar, sobre todo para interpretar *El jarabe loco*. Ésta es una de sus ejecuciones legendarias, debido al despliegue de mudanzas o pasos, por ejemplo cambios sorpresivos de ritmo o de zapateados y deslizados, desplazamientos laterales con respunteos con cambios de peso, giros acompañados de remates con los dos pies, y, principalmente, su movimiento corporal, de brazos, y un peculiar jaloncito en el pantalón.

Para subir al cielo se necesita una escalera grande...

En 1979, por iniciativa del rector de la Universidad Veracruzana, Roberto Bravo Garzón, el maestro Cabrera trabajó con el Ballet Folklórico de la Universidad Veracruzana, en Jalapa, dirigido por el maestro Miguel Vélez Arceo. En el mes de marzo de 1980 el rector les propone formar un grupo de danza con sede en el puerto. Formaron así el Ballet Folklórico del Puerto de Veracruz de la Universidad Veracruzana. Paralelo a esta compañía, se formó el Grupo Musical Nematatlin. Y el 22 de agosto del mismo año presentan su primera función en el Teatro Francisco Javier Clavijero, con el programa “Por la costa del Golfo”, integrado por *Vaquería yucateca*, *Así es Tabasco*, *Fiesta de la zafra en Tamaulipas* y *El son de los panaderos*.

Muchos proyectos se han generado durante treinta y cinco años de existencia del Ballet Folklórico del Puerto de Veracruz bajo la dirección artística del maestro Mario Cabrera, todos ellos relacionados con los orígenes y evolución de las danzas, principalmente de la cultura veracruzana, sin dejar de lado la variedad y complejidad dancística de nuestro país.

Por ejemplo, “Esencia y consecuencia”, dirigido por Miguel Vélez y Elba Cena en el año 2003, es un programa dinámico que muestra al público las influencias que ha tenido el son jarocho. Incluye baile flamenco, jarocho y una pizca de negritud. Este proyecto ha sido reconocido como una de las muestras más completas de la historia del son jarocho. Se presentó en diversos foros de Veracruz y en la Sala Miguel Covarrubias de la UNAM.

“Homenaje a Lara”, por su parte, integra diversos géneros musicales y representa las más populares melodías del compositor. Se presentó en

el año 2004 en el Festival Rosario Castellanos, efectuado en el estado de Chiapas.

Otro programa destacable es “Raíces del pueblo”, un recorrido musical y dancístico por las más destacadas fiestas y tradiciones del estado de Veracruz: *Boda indígena en Chicontepec, Feria huasteca, Fiesta de Corpus en Papantla, Danzón en el puerto y Fiesta de las cruces en Alvarado.*

Cabe mencionar también “Diciembre en Veracruz”, representación de las fiestas decembrinas a la manera del Sotavento veracruzano, con la rama, las posadas, el viejo y el fandango. (Programas de mano del Ballet Folklórico del Puerto de Veracruz de la Universidad Veracruzana.)

El ballet ha participado en diferentes foros culturales y artísticos en la República Mexicana, y ha participado en eventos internacionales como el Festival Cubadisco, en La Habana, Cuba; la Feria de Sevilla; en doce ciudades de Italia, y en varias ciudades de los Estados Unidos.

En 2013 la Universidad Veracruzana le otorgó al maestro Mario Cabrera el Premio al Decano, un justo reconocimiento por su labor académica en esa casa de estudios.

Ay, te pido, te pido por compasión que se acabe La bamba y venga otro son...

Después de setenta años de labor ininterrumpida, Zita y Mario han desarrollado un estilo muy bien definido para la interpretación de los sones jarocho. Varios de sus alumnos difundieron su trabajo por todo el país. Muchos bailarines hemos escuchado sobre los hermanos Cabrera. Todos hemos aprendido algún paso de los que ellos crearon y que compartieron con la comunidad de danza folclórica, así como compartieron su pasión y dedicación por mantener vivo el son jarocho.

Fuentes

- García de León, Antonio. *Fandango. El ritual del mundo jarocho a través de los siglos*. México, Conaculta, 2006, pág. 34.
- Tortajada Quiroz, Margarita. *Danza y poder*. México, INBA/Cenidi Danza, 1995, pág. 133.



Rocío Próspero.
Fotos: archivo personal de la maestra Rocío Próspero.

Rocío Próspero Maldonado

Transgresión y memoria

Fidel Romero Altamirano

Historiadora, *pireri*,¹ bailarina, maestra, ejecutante de piano, guitarra y clarinete, Rocío Próspero Maldonado ha dedicado su vida a la defensa de la danza, la música y las tradiciones de los pueblos originarios, en particular las de la cultura purépecha; su entrega al trabajo, ejemplo de disciplina y tenacidad, la han colocado como un referente para la difusión de las manifestaciones artísticas de su estado, Michoacán. Formadora de generaciones de alumnos y maestros que han aprendido de ella la ética y el amor por la cultura. Incansable luchadora, ha tenido que transgredir, defender, denunciar, no sólo para preservar la memoria de los pueblos originarios, sino también para resguardar a los seres humanos que los conforman.

Rocío Próspero Maldonado nace en la ciudad de Morelia, el 20 de noviembre de 1951; aunque nació en la ciudad, ella se siente más ligada a la comunidad de Tingambato, municipio del estado de Michoacán ubicado entre Uruapan y Pátzcuaro:

Nací en Morelia, aunque mi origen ideal es Tingambato, porque fue la comunidad de mi padre, quien por azares del destino trabajó en Morelia y [por eso] acá nació su familia. Mi desenvolvimiento de niña fue en la ciudad, y mi primer maestro en la danza y en la música fue mi papá, él era músico. Yo vengo de una tradición en el arte del pueblo, mi abuelo era el conservador de las danzas en la comunidad, fue músico compositor; mi abuelo enseñó a mi papá, y él a mí.²

¹ *Pireri* significa “el que canta” en lengua purépecha.

² Rocío Próspero Maldonado en entrevista realizada por Fidel Romero, Morelia, Michoacán, 22 de enero de 2015.

En la región purépecha de la sierra de Michoacán se encuentra Tingambato, un pueblo con valores culturales muy arraigados y cuya comunidad fue hablante de la lengua purépecha hasta finales del siglo XIX. Sin embargo, hasta la fecha Tingambato se considera como una comunidad indígena y ésa es la raíz a la que siempre recurre Rocío Próspero, y que la dota de una identidad distinta, incluso en su propio estado.

Desde niña tuvo la oportunidad de ser parte de las danzas tradicionales. La convivencia directa con los pobladores fortaleció el amor y el respeto a su cultura.

En 1963, su padre, profesor de la Escuela Popular de Bellas Artes de la Universidad Michoacana, le propuso al rector crear un grupo que rescatara las danzas tradicionales de la comunidad purépecha y otras expresiones de la danza de Michoacán. En ese año se fundó el Ballet Folklórico de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, donde Rocío Próspero y algunos de sus familiares participaban bailando, tocando y cantando.

A los dieciocho años se convirtió en profesora de educación artística en diversas escuelas secundarias, actividad que le permitió darse cuenta de que necesitaba un poco más de formación en la danza. Fue en 1971 cuando decidió asistir a cursos de verano en la ciudad de México, los cuales se impartían en la Academia de la Danza Mexicana (ADM), que en ese tiempo dirigía Josefina Lavalle.

A Rocío Próspero, salir de Michoacán hacia la ciudad de México y tomar los cursos de la ADM le mostró que la danza se podía ejecutar desde diferentes ópticas, algo que ella no tenía claro, porque desde pequeña aprendió a observar la danza de manera integral, y no desmenuzada. A partir de aquel momento, todo lo que ella había visto en Michoacán, en las comunidades, adquirió un nuevo valor, era una riqueza inmensa que se encerraba en su cultura.

La parte formativa en la academia le permitió, además, descubrir que la danza se expresaba de diferentes formas en México, porque recibía la influencia de otras culturas, de otros lugares.

En el último periodo que vino a la ciudad de México estaban por crearse los Centros de Educación Artística (Cedart) en todo el país. En ese entonces se impartió un curso para los aspirantes a dirigir dichos centros y Rocío Próspero asistió, sin embargo, su espíritu crítico le generó algunos enfrentamientos, pues —para ella— la enseñanza de la danza de Michoacán

en ese curso no era fiel a la realidad. Algunos maestros le exigían que bailara la danza tal y como se la enseñaban, pero ella se negaba, pues lo que ahí se presentaba no era la danza de Michoacán, misma que ella conocía y sabía bailar a la perfección.

Este conflicto le costó la dirección del Cedart en Morelia, pero a ella no le importó, porque su postura era clara: defender su danza, su cultura y su tradición.

En 1974, ya en Morelia, tomó la decisión de estudiar Historia y esta disciplina se convirtió en una de sus grandes pasiones. Antes de elegir Historia, Rocío Próspero quería ser antropóloga, pero su padre no pudo enviarla a la ciudad de México y optó por estudiar derecho durante dos años, pero congruente siempre en su pensar y actuar, se dio cuenta de que no era su vocación. En ese tiempo reabrieron la Facultad de Historia en la Universidad de Michoacán, Rocío se inscribió, y de manera simultánea se dedicó a dar clases en Bellas Artes y en algunas escuelas secundarias.

Su formación en la academia y su profesión de historiadora le permitieron documentar, en 1999, la danza de los Kurpites de San Juan Nuevo. En esa ocasión, el Ayuntamiento de San Juan Nuevo le pidió registrar, como una marca, la danza de los Kurpites, pues había un conflicto con una comunidad vecina, porque ambas localidades peleaban su origen. Rocío Próspero les advirtió que eso no era posible y sugirió elaborar un registro histórico: así nació el libro *Kurpiticha: Herencia tradicional de San Juan Parangaricutiro*.

Haber transitado por la historia de San Juan Parangaricutiro en sus ayer y su presente ha sido una experiencia inolvidable, [que me permitió] disfrutar y conmovirme con la charla de las personas de mayor edad en el pueblo. Fue tal la motivación de inquirir sus opiniones, que en cada visita me fui percatando de que los tiempos que se habían considerado para concluir la investigación me limitarían, ante la rica información vertida por cada persona [...] confirmé que la danza tiene una existencia vital en la comunidad del pueblo, y llegar a entenderla, aceptarla y amarla solamente puede darse a través de la convivencia con su gente, para vivirla con toda su pasión.³

³ Rocío Próspero Maldonado, *Kurpiticha: Herencia tradicional de San Juan Parangaricutiro (los curpites)*. México, H. Ayuntamiento Constitucional de Nuevo San Juan Parangaricutiro, Michoacán, 1990-2001, pp. 117-118.

En 1980, Rocío Próspero se casó con el doctor en Física, Ireneo Rojas Hernández, con quien procreó dos hijos: un varón, Irepan, quien es músico de jazz, entre otros géneros; y una mujer, Ileri, que es maestra en Sistemas por la UNAM. Con su marido realizó una labor incansable en el rescate y la preservación de la cultura purépecha.

Su esposo era purépecha de Cherán; estudió su doctorado en Alemania, y al regresar a México, a la Universidad Michoacana, el doctor Rodolfo Stavenhagen, defensor de los derechos de las culturas indígenas, y quien entonces se desempeñaba como director general de Culturas Populares, le propuso crear un programa de rescate de la cultura en varias universidades, entre ellas la Michoacana. Con este objetivo, el doctor Rojas convocó a profesionistas y amigos *P'urhépecha* para establecer la organización *Kunguareka Purhecheri, A. C.*, asociación de *P'urhépecha*.

Gracias a esta organización se fundó el programa dentro de la Universidad Michoacana, así como en otras cuatro universidades del país, pero el único que pervivió hasta el 2014 fue el de la Universidad Michoacana. En ese programa Rocío trabajó en el área de Microhistoria, y en colaboración con su papá —quien se hizo cargo del área de Musicología— generaron un proyecto sobre revitalización de la música *P'urhépecha*. Además, el área de Musicología se dio a la tarea de elaborar un censo para saber cuántos grupos musicales había, de qué naturaleza, cuáles eran sus características, e incluso cuántos músicos *P'urhépecha* ya habían fallecido.

La idea principal era hacer un registro de manera escrita de la obra musical de muchos músicos que fallecieron, y nadie supo quiénes fueron ni qué hicieron. Como parte de ese proyecto se prepararon dos cuadernillos supervisados por mi papá, pero tras su fallecimiento, uno de mis primos retomó la parte de etnomusicología, y hasta la fecha se continúa con la elaboración de los cuadernos; se publicaron dieciséis que contienen la obra de músicos connotados de la región purépecha.⁴

⁴ Rocío Próspero en entrevista citada.

Sobre la música

En la Escuela de Bellas Artes de Michoacán Rocío Próspero tomó clases de solfeo, armonía, coros, piano y clarinete por cuatro años; ésa fue toda su formación como músico. Aprendió a tocar la guitarra de manera autodidacta, y este instrumento ha estado presente durante gran parte de su vida, porque con él canta y se acompaña.

El padre de Rocío Próspero formó varios grupos musicales, entre ellos, una banda estudiantil universitaria en la que ella participó; después, junto con sus hermanos iniciaron un grupo de música tradicional mexicana que se llamó Reencuentro.

Su primera grabación fue en un disco LP titulado *San Nicolás de Ilusión*: una producción de la Universidad de Michoacán con algunos grupos artísticos, en la que a ella le pidieron que grabara cuatro *pirekuas*.⁵ Más adelante realizó una grabación con su padre y una orquesta de música purépecha llamada Kuerani, con la que ofrecieron conciertos por toda la región.

Con la orquesta Kuerani su padre compuso piezas que incluían recreaciones para instrumentos prehispánicos que fueron encontrados en tumbas; con estas composiciones iniciaban sus programas.

En el 83 grabó un disco que se llamó *Pirekuecha*, en el que la innovación era que ella misma cantaba a dos voces. Posteriormente, la Universidad Michoacana le pidió que grabara otro disco, el cual se tituló *Mataru pirekuecha*. Años después, la Casa de los Escritores en Lenguas Indígenas elaboró un material para niños en lenguas purépecha, tzotzil, maya, náhuatl y zapoteca, con poesía, narrativa y canción. Rocío grabó la parte de *pirekuas* purépechas para esa colección.

Con recursos propios grabó un disco con obras de la autoría de Tata Juan Victoriano Cira, habitante de la comunidad de San Lorenzo Naren; al respecto, Rocío Próspero nos comenta:

⁵ La *pirekuua* es uno de los géneros musicales propios del pueblo purépecha del estado de Michoacán. Actualmente es un medio de expresión de la lengua purépecha y constituye una manera de exaltar su conciencia étnica, a fin de salvaguardar la tradición y la costumbre.

Tata Juan era un viejito que admiraba muchísimo. Juan Victoriano Cira fue un músico extraordinario que murió en el olvido, su música se escucha por todas partes, pero nunca recibió el reconocimiento que merecía. Le propuse grabar su música, preparamos el material, se grabó, y cuatro días antes de que me lo entregaran, Tata Juan Victoriano Cira murió; eso me dio mucha tristeza..., todo lo recaudado por el disco se lo entregamos a su viuda.⁶

El canto —señala Rocío Próspero— le permitió conocer gran parte del país. Cuando empezó a cantar sola a la gente le gustó, y gracias a eso pudo visitar distintos lugares de México, de un México que no conocía y que le brindó una percepción diferente de las cosas. También se presentó en varias ciudades de Estados Unidos, como Chicago, Fresno, Madera y San Diego, California.

Ballet Folklórico de la Universidad Michoacana de San Nicolás

Como se mencionó en líneas anteriores, en 1963, Salvador Próspero Román —padre de Rocío Próspero— fundó el Ballet Folklórico de la Universidad Michoacana de San Nicolás, y lo dirigió desde 1963 hasta 1985, año de su fallecimiento; después, Rocío tomó en sus manos la dirección del ballet y continuó con el trabajo que su padre había comenzado:

En ese año [1985] yo asumí la dirección del grupo; siempre estuve trabajando con mi padre y la universidad decidió que fuera yo quien continuara con esa labor. Para mí era realmente valioso el trabajo que hacíamos en este grupo, porque era diferente al concepto del ballet folklórico; de hecho, a mí no me gustó ese término para el grupo, porque lo que nosotros hacíamos era reproducir las danzas de la comunidad misma, y lo más importante: siempre tocábamos la música nosotros mismos, éramos los músicos que acompañaban las danzas, entonces eso lo hacía diferente a los demás grupos folklóricos. Finalmente, la idea era tratar de hacer algo más apegado a lo que nosotros veíamos en la comunidad y no convertirlo en espectáculo.⁷

⁶ Rocío Próspero en entrevista citada.

⁷ *Loc. cit.*

A la par que se desempeñaba como directora del ballet, Rocío Próspero también impartía clases en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Michoacana y sabía que era necesario modificar el plan de estudios de esta escuela. Desde su punto de vista, un nivel técnico no les daba a las y los jóvenes la oportunidad de trabajar profesionalmente, por lo que luchó hasta que se hizo realidad un nuevo plan de estudios, el cual ella ayudó a coordinar.

“Yo regresé a dar mis clases en Bellas Artes y así duré un buen tiempo. Después vino la parte de hacer el cambio del plan de estudios en Bellas Artes y entonces llegó todo el trabajo de elaborar mapas curriculares, planeaciones, programas, etcétera. En 1996, el Consejo Universitario aprobó el nuevo plan de estudios para la licenciatura”.⁸

Sus actividades como docente y directora del ballet se caracterizan por la disciplina, el compromiso y el amor por la cultura; Miguel Villa, actual secretario técnico de la Escuela Popular de Bellas Artes de la Universidad Michoacana, nos expresa:

Rocío Próspero, como docente, es una mujer sumamente preparada, seria, con un dominio muy interesante, no sólo en el área de la danza, sino de la cultura en general, la historia del arte mexicano, la historia de la cultura universal; no sólo era mi profesora de danza, sino que además es historiadora, es una maestra excepcional, una persona crítica con la que pudimos conocer e interesarnos mucho en la cultura propia, en la cultura purépecha, y después en los ámbitos nacional e internacional; ella también es gestora y promotora cultural.⁹

En su cargo, al frente de la compañía de danza, uno de sus principales objetivos era destacar los valores de la cultura propia y evitar los procesos de folclorización, de deformación de la danza, y ha sido una ferviente luchadora por recuperar estos valores; Alfredo Barrera, primo de Rocío, manifiesta:

Era una persona que te imponía la disciplina, te enseñaba a respetar, y con respetar me refiero al sentido amplio de entender la importancia de lo que estabas haciendo, la relevancia de la danza tradicional, el trabajo que se hace en

⁸ *Loc. cit.*

⁹ Miguel Villa en entrevista realizada por Fidel Romero, Morelia, Michoacán, 22 de enero de 2015.

la comunidad... Ella siempre ha pugnado porque a la danza se le respete como lo que es, como un elemento que está en el contexto de la tradición purépecha, siempre defendiendo que se trabaje con mucho respeto, no le interesa hacer *show* con la danza.¹⁰

Un ejemplo de la seriedad con la que Rocío Próspero se toma la defensa de su cultura tuvo lugar en 2010, cuando la UNESCO otorgó el nombramiento de patrimonio cultural inmaterial de la humanidad a la *pirekua*, y ella, al igual que su marido y otros compañeros, hicieron pública su protesta. Con la organización Kuskua Unsti realizaron veintidós reuniones en las comunidades para hablar con los *pireris* y preguntarles qué pensaban del reconocimiento, pero nadie sabía nada, ni tenían idea de lo que esto significaba, y eso enojó a los músicos, que consideraban que mientras otros explotaban su cultura, ellos no recibían nada, ningún apoyo.

Actualmente, la maestra Rocío Próspero es jubilada de la Universidad Michoacana, pero eso no le impide mantenerse activa, pues sigue trabajando por lo que ha creído toda su vida. Desde hace treinta y tres años impulsa la celebración del Fuego Nuevo en Michoacán, y esto le permite realizar una defensa más fuerte de la danza, debido a que cada año se trabaja en una comunidad diferente. Para llevar a cabo esta celebración se efectúan pláticas mensuales con la comunidad purépecha donde será el festejo, la idea es revalorar la cultura, por eso cada 1 de febrero, generalmente desde el foro cultural, Rocío Próspero revisa qué grupos participan, pues aunque los grupos llegan de manera espontánea, sólo toman parte los que pertenecen a la comunidad.

Su legado es ya palpable en las personas que ha formado: “Su manera de enseñar es su valor más grande, lucha por el reconocimiento de la cultura purépecha, y en ese reconocimiento logra reconocer a otras culturas. Mi danza es más integral gracias a ella. Su forma de enseñar, a mí me enseñó a enseñar”.¹¹

¹⁰ Alfredo Barrera en entrevista realizada por Fidel Romero, Morelia, Michoacán, 23 de enero de 2015.

¹¹ Teresa Chavira en entrevista realizada por Fidel Romero, Morelia, Michoacán, 23 de enero de 2015.

La labor de Rocío Próspero ha consistido en generar un estado de conciencia en otras personas, un sentido crítico hacia el fenómeno dancístico en México, y en inculcar el respeto por el valor de las culturas originarias.

Gracias a ese impulso, muchas cosas que se han logrado en los ámbitos profesional y artístico en Michoacán tienen sustento en los aportes de Rocío Próspero, somos muchos los que trabajamos en la cultura y la educación, y la reconocemos como alguien que ha aportado la seriedad, el sentido crítico y el entusiasmo; el deseo de seguir preparándose permanentemente, el respeto al otro y a la cultura purépecha, a la lengua, la música, la danza, la indumentaria, la gastronomía; ella genera las condiciones para que los demás crezcan.¹²

¹² Miguel Villa en entrevista citada.

Fuentes

Ochoa Serrano, Álvaro, *Michoacán: música y músicos*. México, El Colegio de Michoacán/Gobierno del Estado de Michoacán, 2007.

Próspero Maldonado, Rocío, *Kurpiticha: Herencia tradicional de San Juan Parangaricutiro (los curpites)*. México, H. Ayuntamiento Constitucional de Nuevo San Juan Parangaricutiro, Michoacán, 1990-2001.

Entrevistas (todas realizadas por Fidel Romero Altamirano)

Alfredo Barrera, Morelia, Mich., 23 de enero de 2015.

Teresa Chavira, Morelia, Mich., 23 de enero de 2015.

Rocío Próspero Maldonado, Morelia, Mich., 22 de enero de 2015.

Miguel Villa, Morelia, Mich., 22 de enero de 2015.

Danza española



Milagros Rioja en *Danza de la pastora*, de Ernesto Halffter. Foto: archivo personal de la maestra Pilar Rioja.



Milagros Rioja en *Allegro*. Foto: archivo personal de la maestra Pilar Rioja.

Milagros Rioja: el sol en silencio

Ariadna Yáñez Díez

Uno de los personajes de la danza española que, de alguna forma, se han mantenido en el anonimato escénico es Milagros Rioja. Y cuando digo “escénico” me refiero literalmente al espacio físico del escenario.

Si bien Milagros bailó en muchos de estos foros, fue algo que no disfrutó del todo. Su personalidad tímida y sencilla la llevó a mantenerse en tales recintos sólo a través de sus alumnas y de sus coreografías, en las que depositó el arte, la pasión y el amor por la danza que la distinguen.

Rosa María de los Milagros Rioja nació el 18 de febrero de 1943 en Torreón, ciudad ubicada al norte del país, en el estado de Coahuila. Esta ciudad ha sido casa de una gran diversidad cultural constituida por oriundos y extranjeros como palestinos, franceses, chinos, estadounidenses, holandeses, españoles, etc. Su familia fue parte de los españoles que emigraron a esta ciudad para trabajar. Su madre, Casimira del Olmo —originaria de la provincia de Burgos de Castilla y León— llegó a México en compañía de sus padres. El papá de Milagros, Eduardo Rioja, venía de Nájera, provincia del municipio de La Rioja. Arribó a Torreón acompañado de un primo y ahí se dedicó a la agricultura. Casimira y Eduardo se conocieron en aquella ciudad, se casaron y tuvieron cuatro hijos: Pilar, Eduardo, Milagros y Enrique. Vivieron en la calle Allende 1036 Poniente, en una casa grande que era de la abuela de Milagros. En ella habitaron sus abuelos, su tía y sus hermanos.

Milagros creció en una familia gustosa de sus tradiciones y de la danza. No sólo acostumbraban bailar en casa las tradicionales jotas,¹ sino que impulsaron a la mayor de las hijas, Pilar, a que comenzara a bailar de manera

¹ Baile popular español que se ejecuta en varias regiones de España, como Aragón, León y Castilla. Se caracteriza por bailar tocando las castañuelas. Los movimientos varían por región, pero es una danza de movimientos vivos y con muchos saltos en algunos casos. También

profesional desde temprana edad. Milagros, rodeada de alegría y de baile, no titubeaba para subirse a la mesa después de comer. Bailaba —recuerda— al ritmo que le tarareaban: “Y que hawaiano, y me ponía a bailar hawaiano; que jotas, y me ponía a bailar jotas, y que jarabe, y me ponía... Así como que ya lo traía”.²

Las ganas de bailar no se quedaban en la sobremesa. Milagros aprovechaba la oportunidad de mostrar lo que le enseñaban sus papás en uno de los festejos característicos de la comunidad española: la romería de la Covadonga, una celebración en honor a la Virgen de aquella región asturiana.³ Esta fiesta era una kermés, y acudían a bailar en ella todas las familias españolas. Los Rioja no eran la excepción. *Mila* —como cariñosamente le llaman— observaba ahí a los gaiteros e iba aprendiendo lo que se bailaba en los pueblos de España. El baile más popular eran las jotas, principalmente aragonesas, aunque también había de otras provincias. La mayor parte de la gente eran españoles del norte. Milagros recuerda de esas romerías:

...todos bailaban ahí [...] a mí siempre me daba pena y me andaba escondiendo [se ríe]. Luego iban las muchachas más grandes por mí y ya me pescaban, y me llevaban y me ponían a bailar. Luego hacían concursos entre los niños, y yo me gané una o dos veces un concurso. [...] eran puras jotas...⁴

Milagros Rioja comenzaba a bailar con gracia las danzas españolas,⁵ lo que empezó a llevarla por el camino que tomaría el resto de su vida. Sus padres le insistieron para que tomara clases con su hermana Pilar, quien tenía un salón de danza dentro de la casa, pues ella era la única en Torreón que enseñaba danza española. Pero Mila, entonces de cinco años, veía la danza como un

cambian los instrumentos que la acompañan según la zona. Así, pueden utilizarse también gaitas, panderos, tambores, bombo, guitarra, etcétera.

² Milagros Rioja (desde Torreón), en entrevista telefónica realizada por Ariadna X. Yáñez desde la ciudad de México, 14 de enero de 2015.

³ La Virgen de Covadonga —situada en Covadonga, principado de Asturias, España— tiene su celebración el día 8 de septiembre. En México esta tradición se conserva en las comunidades de españoles, quienes cada año hacen un gran festejo: la romería de Covadonga.

⁴ Milagros Rioja, en entrevista citada.

⁵ Cabe señalar aquí que la danza española incluye varias ramas: folclor, escuela bolera, danza estilizada o clásico español y flamenco.

juego, no para estar ensayando todo el día. Sin embargo —comenta— se metía a tomar algunas clases. Pequeña y jugando, aprendió lo suficiente para comenzar a bailar en escenarios acompañando a su hermana.

Milagros debutó en el Teatro Princesa de Torreón en septiembre de 1950: “Milagros Rioja [...] ejecutará una jota popular y las gustadas lagarteranas”.⁶ De ahí en adelante, continuó presentándose en las funciones de su hermana, en las que bailaba sus jotas y lagarteranas.⁷ Sobre ello existen algunas notas en los diarios de los lugares en los que se presentó:

El programa fue completo con la presentación de la menor de la dinastía Rioja: Mila, precoz artista de seis años que, si no tiene el estudio de sus mayores, la adorna algo precioso en los vericuetos del Arte: la naturalidad juvenil casi inconsciente, que nos da la impresión de que en ella todo es verdadero, nada artificial ni postizo, y con la admirable intención del niño practica sin darse cuenta casi lo que los verdaderos maestro enseñan: lo espontáneo sin amaneramientos; lo natural sin estorbo virtuoso; lo sencillo sin recargo de adornos, como su vida misma en su primitiva belleza, sin afeites exagerados ni deformaciones mecánicas”.⁸

Las funciones continuaron en Torreón dentro de las romerías de Covadonga en el Casino de Gómez Palacio y en otros espacios, como el Centro Social Juan Agustín Espinosa, A. C., donde bailó *El vito*,⁹ este baile del que Caballero Bonald dice que “es gracioso y picado y que es baile para mujer”.¹⁰

Para 1954, con diez años de edad, la anunciaban como “precoz bailarina con gran potencial”. Y tenían razón. Se presentó junto con su hermana en Monterrey, en el Teatro México, donde bailó la jota *Mi mañica*, y en el centro nocturno El Capri, de la ciudad de México. En todos estos recintos la acompañó la pianista Carmina de Solana.

⁶ “Teatro Princesa”. *El Siglo de Torreón*, septiembre de 1950.

⁷ Baile popular de Lagartera, en Toledo, España.

⁸ Pablo Moreno. “Pilar Rioja”, s.p.i., ca. 1950.

⁹ *El vito* es uno de los bailes de la escuela bolera. Originario de la provincia de Córdoba, surgió en el siglo XIX como cante para bailar.

¹⁰ Rocío Espada. *La danza española. Su aprendizaje y conservación*. Madrid, Esteban Sanz Martínez Editorial, 1997, págs. 126-127.

De regreso a Torreón continuó tomando clases con su hermana, hasta que ésta se fue a estudiar a España. Mientras tanto, Mila siguió en el colegio. Fue al finalizar sus estudios cuando decidió dedicarse completamente a la danza. En 1960 —a los diecisiete años— se trasladó a la ciudad de México para dedicarse definitivamente al estudio de la danza española.

En la capital del país vivió con su hermana Pilar, quien ya radicaba ahí. Comenzó a tomar clases con Óscar Tarriba, maestro que daba danza española. Complementó sus estudios con su hermana Pilar, quien había aprendido en España danzas de los siglos XVII y XVIII, así como clásico español, y había perfeccionado su flamenco. Esto llevó a Milagros a tomar clases de danza clásica, pues tenía muy claro que este género era la base para lograr una ejecución más limpia en la danza española. Por ello ingresó a la Academia de Coyoacán, donde tomó clases con José Villanueva.

Una vez que pulió su conocimiento y su ejecución, comenzó a probar en la docencia. Su hermana tenía un departamento en la Colonia Escandón, en la calle Astrónomos, y ahí pusieron un salón donde Mila daba clases. Aquel salón se volvió la academia donde estaban las hermanas Rioja y comenzó a tener más prestigio del que ya gozaban. A la par, surgió la oportunidad de que Mila siguiera pisando escenarios como parte de un pequeño grupo para acompañar a su hermana. Este grupo lo conformaban Fernando Valdés¹¹ y la propia Milagros, y era dirigido artísticamente por el musicólogo y arquitecto Domingo José Samperio.¹² El espectáculo de Pilar Rioja ofreció

¹¹ Bailarín originario de Torreón, donde estudió danza española con Pilar Rioja. Posteriormente viajó a la ciudad de México para enfocarse en la danza clásica.

¹² Director, en ese momento, de la Sección de Música y Danza del Ateneo Español de México. Éste fue fundado en México el 4 de enero de 1948. Se ubicaba en Morelos 26, en el centro de la ciudad de México. Era un espacio al “acudieron lo más distinguido de las letras, el arte, la música, la ciencia y el pensamiento contemporáneo. Mexicanos y españoles, centro y sudamericanos [...] pronto convirtieron al Ateneo en su casa. El beneficio era multifacético; por un lado el que participaba de las actividades se enriquecía con el contacto humano; por otro, la sociedad se enriquecía con los modestos aunque tenaces aportes del grupo; la difusión que se lograba, en tercer lugar, permitía a quienes se preocupaban mantenerse al día y enriquecer una cultura hispanoamericana dispersa, incomunicada, que estaba, sin embargo, en pleno proceso creativo. Así [...] tuvieron origen muchos proyectos culturales y de investigación”. Véase la página electrónica: www.ateneoesmex.com.

...una modalidad artística aún inédita en España, pero que empieza a tomar carta de ciudadanía en todos los países donde gusta la danza española, en su más elevada categoría, abarcando lo clásico, lo barroco, lo goyesco; el neoclásico, la escuela bolera y el flamenco.¹³

En 1965 iniciaron las giras del montaje *El retablo del mirlo blanco*, en el que se incluían todo tipo de danzas españolas y barrocas, así como las castañuelas en concierto de Pilar. Se presentaron a partir de julio de 1965 en sitios como el Teatro Experimental de Jalisco, en Guadalajara, y la Casa de la Paz y el Palacio de Bellas Artes, en la ciudad de México. Iban con ellas el pianista José Luis Arcaraz, la violinista Consuelo Bolívar, el oboísta Heriberto Acebedo y los guitarristas José Muñoz y Julián de Madrid. Posteriormente viajaron a Guatemala, donde participaron en el festejo de los veinte años de la Sociedad Pro-Arte Musical. Ahí realizaron dos presentaciones en el auditorio del Conservatorio Nacional de Música. Antes de la función, Samperio dio una plática sobre crotalogía, explicándole al público en qué consistían las castañuelas en concierto y el nuevo arte del danzado a la española de Pilar Rioja.

Mientras, Milagros seguía destacando: "...la bailarina Milagros Rioja [...] trae como tal vibrando en la sangre esa disposición especial muy necesaria para la danza [...] bella y graciosa y a pesar de su juventud puede verse en una personalidad que la llevará indudablemente hacia un futuro brillante".¹⁴

Las giras y los ensayos eran arduos, pero no paraban. Continuaron así hasta 1968, presentándose en reiteradas ocasiones en Monclova, Monterrey, Torreón, la ciudad de México, etc. Ese año, pese a la gran actividad del grupo, Milagros cambió completamente el curso de su trayectoria profesional, al pasar de la interpretación a la docencia. Si bien ya había tocado este aspecto de la danza, en ese momento tomó una decisión tajante, pues para ella implicaba mucho esfuerzo emocional pararse en el escenario. No era algo que disfrutara:

¹³ "Pilar Rioja habla de sus conciertos". *Prensa Libre*, 19 de agosto de 1965, págs. 16 y 30. [Ciudad de Guatemala.]

¹⁴ Aquiles Pinto Flores. "Pilar Rioja, a la altura de los veinte años de pro-arte". *El Imparcial*, 20 de agosto de 1965. [Ciudad de Guatemala.]

...me impone mucho el público. No, no me gusta. Entonces ya decidí yo que, pues, que no era lo que me gustaba. Yo la pasaba muy mal: el tener al final que dar las gracias y que te pidieran autógrafos... No, no me gustaba [...] Me gustaba bailar, pero no salir frente al público, que no es lo mismo”.¹⁵

De personalidad sencilla, Milagros no persiguió ningún reconocimiento; sólo buscó transmitir su arte con pasión formando varias generaciones, enseñándoles los que es la danza española y lo que es amar a la danza.

Así, además de dar clases en la Academia Rioja, fue invitada a impartir danza española en el Club España, labor a la que se entregó durante doce años. Ahí aprendió a desarrollar uno de sus más grandes placeres: “mover personas”. Debido a que los grupos eran muy numerosos, se veía en la necesidad de trazar varios desplazamientos en el espacio, además de que le parecía indispensable que todos los integrantes estuvieran unos segundos al frente. Con ella no existían protagonistas, o, más bien, todos eran protagonistas.

A finales de los sesenta, viajó a España para tomar clases en Amor de Dios, Madrid. Ahí se formó con Regla Ortega en flamenco. De ella recuerda que era, como buena gitana, muy intensa y, en aquel entonces, sólo enseñaba baile, nada de técnica. Otro de sus maestros fue Juanjo Linares, con quien aprendió el folclor español. El “era más maestro, pues explicaba más bailes de Aragón, Toledo, Lagarteras...”,¹⁶ los cuales tampoco le eran ajenos. Desde luego que un elemento que estuvo presente en su formación fue la asistencia a algunos espectáculos de flamenco, con los que, como espectadora, pudo vibrar con la danza de aquellos que “rompían tabla” e irradiaban el duende gitano.

Después de algunos meses en la tierra donde nacieron sus padres, regresó a México con su conocimiento afilado y lista para explotarlo al máximo en sus clases. Ya habiendo dominado las diferentes ramas de la danza española (danzas de los siglos XVII y XVIII, folclor, escuela bolera, clásico español y flamenco en el Club España), tuvo la oportunidad de poner en práctica mucho de lo aprendido con Linares: “...en el Club España teníamos la facilidad de que podías poner bailes de distintas partes de España, siempre y cuando

¹⁵ Milagros Rioja, en entrevista citada.

¹⁶ *Loc. cit.*

no fueran de algún [...] centro [como el] gallego que estaba ahí, el asturiano, el montañés, el leonés, todo lo demás se podía poner...”.¹⁷

Sus clases, tanto en el Club España como en la Academia Rioja, estaban perfectamente bien estructuradas. No era sólo montaje de bailes, sino que primero las preparaba con técnica. Ya fuese de clásico español, o escuela bolera, o flamenco, les explicaba qué iban a bailar, de qué región era y por qué se bailaba de tal forma, y ya después montaba. Sus clases en el club eran dos veces a la semana, y daba dos o tres clases por día, mientras que en su academia daba toda la semana. Era una maestra dedicada al cien por ciento.

Mila recuerda que debía montar al año un cuadro por grupo, con una duración de quince minutos, para que se presentara junto con los otros cuadros del club en una función en el Palacio de Bellas Artes. Era kilométrico, comenta la maestra: “...les montaba sevillanas, tanguillos, garrotín... Así formaba yo mis cuadros”.¹⁸ Las alumnas de su academia no se quedaban atrás, pues cada año rentaba algún foro para que se presentaran chicas de todas las edades con un gran repertorio. Tenía más de treinta alumnas en el club y en la academia; no eran menos. Cabría preguntarse, ¿cómo movía a tanta gente en el escenario?

Una vez que tenían montado el baile las podía mover. Tenía yo mi cuaderno donde hacía mis muñequitos y los numeraba y ponía nombres. Y yo ya sabía: “Aquí las muevo en esta parte; bailan un ratito adelante...” Por eso hacía rayitas. Así las iba moviendo y así fue como aprendí, llenando cuadernos de cruces y desplazamientos que en el escenario eran muy vistosos.¹⁹

Independientemente de buscar que todo el mundo se luciera, en los cuadros de Bellas Artes sólo podía presentar a las alumnas que bailaran mejor. De hecho, durante años trabajó formando algunas alumnas que dominaron varias ramas de danza española. Prácticamente habían hecho una carrera con Mila y estaban en un nivel profesional, razón por la que eran invitadas a bailar a diversos lugares.

La carrera de Milagros seguía teniendo éxito. Y ese éxito profesional iba acompañado de otras alegrías personales: a principios de 1975 se casó con

¹⁷ *Loc. cit.*

¹⁸ *Loc. cit.*

¹⁹ *Loc. cit.*

Valentín Barr, año en el que se embarazó de su primer hijo, Willy.²⁰ Este último suceso literalmente le salvó la vida. Por ese entonces recibió una invitación para que su grupo de alumnas avanzadas, junto con sus músicos y ella misma, se presentaran en Nicaragua. Al estar embarazada, el doctor le prohibió viajar. Los demás sí hicieron el viaje, y, de manera lamentable, murieron todos en un accidente. Fue una conmoción.

Para algunos, un suceso así podría haber significado dejar su carrera. Pero Mila mostró mucha fortaleza dentro de esa gran timidez que la caracteriza y salió adelante. Comenta: “Me quedé sin mis alumnas. Tuve que seguir y ensayar a otras”.²¹

Cuatro años más tarde dejó de dar clases en el Club España, después de doce años de formar varias generaciones, y se quedó con la Academia Rioja, ubicada en aquel entonces en la Colonia Roma. Varias de sus alumnas del club la siguieron ahí, y formaron una escuela con muchas amantes de la danza española.

Algunas alumnas de la academia comenzaban a ayudarla en clase y posteriormente ya daban clases. Tal es el caso de Rocío y Gabriela Solana. Los festivales anuales eran cada vez más vistosos y conocidos. Una de sus amigas y alumnas, Martha Quijano de Saborit, recuerda aquellas clases y festivales con gran admiración: “Era una maestra muy exigente. Le gustaba que sus alumnas fueran puntuales [...], las clases eran diario y tenía grupos de todas las edades. Estaban saturadas las clases. Sus festivales tuvieron gran éxito. Eran verdaderamente apoteóticos, porque era muy profesional”.²² Esto hizo que recibieran varias invitaciones a bailar, por ejemplo a Dolores Hidalgo, Guanajuato. Los festivales se realizaban en diversos espacios, principalmente en el Teatro Fra Angelico, en la calle de Odontología 35, en Copilco; en el Teatro de la Ciudadela, en la Colonia Centro, y en el Auditorio de la Universidad La Salle, en la calle de Benjamín Franklin.

Martha comenta también que una de las cosas que más gozaba Mila era “mover a la gente”:

²⁰ Su segundo hijo, Patrick, nació unos años después, también en la ciudad de México.

²¹ Milagros Rioja, en entrevista citada.

²² Martha Quijano, en entrevista realizada por Ariadna X. Yáñez. Ciudad de México, 7 de febrero de 2015.

...tenía un cuaderno cuadriculado [...] y ponía una zarzuela, por ejemplo, y yo veía que ponía crucecitas en el cuaderno e iba agrupando y agrupando [...] Yo me quedaba de piedra cuando yo veía aquel cuaderno cuadriculado lleno de crucecitas [...] en el escenario y decía: “¡Qué maravilla! ¿Cómo pudo mover estas cruces así, allá arriba?” ¡Era increíble!²³

Estos festivales Milagros los recuerda con gran gusto y con todo el esfuerzo que implicaban:

Antes era de llevar discos grandotes y ponerlos [...] yo tenía bailes en distintos discos. Entonces [debía] llevarlos en orden y estar con el que ponía la música: “¡Y ahora póngale tal, y ahora tal!” Y quitábamos ese disco y ponía otro. ¡Era un relajo! Después ya vino lo del *casete*, y ya era como más fácil, porque ya grababas tu programa. [...] Para el vestuario me guiaba con libros y por Carmen Vila. Era una española refugiada que le hacía el vestuario al Club España, a Pilar [Rioja], a todos los profesionales y a mí. Yo le decía cualquier provincia y hacía el vestuario. Tenía también libros o yo le llevaba libros o mis diseños, siempre acercándome a lo original.

Otra de sus alumnas que la recuerda con gran admiración es Patricia Díaz. Para ella, Milagros

...tiene un método muy personal [para enseñar]. Es algo muy natural de ella. Es impecable en sus coreografías; todos sus pasos los entendías. Ella me facilitaba a mí poder aprender una danza, y eso es algo que me llenó mucho. Su metodología para enseñar me ayudó mucho a tocar la danza. [...] La admiré como maestra; me dejó huella y ejemplo para saber cómo enseñar. Era respetuosa, y observé que trabajaba en equipo. [...] Mi maestro, Manolo Vargas, siempre me decía que ella era una gran coreógrafa. Y era verdad: nos hacía bailar [...]. Es una maestra muy enamorada, apasionada, feliz [...] me dejó un gran sentido de la responsabilidad como maestra, y la alegría y lucha en lo que se hace.²⁴

²³ *Loc. cit.*

²⁴ Patricia Díaz, en entrevista realizada por Ariadna X. Yáñez. Ciudad de México, 28 de enero de 2015.

Ya con una escuela bien establecida en la ciudad de México, en 1983 Milagros recibió la invitación de Teresa Calvete y Graciela Pérez de Portilla para dar clases de verano en el Parque España de Torreón, a fin de preparar la romería de Covadonga. Aceptó gustosa, y en 1984 regresó desde Semana Santa a impartir clases diariamente, hasta terminando el verano, para las fiestas de la romería. En este viaje decidió trasladarse de nuevo a su natal Torreón y quedarse ahí. Durante dos años estuvo impartiendo danza española en el Parque España y en ese ínter fundó su Academia de Danza Española Rioja, suceso que marcaría el comienzo de un largo camino que hoy sigue andando.

De alguna manera, la academia de Torreón tenía antecedentes, pues Pilar Rioja ya había dado clases ahí. Y aunque habían estado alejadas de su ciudad, el apellido de las Rioja se mantuvo vigente. El regreso de Mila fue recibido con gusto. Pronto, daba clases todos los días a estudiantes de todas las edades —como acostumbraba—, y varias alumnas del Parque España la siguieron hasta ahí. En ese entonces no había otros maestros de danza española. Milagros comenta que cuando ella llegó las que daban clase eran las mismas señoras, socias del parque; pero dice que sólo sabían bailar jotas, mientras que Milagros tenía un repertorio muy amplio. Cuando Milagros salió del Parque España, llevaron a un maestro desde la ciudad de México, Roberto de Ronda, quien continuaba dando clases hasta hace poco.

La Academia de Danza Española Rioja tiene un gran valor para Torreón y para todo el que gusta de la danza española, pues ahí Milagros se ha encargado de enseñar bailes de todas las provincias españolas durante más de treinta años. Estos bailes sólo se enseñaban en el Parque España, al que únicamente los socios pueden acceder. Mila ha llevado estas tradiciones a su academia, pues piensa que “el baile español en muchas ocasiones es visto como una disciplina sólo para españoles; sin embargo, refiere que no es así, ya que como forma de expresión puede ser practicado por cualquiera”.²⁵ En apego a esta idea, Milagros ha formado algunas bailarinas, como Mariana Villalobos, Marisol Tricio e Itziar Muguerza. Itziar recuerda: “Fue gracias a Milagros que aprendí a amar la danza, [...] con ella aprendí la constancia”.²⁶

²⁵ Adriana Vargas. “La figura femenina en la danza”. *La Opinión*, 27 de enero de 2000. [Torreón.]

²⁶ Itziar Muguerza (desde Torreón), en entrevista telefónica realizada por Ariadna X. Yáñez desde la ciudad de México, 28 de enero de 2015.

En Torreón siguió presentando su festival cada año en el Teatro Isauro Martínez, uno de los más bellos de toda la República, donde se llegaron a presentar más de cien alumnos con un amplio repertorio que prácticamente recorría toda España. Algunos de sus programas incluían *Bolero de Caspe* y *Jota de Alcaniz* (Aragón); *Lagarteranas* y *Mateixa* (Mallorca); *Copeo* (Mallorca); *El vito* y *Jota de tres* (Extremadura); *Muñeira*, *Verdiales* y *Malagueñas populares* (Málaga); *Farruca*, y *Rumba*, lo mismo que música de zarzuelas como *La del manojo de rosas*, *La verbena de la paloma* y *Las leandras*. Del siglo XVIII y la escuela bolera montó *Panaderos*, *Boleras de la Cachucha*, *Sevillanas boleras*, *Calesera* y *Seguidillas*.

Los programas también incluían danzas vascas como *Arin-arin*, *Aurresku* y *Ezpata dantza*. Cabe mencionar aquí que Milagros gusta mucho de las danzas vascas, las cuales requieren de mucho trabajo corporal y condición física para ser interpretadas. El *Aurresku* —que es una de las que más disfruta— es una danza popular revestida de solemnidad y elegancia. Se baila a modo de homenaje o reverencia y es ejecutada por un *dantzari* o *aurreskulari* (bailarín en euskera, lengua vasca). Tradicionalmente la ejecutan los caballeros, quienes visten boina roja, y camisa, pantalón y alpargatas de color blanco.²⁷ Se caracteriza por ser un baile de muchos saltos con gran movimiento de piernas y pies, y requiere de trenzados y vueltas en el aire al ritmo del *chistu* (flauta de tres orificios) y el tamboril. Milagros la ha montado en diversas ocasiones a sus alumnas, quienes ponen gran empeño para lograr los grandes saltos requeridos.

La academia ha tenido innumerables participaciones en diversos recintos y eventos artísticos. Uno de ellos fue el Sexto Festival de los Grupos Étnicos. En representación de España, la compañía presentó en escena, en el marco de dicho festival, a “un grupo de más de cincuenta niños y jóvenes [...] en el Teatro Isauro Martínez [del] INBA [...] en el espectáculo titulado ‘España baila’, dicho grupo, con música y danza, dejó ver durante su presentación el costumbrismo de las diferentes provincias ubicadas en la península

²⁷ Para mayor información, véase Euskal Kultur Erakundea. Institut Culturel Basque (Instituto Cultural Vasco), en www.eke.eus

ibérica”.²⁸ Años más tarde, participaron en la decimotercera edición del mismo festival, ahora con el programa “Danza, guitarra y baile”.

También cabe destacar el montaje que realizó Milagros de todas las coreografías para la ópera *Carmen*, de Bizet, que presentó exitosamente en octubre de 2014 con la Camerata de Coahuila en el Teatro Nazas de Torreón. En esa ocasión participaron la bailarina Itziar Muguerza y, como cuadro de baile, las bailarinas de la Academia de Danza Española Rioja.

Hoy en día, las clases de Milagros Rioja mantienen el mismo rigor, disciplina, cariño y amor por la danza. La maestra Milagros sigue “moviendo gente”, una de las cosas que más le emociona como coreógrafa. Es “una gran maestra de danza española. Enseña de todo, no sólo flamenco, sino la vasta variedad de bailes que implica esta danza [...]. Es una persona tímida. Ella siempre en silencio, pero muy fuerte, muy fuerte. Ella nunca ha buscado reconocimiento. Por eso es muy valioso lo que hace, porque ¡es puro amor!”²⁹ opina una de sus grandes amigas, Avelina Muguerza.

Para Milagros ser maestra del cuerpo ha significado enseñar a la gente a moverse, pues para ella no sólo es el baile: deben sentir “cómo se mueve el hombre: la cadera, los pies, las piernas... concientizar el cuerpo”. Es una persona que nació para compartir su saber.

Sin demeritar a sus homólogas, Milagros es una de las mejores coreógrafas de danza española que hay en México. “Le encanta mover a muchas personas”; le fascina crear movimiento, y éste ha llenado la vida de otros. Testimonios que reviven este desplazamiento dentro y fuera del escenario describen a Mila como sencilla, amorosa; maestra que se entrega a su quehacer, que cuida cada detalle desde el salón de clases hasta el escenario; persona que sabe el verdadero significado de la amistad, y que ha dejado un legado en los cuerpos.

Así es, pues, hasta hoy Milagros Rioja, maestra y coreógrafa de gran vocación con laudatorios juicios, quien se ha mantenido como un “sol silencioso”, llenando de calor y vida lo que toca; viendo florecer y crecer, siempre en los linderos del anonimato.

²⁸ José Mena Rentería. “España baila se presentó en el Isauro Martínez”. *La Opinión*, 14 de noviembre de 1993.

²⁹ Avelina Muguerza (desde Torreón), en entrevista telefónica realizada por Ariadna X. Yáñez desde la ciudad de México, 30 de enero de 2015.

Fuentes

Hemerografía

- Ávalos, María Elida. “Milagros Rioja, una artista que no se aparta de su vocación”. *La Opinión*, 22 de julio de 1990, págs. 7 y 8. [Torreón.]
- . “España y Milagros”. Sin más datos, noviembre de 1993.
- Barrilado, Antonio. “Pilar Rioja actúa en Bellas Artes”. Sin más datos, 7 de agosto de 1965.
- Garza Arteche, A. “Líneas teatrales”. Sin más datos. Monterrey, 19 de marzo de 1954. “La Romería de Covadonga”. Sin más datos. Torreón, 1950.
- Mena Rentería, José. “España baila se presentó en el Isauro Martínez”. *La Opinión*, 14 de noviembre de 1993. [Torreón.]
- Moreno, Pablo. “Pilar Rioja”. Sin más datos, ca. 1950.
- “Pilar Rioja habla de sus conciertos”. *Prensa Libre*, 19 de agosto de 1965, págs. 16 y 30. [Ciudad de Guatemala.]
- “Pilar Riojas [sic] se despídese [sic] el próximo jueves 25”. *El Sol*, 11 de marzo de 1954. [Monterrey.]
- Pinto Flores, Aquiles. “Pilar Rioja, a la altura de los veinte años de Pro-Arte”. *El Imparcial*, 20 de agosto de 1965. [Ciudad de Guatemala.]
- Pizano y Saucedo, Carlos. “Panorama cultural de la semana”. Sin más datos. Guadalajara, 14 de junio de 1965.
- “Sociales y Personales”. *El Siglo de Torreón*, 5 de noviembre de 1950.
- “Teatro Princesa”. *El Siglo de Torreón*, septiembre de 1950.
- Vargas, Adriana. “La figura femenina en la danza”. *La Opinión*, 27 de enero de 2000. [Torreón.]

Bibliografía

- Espada, Rocío. *La danza española. Su aprendizaje y conservación*. Madrid, Esteban Sanz Martínez Editorial, 1997.
- Larrea Palacín, Arcadio. *El flamenco en su raíz*. Madrid, Signatura Ediciones, 2006. (Col. Signatura de Flamenco.)

Programas de mano

- “Retablo del mirlo blanco”. Club España, ciudad de México, 15 de febrero de 1965; Casa de la Paz, ciudad de México, julio de 1965; Teatro Isauro Martínez, Torreón, Coahuila, 17 de febrero de 1966; Teatro del Bosque, ciudad de México, 21 de agosto de 1966; Teatro del Instituto Tecnológico de Monterrey, Monterrey, Nuevo León, 26 de julio de 1967.

Festival de la Academia de Danza Española Rioja. Teatro Fra Angelico, ciudad de México, 10 de diciembre de 1981.

Festival de la Academia de Danza Española Rioja. Auditorio de la Universidad La Salle, ciudad de México, 8 de abril de 1984.

Festival de la Academia de Danza Española Rioja. Teatro de la Ciudadela, ciudad de México, 1989.

Ópera *Carmen*, presentada por la Camerata de Coahuila. Teatro Nazas, Torreón, Coahuila, 24 y 26 de octubre de 2014.

Entrevistas (realizadas por Ariadna Yáñez)

Avelina Muguerza (desde Torreón). Vía telefónica desde la ciudad de México, 30 de enero de 2015.

Itziar Muguerza (desde Torreón). Vía telefónica desde la ciudad de México, 28 de enero de 2015.

Martha Quijano. Ciudad de México, 7 de febrero de 2015.

Milagros Rioja (desde Torreón). Vía telefónica desde la ciudad de México, 14 de enero de 2015.

Patricia Díaz. Ciudad de México, 28 de enero de 2015.

Sitios de Internet

www.ateneoesmex.com Ateneo Español de México.

www.eke.eus Euskal Kultur Erakundea. Institut Culturel Basque (Instituto Cultural Vasco).

Reconocimientos



Horacio Flores-Sánchez con condecoraciones concedidas por varios gobiernos (Suecia, Países Bajos, Francia, Chile, Yugoslavia). Foto: archivo personal del maestro Horacio Flores-Sánchez.



Retrato de Horacio Flores-Sánchez, realizado por el pintor canadiense Anthony Thorn. Foto: archivo personal del maestro Horacio Flores-Sánchez.

Horacio Flores-Sánchez, caballero de arte y danza

Margarita Tortajada Quiroz

Horacio Flores-Sánchez es todo un caballero renacentista, por su porte, su sensibilidad y su sapiencia. Lo mismo ha escrito sobre las artes escénicas y las plásticas, que ha viajado por el mundo conociendo y rodeándose de notables personajes como él. Sabe disfrutar de la vida y defender sus convicciones; ha sido maestro, funcionario y diplomático; ha analizado con gran inteligencia la danza del mundo. Ha inaugurado museos y dirigido la compañía oficial de danza del INBA; es un ávido coleccionista de arte contemporáneo mexicano y de todos los países en los que ha estado. Su larga vida ha sido productiva y sus amigos numerosos.

Para don Horacio es un orgullo decir que es un indio. Nació en el seno de una familia campesina proveniente de Nenezintla, un pueblito del estado de Puebla; su familia se trasladó a la ciudad de México, donde él vio la luz el 21 de diciembre de 1922. Es el segundo de cuatro hermanos: la mayor “era política, defendía a los indios y a los campesinos”; el siguiente “fue pianista y ganó el primer premio del Concurso Nacional de Piano que inició Carlos Chávez”; y la menor era chelista. Su infancia y su adolescencia las pasó en la ciudad de Puebla; ahí realizó sus primeros estudios y más tarde ingresó a la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), porque “me atraían los problemas del hombre y del mundo”.

Esto contravino los deseos de su padre, quien quería que su hijo estudiara Medicina. La tensión provocó que don Horacio abandonara su casa y viajara a Búfalo, Nueva York, en donde se concentró en el perfeccionamiento del idioma inglés e impartió “atrevidamente”, según sus palabras, conferencias sobre la música mexicana en el Museo de Ciencias de esa ciudad.

Posteriormente regresó a México y a la facultad, en donde se convirtió en ayudante del reconocido filósofo Samuel Ramos. Éste le pidió que impartiera una clase y acabó cediéndole su cátedra. Don Horacio concluyó sus estudios,

realizó otros en Historia del Arte, y dio numerosas clases a lo largo de su vida. Por ello, él se define, ante todo, como un maestro, y durante largos años lo fue de Estética, Filosofía de la Ilustración, Filosofía Inglesa, Filosofía Prehispánica de México, y Filosofía de la Música y la Danza, en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. En el Centro de Enseñanza para Extranjeros de la propia UNAM fue profesor de Historia del Arte, Historia de la Cultura Latinoamericana, e Historia de la Música en México. Y en la Universidad de las Américas tuvo a su cargo las cátedras de Estética, Historia del Arte, Historia de la Música Latinoamericana, e Historia de la Cultura Mexicana. Más tarde fue profesor de Sociología del Arte en la Escuela de Pintura, Escultura y Grabado La Esmeralda, del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA).

El interés de don Horacio por la música surgió desde su adolescencia, pues estudió piano desde los once años de edad. Luego tuvo la oportunidad de viajar a la ciudad de México para disfrutar de numerosas funciones en el Palacio de Bellas Artes (PBA). Ahí vio a grandes orquestas y solistas de la música, pero también a las compañías de ópera y de danza que actuaron en ese recinto. Ése fue el caso del Ballet Ruso de Montecarlo (1934) y el Original Ballet Ruso (1941, 1942 y 1946), que le permitieron conocer “lo mejor del ballet”. Recuerda a grandes bailarinas, como Alicia Markova, y en especial al bailarín, maestro y coreógrafo Anton Dolin (ambos integrantes del American Ballet Theatre, que visitó México en 1941 y 1942). Ése fue “un buen inicio como espectador” y una gran revelación para un joven deseoso de deleitarse con el arte y de estudiarlo.

Don Horacio no era un espectador pasivo, sino alguien que contaba con conocimientos de estética y a quien le interesaba además acercarse a los artistas, por lo que se convirtió en amigo de Anton Dolin, “amistad que se prolongó hasta Londres”, cuando Flores-Sánchez vivió en esa ciudad y llegó a ser corresponsal de las artes escénicas para México.

Se inició en el periodismo y la crítica de música y ópera en 1949, cuando publicó sus primeros artículos en *El Universal*; de igual forma colaboró —por diez años— en el suplemento *México en la Cultura*, que dirigía Fernando Benítez, del periódico *Novedades*. La atracción que sintió hacia la danza lo llevó a presenciar clases y ensayos, funciones y montajes; estudió la historia de este arte y finalmente se lanzó a escribir sobre danza, siempre apegado a la disciplina y a la sensibilidad.

Siguieron muchas otras publicaciones, incluso de manera simultánea y usando seudónimos, en los diarios *El Día*, *El Heraldo* y *Ovaciones*; la *Revista de la Universidad*, y otras como *Mañana*, *Pro Arte*, *Política*, *Carnet Musical* (*XELA*), hasta la revista inglesa *Ballet*, dirigida por Richard Buckle.

Sobre sus seudónimos, don Horacio dice que elegía nombres que tuvieran las mismas siglas del suyo: HFS. En una ocasión en Londres, donde coincidió con su amigo Fernando del Paso, quien también escribía para *El Día*, éste le dijo: “¡Ah, ya sé quién es HFS! ¡Eres tú, maldito! Y yo que había estado intrigado, y eres tú”. Siempre fueron grandes amigos, como lo refleja la dedicatoria que Del Paso le escribió a don Horacio en la primera edición de *Noticias del Imperio*: “Para Horacio con gran amistad de ayer, de mañana, de siempre”, fechada el 23 de diciembre de 1987.

Los escritos de don Horacio incluyen información de funciones, compañías y solistas; análisis profundos de obras e interpretaciones; entrevistas que nos permiten conocer a los artistas y sus motivaciones; reacciones de los espectadores; y elementos para comprender el ámbito artístico y a sus participantes. Siempre buscan el rigor, pero también el uso de un lenguaje poético que tiene presente al cuerpo y a sus dinámicas, incluso cuando nos hablan de la música. Un fragmento para ejemplificar:

Esa mirada misteriosa, ese gesto impasible, esa presencia de gran sacerdote que se prepara a officiar, inquietaron profundamente al público que le vio por primera vez y hubo mucho de desconcierto, de temor, de respeto instantáneo hacia su persona. Todos le imaginaron impenetrable y nadie se atrevió a interpelarle. Era mejor permanecer a distancia y admirar sólo sus movimientos. Más valía dominar el impulso de acercársele y verle de lejos al subir al podio. El rito de lo que para él es una verdadera religión se realizaba con cautivador ceremonial, y si se quería tener contacto con él, lo mejor era hacerlo dejándose llevar por el hechizo de sus manos, de su largo cuerpo, de sus rebeldes cabellos que se estremecían con la música que hacía producir en una orquesta. Pero ¿para qué tratar de dirigirle la palabra, para qué tratar de descubrir lo que encerraba ese aparente espíritu hierático?¹

¹ Horacio Flores-Sánchez, “Una charla con el director de la Filarmónica de Berlín”, en *Mañana*, México, 10 de junio de 1950. El texto forma parte de una larga entrevista con el director alemán Sergiu Celibidache.

En 1950 don Horacio inició el vuelo. “Siempre fui un viajero; quería conocer el mundo, saber más de la música, de la ópera, de la danza. Tuve la oportunidad de conocer a los críticos más importantes y a los directores de las compañías europeas. Ellos me invitaban a las funciones”. Fue el momento en que inauguró su “Diario de un breve viaje musical por Europa”, en donde siguió día a día los acontecimientos de las artes escénicas en Londres, París, Heidelberg, Ulm, Augsburgo, Munich, Salzburgo, Viena, Venecia, Florencia, Roma, Milán y Niza, hasta su regreso a Nueva York (ahí visitó la casa de Doris Humphrey), de donde partió hacia la ciudad de México.² Por fortuna, y gracias a la iniciativa del compositor Mario Lavista, ese diario será publicado muy pronto por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes en su colección Pauta.

Por medio de ese “Diario” seguimos los pasos de don Horacio, sus circunstancias y las de esas ciudades golpeadas por la Segunda Guerra Mundial, pero intactas en su pasión por el arte. También nos da elementos para contrastar con la danza que prevalecía en México, la local y la extranjera.

Don Horacio está orgulloso de haber visto treinta y tres óperas en el Covent Garden de Londres, entre los años 1950 y 1951; de haber conocido a los grandes críticos de danza de Inglaterra Cyril Beaumont y Richard Buckle; al director de *The Observer*, David Astor; a John Greenwood, director del Covent Garden; a Ninette de Valois y Mary Skeaping, directora y *mâitre* de ballet del Sadler’s Wells Ballet, respectivamente; a la gran *ballerina* Margot Fonteyn y a su *partner* Michel Somes; a Pierre Michaut, presidente de la Sociedad de Críticos y Escritores de Danza de París, y a muchísimas otras personalidades de la danza.

También por ese “Diario” sabemos que la vida de don Horacio transcurría llena de actividades. En las mañanas trabajaba, ya fuera en la redacción de los diversos artículos que enviaba a México, o en la traducción de densos libros. Ésa fue la manera en que pudo mantenerse en Europa durante tanto tiempo: tradujo *La filosofía científica*, de Heinz Reichenbach; *Los principios del arte*, de R. G. Collingwood; e *Imagen e idea*, de Herbert Reed, para el Fondo de Cultura Económica, comisionado por Joaquín Díez-Canedo; así

² “Diario de un breve viaje musical por Europa” fue publicado en *Carnet Musical*, de junio de 1952 a agosto de 1953. En el primer texto se indica: “El presente Diario presenta la situación actual de la música en el Viejo Continente, vista por un espectador mexicano”, aunque cabe aclarar que también hace importantes referencias a la danza y a la ópera.

como *El arte de la India*, *Corrientes del arte moderno*, y *Botticelli*, para la editorial Hamlyn, de Inglaterra; además de *Un nuevo modelo del universo*, y *Tertium orgatium*, de Ouspensky, para la editorial Sol de México.

Él había conocido la danza que se hacía en México:

Me tocó ver a las Campobello [con el Ballet de la Ciudad de México, temporadas en el PBA 1943, 1945 y 1947]. Era yo novato como espectador de danza y me gustaba lo que ellas hacían. Yo no tenía ningún sentido crítico e iba a ver todo. Cuando llegó la influencia de Waldeen y Sokolow [danza moderna] empecé a ir al pequeño estudio que tenía el Ballet Nacional de México (BNM) en la Calle del 57. Me dieron mucha curiosidad los esfuerzos de Josefina Lavalle, y veía sus obras.

En 1950 presencié las actuaciones de José Limón en el PBA, lo que constituyó “una revelación”. Entonces escribí:

Agarrado con los diez dedos de las manos y zarandeado sin poder tomar respiro, el público se mantuvo en poder de los grandes artistas y recibió una de las experiencias más definitivas de su vida. En este arte que hemos presenciado por primera vez el martes hay una autenticidad que no puede escaparse al más ingenuo ni al más complicado. El lenguaje es directo e incisivo, y no hay nadie que no pueda entenderlo. Hasta ahora no se conocía la danza moderna en su más amplia y poderosa expresión, y la reacción ante su novedad artística fue verdaderamente avasalladora. Se aplaudía con fervor y admiración, y se dedicaron los más entusiastas adjetivos para comentarla.³

La primera entrevista realizada a José Limón que se publicó en México fue precisamente de don Horacio. De inmediato, el director del Departamento de Danza del INBA, Miguel Covarrubias, lo invitó a impartir la cátedra de Historia Universal de la Danza en la Academia de la Danza Mexicana, justo cuando la danza moderna nacionalista llegó a su esplendor. Don Horacio fue parte de ese proceso, pero sin perder su mirada crítica. Notó

³ H. Flores-Sánchez, “Musicales. El éxito rotundo de la primera noche de José Limón y su compañía”, en *El Universal*, México, 21 de septiembre de 1950.

la gran diferencia entre la danza clásica que estaba entrenado en ver y la nueva danza mexicana que surgió en esos momentos. Limón tuvo un éxito merecidísimo en México y fue una revelación para todos nosotros. El mismo Limón se presentó en París en 1952 (yo personalmente hice la presentación en el programa de mano) y no sucedió lo mismo, porque en Europa ha existido un vicio muy arraigado por el ballet clásico. Ha costado mucho trabajo la entrada de la danza moderna y después contemporánea, porque es un mundo muy conservador. Por eso pienso que México estaba más avanzado que Europa en ese sentido. Esos eran tiempos en que el ballet clásico no asimilaba las innovaciones de la danza moderna, ni la reconocía. Ahora no sucede eso.

Posteriormente partió a su viaje a Europa y conoció a Graciela y a Guillermo Arriaga en París, en 1951, amigos entrañables que “coincidiábamos en muchos puntos de vista, por no decir en todos”, y que compartieron fiestas, conciertos y discusiones acaloradas sobre arte y política.

En 1959 el INBA fundó el Ballet de Bellas Artes (BBA), compañía oficial de danza moderna, cuando Celestino Gorostiza era el director de la institución y Ana Mérida estaba a cargo del Departamento de Danza. Por sus conocimientos y cercanía con ese arte, el nombramiento de director de la compañía recayó en don Horacio, y cuando el grupo hizo su presentación oficial él declaró:

[El BBA] Reúne los elementos más valiosos y representativos de la danza mexicana. [...] Dejaremos atrás los experimentos preparatorios, para entrar de lleno en la constitución de una compañía seria, respetando los caracteres e ideas de sus componentes. [...] Trataremos de crear un ballet sin exotismos, sin limitarnos exclusivamente a la tradición indígena [...] En la danza ha habido improvisación. Vamos a superarla.⁴

Don Horacio aceptó la colaboración de Ana Mérida y Antonio López Mancera, y estableció un objetivo más:

⁴ H. Flores-Sánchez, “Ha sido creada la Compañía Oficial del Ballet Mexicano”, en *Novedades*, México, 6 de julio de 1959.

Quería demostrar que es posible hacer dinero con la danza, pero hay que invertir en ella. Llevé a la compañía a giras por varios lugares y a los bailarines a los mejores hoteles. La compañía tuvo mucho éxito y se ganó dinero; me presenté con Gorostiza y le dije: “Quiero entregarle a usted este cheque y renuncio a la compañía”. “No es posible, si tiene usted éxito, ¿por qué deja la compañía?”

Don Horacio afirma que nunca tuvo problemas con Ana Mérida ni con ninguno de los participantes, y que continuó su amistad a lo largo de los años con Josefina Lavalle (“una mujer profundamente interesada en la danza”), Rocío Sagaón, Evelia Beristáin, Colombia Moya, Nellie Happee, Cora Flores, Jorge Cano, Socorro Bastida, Valentina Castro y otros más. “En la danza hice muchas amistades íntimas, basadas en el respeto y el trabajo”.

Su opinión sobre la danza moderna con contenido nacionalista no ha cambiado mucho. En los años cincuenta habló de ella críticamente, como en 1953, cuando afirmó que no se podía hablar de una sólida constitución de la danza mexicana, sino sólo de sus cimientos.⁵ O tres años después, cuando señaló el nivel “experimental y de búsqueda” que aún tenía esa danza, la cual contaba con un repertorio base que justificaba el optimismo que se tenía respecto a esta actividad. Consideraba que no todas las obras alcanzaban el mismo nivel, ni siquiera del mismo coreógrafo, por ello aconsejaba hacer una revisión.⁶ Algunas le parecían acabadas, plenas, como *Zapata*, de Arriaga, pero no sólo por ser nacionalistas, lo que no estimaba como una virtud en sí misma. Aunque respaldaba la danza y el arte de esa tendencia,

al mismo tiempo apoyaba el arte contemporáneo. Fui el primer coleccionista de la obra de José Luis Cuevas. A mí me gustaba la danza nacionalista que se hacía en México en los cincuenta, pero sólo si además de nacionalista, era danza valiosa. Así como me gusta la pintura de Pedro Coronel, porque tiene formas nuevas, me gusta el *Zapata* porque con líneas muy simples, sin complicaciones, logra comunicar, proyectar, impactar. Me parece bien la danza con tema nacional, pero no así la nacionalista, cuyo fin es la propaganda. La danza debe tener valores

⁵ H. Flores-Sánchez, “La última temporada del Ballet Mexicano”, en *Televisión, cine, teatro, radio* núm. 1, México, enero de 1953.

⁶ H. Flores-Sánchez, “La vida musical. Principios de trabajo de la Academia de la Danza Mexicana”, en *El Universal*, México, 17 de diciembre de 1956, pp. 2 y 15.

estéticos, más allá de los propagandísticos. Ejemplifico con la pintura: cuando fui director de Artes Plásticas del INBA presentaba lo mismo las corrientes nacionalistas que al geometrista Carlos Mérida, o que a la surrealista Remedios Varo. Lo que me gustaba de todos ellos, independientemente de su tendencia, era la calidad artística de su obra. Lo mismo me ha sucedido con la danza.

Sobre la plástica mexicana, don Horacio tiene ideas muy claras. No acepta la llamada “ruptura” entre la escuela mexicana de pintura y la nueva generación de jóvenes pintores en los años cincuenta. “No hay ruptura. Es falso. Ellos no rompieron nada. Antes, el propio Siqueiros había roto, había hecho arte abstracto; lo mismo que Tamayo, Antonio Ruiz *el Corzo*, Rodríguez Lozano y otros más. Los jóvenes, en todo caso, se abrieron hacia nuevas tendencias”.

Al retirarse de la compañía de danza del INBA, fungió como asesor del Ballet Folklórico de México de Amalia Hernández, y luego del Ballet Popular de México, de Guillermo Arriaga; además, don Horacio fue nombrado director del Departamento de Artes Plásticas del INBA en el periodo de 1961 a 1964. En esa época organizó exposiciones importantes, como la primera en México de Henry Moore, las retrospectivas de Carlos Mérida, Remedios Varo, Jesús Reyes Ferreira y Gunther Gerzso, además de la Primera y Segunda Bienales de Escultura. Incluso inauguró, con una exposición de Tamayo, el Museo de Arte Moderno (1964) con el presidente López Mateos. Por otro lado, su casa se convirtió en un sitio de reunión de los artistas; según Arriaga: “En esos años conocí a Leonora Carrington y a José Luis Cuevas, a Marcel Marceau y a Alejandro Jodorowsky, a todos en la casa de Horacio Flores-Sánchez. Horacio es un hombre indígena de Puebla absolutamente sofisticado, habla varios idiomas y tiene una inmensa cultura, ha sido representante de México en varios países”.⁷

La maestra Josefina Lavalle siempre se refería a don Horacio como “ministro”. La razón es que durante décadas ocupó ese cargo en varias embajadas mexicanas y se dedicó a asuntos culturales para difundir el arte mexicano en el extranjero. Llegó a esa posición por invitación del titular de la Secretaría de Relaciones Exteriores, Alfonso García Robles, quien en 1966, en una comida organizada por Carlos Pellicer en Brasil, le dijo: “Veo que usted es muy hábil para la promoción de la cultura, y quisiera que aceptara venirse con nosotros

⁷ Guillermo Arriaga citado en Adriana Malvido, *Zapata sin bigote*. México/Barcelona, Plaza y Janés, 2003, p. 159.

a la Cancillería para hacerse cargo de nuestras relaciones culturales”. De inmediato, don Horacio pidió licencia en la Facultad de Filosofía y se trasladó a su primera misión: Chile, en donde permaneció seis años. Luego siguieron Argentina, Uruguay, Japón, Gran Bretaña, Italia, Grecia y Alemania.

Como le ha sucedido en toda su vida, don Horacio pronto hizo grandes amigos al llegar a Santiago de Chile. Uno de ellos —quizá el más cercano— fue Salvador Allende, así como su esposa Hortensia.

Siguió Japón, en donde pasó “tres años extraordinarios, porque trabajar con los japoneses es un deleite; se entregan con la cabeza y con el corazón”. En Tokio presentó exposiciones de arte maya, azteca y popular, así como de Siqueiros y de Tamayo en el Museo de Arte Moderno. Luego Inglaterra, donde la labor “fue muy buena, pero no tanto como en Japón”; allí presentó una exposición de Orozco, además de continuar con su actividad como “corresponsal” de espectáculos dancísticos. Más tarde Italia, en donde programó al pianista Carlos Prieto, entre otros, y también llevó la exposición del muralista a Siena. Recuerda que un crítico local trató de impedirlo: “Él dijo: ‘Orozco de ninguna manera se presenta aquí’. ‘Con perdón de usted, ése es su gusto personal, pero como hombre de cultura hay que exponer las obras y el público reaccionará. Nuestra obligación es mostrarlo’”. Eso hizo don Horacio y Orozco se impuso por ser un pintor impactante “de gran calidad y belleza”.

Después se trasladó a la embajada en Grecia, lugar al que llevó arte azteca y pudo “enfrentar a ese público con algo que en su vida había visto. Yo quería establecer un diálogo entre la cultura americana y la clásica griega; fue un enorme éxito”. En Alemania estuvo poco tiempo; se percató del interés que allí se tiene por la cultura latinoamericana y pudo presentar una exposición de Tamayo (curada por Raquel Tibol).

En cuanto a la danza, recuerda el apoyo que otorgó en 1974 para que se presentara el Ballet Nacional de México, que actuó en “un lugar espléndido”, el London Contemporary Dance; “no puede quejarse de falta de apoyo ni simpatía”. Logró que los críticos asistieran, pero “lamentablemente no hubo una respuesta favorable”, aunque la compañía actuó en muchas otras ciudades europeas. Acepta: “No fui muy entusiasta de las diversas corrientes que desarrolló Guillermina Bravo, sin embargo, admiré su tesón, perseverancia, disciplina y estímulo que dio a la danza en México”. Además del BNM, Flores-Sánchez llevó a compañías mexicanas de danza folclórica que tuvieron gran éxito.

En 1989 don Horacio terminó con su trabajo en la embajada de Italia, luego de más de dos décadas en el servicio exterior y de haber recibido numerosas condecoraciones: Caballero de la Orden de Artes y Letras (Francia), Oficial de la Orden de Orange Nassau (Países Bajos), Caballero de la Orden de Wasa (Suecia), Bandera con Corona de Oro (Yugoslavia), y Oficial de la Orden de Bernardo O'Higgins (Chile).

Regresó a México “con muchas ambiciones”; participó en el homenaje nacional que se le rindió a Tamayo y recibió varios ofrecimientos, como dirigir el Museo de Arte Moderno, y luego el Museo de San Carlos, los cuales no aceptó. Lo que sí le interesó fue el cargo de director de Exposiciones Internacionales del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. Una de las que está más orgulloso es “Esplendores de treinta siglos”, que organizó para el Metropolitan Museum of Art de Nueva York, con el apoyo de su muy cercana colaboradora Celia Chávez.

Luego de pocos meses en el cargo, don Horacio renunció y se centró en su labor docente y en dictar conferencias sobre arte y música. Lo ha hecho en diversas universidades de los estados de Nuevo León, Sinaloa, Querétaro, Guanajuato y Jalisco, por mencionar algunos; y en Francia, Brasil, Estados Unidos, Yugoslavia y Gran Bretaña, entre otros países.

Sobre la danza actual, opina que hay un gran contraste con el “periodo covarrubiano” (principios de los años cincuenta). Éste

fue muy vital, muy ambicioso, lleno de fuerza física, pero sobre todo espiritual; técnicamente débil, pero con afán de ser creativos, lo que es digno de todo elogio. Esa vocación de crear un arte nacional, con raíces, tuvo la fortuna de recibir apoyos gubernamentales. El cerebro y el espíritu inspirador era Miguel Covarrubias, pero contó con la colaboración de músicos, pintores, escenógrafos. Llamarla “época de oro” es tal vez un poquitín exagerado; simplemente era una nueva época que proyectaba para dar mayores frutos de los que hasta este momento se tienen. Luego de la danza moderna nacionalista vino la contemporánea, abstracta, de Guillermina Bravo. Esa transición me pareció saludable, necesaria, y algunos grupos siguen esa línea todavía. Falta que suceda lo mismo que ocurrió con el movimiento de Denishawn: surgieron artistas muy diferentes (Graham, Humphrey, Weidman). Pongo ese ejemplo porque eso se necesita: distintas corrientes, no una sola, lo que se logra con la experimentación seria, no de “puntadas”. Actualmente hay talento, mucha mayor disciplina y mejor

técnica, pero falta más creatividad y que se nutra espiritualmente de la pintura, la música, y demás formas de arte. Aunque veo poca danza, puedo decir que me gusta, por ejemplo, La Cebra Danza Gay, dirigido por José Rivera.

Ahora se encuentra retirado, viviendo en una hermosa casa llena de la obra que por años coleccionó (“nada ha sido regalo, yo lo he comprado todo”). Ahí se encuentran piezas arqueológicas de culturas mesoamericanas; arte colonial mexicano y peruano; una colección oriental que incluye pinturas, grabados, estampas, escultura y cerámica proveniente de Corea, Japón, la India, Tailandia y Birmania; una copa de la reina Victoria; pinturas, dibujos y litografías de José Luis Cuevas, Rafael Coronel, Vicente Rojo, Leonora Carrington, Roberto Montenegro, Vlady, Jesús Reyes Ferreira, Tomás Parra, Artemio Sepúlveda, Juan José Gurrola, y hasta un “garabato” de Siqueiros. Numerosas fotos de don Horacio al lado de bailarines, compositores, literatos, artistas plásticos, políticos, diplomáticos, actores, periodistas, arquitectos, empresarios: amigos de toda la vida.

Y así ha transcurrido la suya, llena de arte y amistad. Se casó “una vez, con una mujer austriaca, y no tuvo hijos. Me dediqué al trabajo, a la enseñanza: básicamente soy profesor de la UNAM”, pero también es autor de una de las colecciones más importantes de crítica y crónica de la danza del país y del mundo. A través de sus escritos podemos acercarnos a esa danza y verla con los ojos de un conocedor que goza y analiza de manera aguda ese arte. La podemos revivir.

Fuentes

Carnet Musical, México, junio de 1952-agosto de 1953.

Malvido, Adriana, *Zapata sin bigote*. México/Barcelona, Plaza y Janés, 2003.

Mañana, México, 2 de octubre de 1949-19 de agosto de 1950.

Novedades, México, 1975.

Tortajada, Margarita, *Danza y poder I y II*. México, Conaculta/INBA/Cenart, 2008, Biblioteca Digital Cenidi Danza.

Entrevista

Horacio Flores-Sánchez, realizada por Margarita Tortajada Quiroz, México, 31 de diciembre de 2014, inédita.



Felipe Ramírez Gil. Fotos: archivo de la familia Ramírez Guerrero.

Felipe Ramírez Gil: pilar de la investigación musical y dancística en México

Enrique Jiménez López

Preludio

Hablar del doctor Felipe Ramírez Gil es una oportunidad para adentrarnos en el mundo de la investigación de las músicas y danzas tradicionales de México. Es remitirnos a la creación de archivos desde la mirada de la etnomusicología y del trabajo de campo sistemático. Es reconocer el manejo de técnicas de recopilación de datos: el registro fotográfico, la grabación en cinta magnetofónica, la realización de transcripciones musicales y la facilidad para entrevistar a músicos y danzantes de diversas regiones culturales de nuestro país. Es hablar del investigador que asimiló las aportaciones de los pioneros del estudio del folclor, como Raúl Guerrero, Gabriel Saldívar y Vicente T. Mendoza (este último uno de los futuros maestros de nuestro homenajeado), herederos del rigor científico que les inculcó el folclorista estadounidense Ralph Steele Boggs en la década de los cuarenta del siglo pasado.

El maestro, investigador y músico Felipe Ramírez Gil nació en la ciudad de México, en la Colonia Balbuena, el 5 de febrero de 1937. Sus estudios de primaria y secundaria los realizó en un colegio salesiano y la preparatoria en el Antiguo Colegio de San Ildefonso. Su inquietud por la música nace debido a la influencia de su padre, don Juan Ramírez García, quien era un percusionista que tocaba en orquestas de música popular en los salones de baile de la época. Su madre fue doña Felicitas Gil Becerril, encargada de la no menos difícil tarea de cuidar y educar a los niños. De este matrimonio nacieron tres hijos: Felipe, Francisco y Margarita.

Aquel antecedente musical lleva al entonces joven Felipe a incursionar también en el mundo de las orquestas de música popular, trabajando como pianista en diversos salones, como El Riviera (donde se presentarían

personajes de renombre como *Resortes* y Pérez Prado, entre otros) y El Maxims, lugares en los que se acostumbraba bailar géneros como el mambo y el danzón. En ese tiempo Felipe Ramírez tocaba con la Orquesta Universitaria de México y alternaba con orquestas como las de Pepe Castillo, Pepe González y Juan García Medeles.¹ Sin embargo, y como señala la química Josefina Guerrero, esposa del doctor Ramírez Gil, “desde que su papá lo llevaba a los salones de baile le nació el gusto por la música. Era el más joven de los músicos. Pero mi esposo decidió entrar a estudiar a la Escuela Nacional de Música [ENM] en la década de los cincuenta para procurarse un futuro y no quedarse en ese ambiente”. Efectivamente, a partir de su experiencia en el ambiente de la música popular el maestro Ramírez Gil opta por estudiar música de manera formal e ingresa a la ENM (en sus antiguas instalaciones de Mascarones, Rivera de San Cosme 71) en la década de los cincuenta. Después de un largo proceso de aprendizaje, a partir de 1962 decide dedicarse a la docencia y a la investigación. El primero de febrero de 1967 logra por concurso de oposición la definitividad como “profesor adjunto de folklore”.

El acercamiento que tuvo el doctor Ramírez Gil con la investigación del folclor musical fue gracias a que en sus días de estudiante tuvo la suerte de ser el asistente del maestro José Encarnación Guerrero (quien además de crear el Instituto Mexicano de Música fue uno de los maestros fundadores de la ENM de la UNAM, junto con Estanislao Mejía, Vicente T. Mendoza y Juan D. Tercero, entre muchos otros), quien impartía las clases de folclor, solfeo y flauta dulce en la ENM. El contacto con el maestro Guerrero no sólo le permite acercarse a los estudios de folclor y a la etnomusicología, sino que, en el ámbito personal, le da otra gran satisfacción: conocer a su futura esposa, Josefina Guerrero, con quien duraría casado cuarenta y siete años. Así lo platica Doña Josefina: “...lo conocí en un viaje de trabajo de campo que me llevó mi papá a Guanajuato, y ahí empezó la plática y después el noviazgo. En ese mismo año nos casamos, el 21 de diciembre de 1968, en Santiago Tlatelolco”. El joven matrimonio se estableció en la Colonia San

¹ Dato proporcionado por doña Josefina Guerrero, esposa del maestro Felipe Ramírez Gil. Entrevista realizada por el autor con la esposa del doctor Ramírez Gil y con dos de sus hijas (Diana y Josefina Ramírez) el 4 de febrero de 2015. Todos los datos consignados por ellas en esta semblanza provienen de dicha entrevista.

Rafael, en la calle Rosas Moreno, para después fijar su lugar de residencia permanente en la calle Fresno de la misma colonia. El doctor tuvo cuatro hijas: Patricia y Josefina (odontólogas), Diana (licenciada en educación con especialidad en inglés) y Cecilia (veterinaria).

Desarrollo

Como ya señalamos, después de tener la experiencia de tocar piano en el mundo de la música popular Ramírez Gil decide estudiar música formalmente, al tiempo que se incrementa su interés por entender las manifestaciones musicales y dancísticas tradicionales de México, lo que lo lleva a realizar estudios de folclor en la ENM. Así, en 1966 obtuvo la licenciatura en el área de enseñanzas musicales escolares por parte de la Secretaría de Educación Pública. En 1968 presentó la tesis “La etnomusicología y su aplicación en México” para obtener el título de maestro en música (folclorólogo). Presentó el examen profesional el día 24 de agosto del mismo año con mención honorífica. Asimismo, su pasión por el piano lo llevó a perfeccionarlo gracias a la realización de otra maestría en dicho instrumento, ahora en 1969.

Para los objetivos que se había trazado el maestro no eran suficientes estos estudios, por lo que decide continuar su formación de posgrado en el extranjero. De esta manera, en 1974 obtiene un doctorado en etnomusicología y folclor en la Indiana University, de Bloomington, Indiana, Estados Unidos, con la tesis “El simbolismo de los instrumentos musicales prehispanicos”. Un año más tarde, en 1975, logra otro doctorado en el Instituto Nacional de Etnomusicología y Folklore de Caracas, Venezuela, donde estudió con maestros como Luis Felipe Ramón y Rivera, precursor de la etnomusicología en aquel país. Cabe señalar que sus propuestas de tesis doctoral se vieron cristalizadas en 1985, con la creación de la licenciatura en etnomusicología en la ENM, labor que recibió mención especial por parte de la UNAM: “...al impulsar la etnomusicología en México a través de la

creación de la carrera en esta institución, coadyuvando de esta manera al desarrollo de nuestro país”.²

Siguiendo con su preparación académica, en 1971 obtiene un certificado del Instituto Nacional de Bellas Artes por haber participado en el Seminario sobre problemas de etnomusicología, realizado en el Conservatorio Nacional de Música (cuando era director del mismo el maestro Simón Tapia Colman). Dicho seminario fue impartido por George List, director del Programa Interamericano de Etnomusicología y de los Archivos de Música Tradicional de la Universidad de Indiana.

Es en la ENM donde desarrolla sus mejores capacidades en la docencia. Entre las materias que impartió destacan historia de la música mexicana, acústica musical, flauta dulce, seminario de tesis, etnomusicología y folclor. “Hizo varios exámenes de oposición. Tuvo varias cátedras: daba flauta, piano, historia de la música. Desde 2005 fue tutor del área de posgrado en el programa de maestría y doctorado en música en el área de etnomusicología”.³ Su interés por mejorar el funcionamiento de la ENM lo alentó a participar como candidato a la dirección de dicha escuela. Así, a principios de los ochenta formó parte de la terna de candidatos a ocupar dicho cargo, mismo que finalmente fue obtenido por el pianista Jorge Suárez.

El maestro Ramírez Gil también dedicó parte de su actividad en la ENM a los asuntos sindicales como miembro de la Asociación Autónoma del Personal Académico de la UNAM (AAPAUNAM) en el Área 36.

Investigación, publicaciones y difusión

La etnomusicología surgió como consecuencia de la unión de intereses musicológicos y antropológicos, y fue justamente en la sistematización del trabajo de campo y la discusión de conceptos teóricos donde Ramírez Gil realizó sus aportaciones al desarrollo de la etnomusicología en México. Siguiendo ese lineamiento, el maestro abordó diferentes temas desde la docencia y la investigación con esas perspectivas académicas, y generó diversas publica-

² Dato tomado del reconocimiento-testimonio que le dedicó la UNAM a través de la ENM el 1o. de febrero de 1985.

³ Dato proporcionado por doña Josefina Guerrero.

ciones. Entre ellas destacan *El contorno melódico como elemento esencial de análisis: su aplicación en la pirekua* (1989), *El futuro de la etnomusicología en México* (1999) y *La organografía y los instrumentos musicales prehispánicos* (1999), editadas por El Colegio de Michoacán. Su artículo “Música, ritual y performance” (dedicado a la memoria de su maestro Luis Felipe Ramón y Rivera), de 1999, fue publicado por la Universidad de Guadalajara. Como parte de su labor académica y para que los estudiantes de etnomusicología tuvieran la oportunidad de conocer los principales textos teóricos de dicha disciplina, realizó la traducción al español de los siguientes libros: *The Anthropology of Music*, de Alan Merriam; *Ethno-musicology*, del investigador holandés Jaáp Kunst, y *The Ethnomusicology*, de Mantle Hood, así como *Theory and method in Ethnomusicology*, de Bruno Nettl.

Debido a su experiencia académica y de investigación, en junio de 1978 fue miembro del jurado calificador en el Concurso Nacional El Corrido Mexicano Samuel M. Lozano, organizado por la Dirección General del Derecho de Autor de la SEP. De igual manera, impartió varios cursos de verano en la Academia de la Danza relacionados con los diferentes géneros dancísticos y vistos desde la etnomusicología.

Reconocimientos y distinciones

Nuestro homenajeado, recordado siempre por su amabilidad y su disposición a escuchar y compartir sus experiencias con los demás, tuvo varios reconocimientos y distinciones a lo largo de su carrera profesional. Fue miembro de la Comisión Dictaminadora de la Escuela Nacional Preparatoria de la UNAM (1990-1997), miembro honorario del H. Consejo Universitario de la UNAM (1981-1982), miembro de la Comisión Dictaminadora de la ENM (1977-1979) y miembro del H. Consejo Técnico de la ENM (1970-1976). Asimismo, obtuvo la Medalla al Mérito Universitario, por cuarenta y cinco años de servicio en la UNAM (al maestro sólo le faltaron algunos meses para cumplir cincuenta años de servicio, suceso que esperaba con mucha alegría), y el Reconocimiento al Mérito Académico 2009.

Como se dijo antes, dada la necesidad de formar especialistas en investigación musical Ramírez Gil creó primeramente en 1975 un taller de etnomusicología en la ENM, misma que en 1985 se convirtió en la primera

institución en ofrecer la carrera de etnomusicología en el nivel de licenciatura. Esta aportación al desarrollo de la investigación musical en México lo hizo merecedor de un reconocimiento por parte de la Sociedad Mexicana de Musicología.

Felipe Ramírez Gil y la danza popular

En su tesis “La etnomusicología y su aplicación en México”, el maestro Ramírez Gil escribió:

El motivo principal que me llevó a desarrollar esta tesis fue la necesidad urgente de dar a conocer los principios de esta ciencia cuyo nombre aún se desconoce dentro del ambiente musical de nuestro país [...] en el orden práctico objeto de este trabajo expongo la aplicación de métodos y técnicas para investigaciones de campo y en especial para las de laboratorio.⁴

Este esfuerzo por organizar, sistematizar y difundir sus conocimientos sobre temas de etnomusicología le valió el reconocimiento de sus compañeros, por lo que fue invitado por el músico e investigador Mario Kuri-Aldana para que se integrara como asesor e investigador del Fondo Nacional para el Desarrollo de la Danza Popular Mexicana (Fonadan), en el Departamento de Etnomusicología. Su familia recuerda con mucho cariño que al doctor “le gustaba mucho salir de trabajo de campo, y más con sus alumnos. También le gustaban los paseos familiares durante varios domingos al Bosque de Chapultepec a ver danzas”. Efectivamente, una de las actividades del Fonadan era difundir en la ciudad de México las danzas populares, generalmente en el Museo de Antropología. Es una época en la que sus familiares lo recuerdan conviviendo cotidianamente con Josefina Lavalle, Mario Kuri, Luis Felipe Obregón, Arturo Chamorro y Marcelo Torreblanca (de este último, doña Josefina recuerda que “bailaba muy bonito”).

El Fonadan, dirigido por la bailarina e investigadora Josefina Lavalle, fue un fideicomiso creado el 15 de noviembre de 1972 por el presidente Luis

⁴ Felipe Ramírez Gil. “La etnomusicología y su aplicación en México”. Tesis para obtener el título de maestro en música (folclorólogo). ENM, UNAM, 1968.

Echeverría Álvarez, cuyo comité técnico estuvo formado por el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), la Academia de la Danza Mexicana (ADM), la Secretaría de Hacienda y Crédito Público (SHCP), el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), el Banco Mexicano Somex y el Departamento del D.F. (DDF). Su propósito fundamental era “investigar de manera exhaustiva las danzas populares mexicanas motivando a los grupos que las ejecutan a conservarlas y revitalizándolas en aquellos lugares en que estén desapareciendo”.⁵

El Fonadan estaba organizado en varias áreas clasificadas en coordinaciones: Etnomusicología (dirigida por Mario Kuri-Aldana), Etnografía, Coreografía y Audiovisual. La dinámica de dicho fondo era viajar hacia los lugares donde se interpretaban danzas tradicionales para filmarlas y grabarlas en audio, creando un acervo importante (coreografías, vestuario, fotografías, videos, diapositivas, grabaciones, partituras, etc.), incluidos la música y los pasos empleados en ellas, así como realizar entrevistas con los maestros que las montaban y en ocasiones invitar a los ejecutantes a interpretarlas en la ciudad de México, generalmente en el Museo de Antropología. Gabriel Moedano describe así las actividades del Fonadan:

Dicho estudio implica registros coreográficos y musicales, a la vez que entrevistas de carácter etnológico a los danzantes, músicos y maestros, empleando toda clase de recursos técnicos, tales como grabadoras, cámaras fotográficas, cinematográficas, etc. Ya en otro nivel, se emprenden los correspondientes análisis coreográficos y musicales, además de completar la información etnográfica e histórica, mediante pesquisas bibliográficas y de campo.⁶

Para difundir las danzas, el Fonadan ponía en contacto a los habitantes de las ciudades con las danzas de los pueblos, haciendo presentaciones (incluso en el extranjero, como fue la gira que realizaron a mediados de los setenta por Rumania, adonde llevaron varias danzas, sobre todo indígenas) y programas de televisión. Asimismo, su intención era poner a disposición de

⁵ Gabriel Moedano. “La investigación Folklórica y Etnomusicológica en México”. *Boletín número 1 del Departamento de Investigación de las Tradiciones Populares*. México, SEP, Dirección General de Arte Popular, 1975, pág. 17.

⁶ *Loc. cit.*

maestros, estudiantes, investigadores, bailarines, directores de grupo, etnólogos, sociólogos y todos aquellos interesados en la danza popular mexicana el material coreográfico, musical y etnográfico recopilado durante sus viajes de investigación.

Como consecuencia lógica del trabajo de investigación que realizó el maestro Ramírez Gil para el Fonadan de 1973 a 1983, participó en la producción de varios discos LP mediante el estudio, grabación y transcripción de músicas y danzas tradicionales. De éstos destacan *Danzas de la región lacustre del estado de Michoacán*, *Los tocotines*, *El huapango*, *Chinelos y cuadrillas*, *La danza del tecuán*, *El mariachi sin trompeta de la región coca*, *Sones de mariachi a la manera antigua*, *Los viejitos*, *Fiesta de la Santa Cruz en Zitlala*, *Guerrero*, *Ceremonial de Pascua entre los indígenas mayos de Sonora* y *Danza de diablos*.

En cuanto al tema de la difusión, el doctor Ramírez Gil participó en la realización de algunos programas radiofónicos para la serie *Música de las Danzas Tradicionales de México*, en Radio Educación, de 1974 a 1980, y en 1975 intervino en la elaboración del *Catálogo nacional de danzas*, que incorporaba la información de los lugares donde presenciaban las danzas, las fechas en que se ejecutaban y las características más sobresalientes de sus temas, formas coreográficas, instrumentos musicales y trajes.

Desafortunadamente el Fonadan desapareció en 1986 y su acervo pasó a formar parte de los archivos de la Dirección General de Culturas Populares. Por su parte, el doctor Ramírez Gil continuó con su actividad académica en la ENM, orgulloso de haber aportado sus conocimientos y su experiencia en una institución encargada de estudiar la música y las danzas tradicionales de México.

Despedida

Felipe Ramírez era un apasionado de la música y la danza. A pesar de estar permanentemente en contacto con esas manifestaciones culturales, no se cansaba de escuchar sus grabaciones de campo para seguir las analizando. Asimismo, era un asiduo radioescucha que gustaba de estaciones como Radio UNAM (donde podía escuchar desde música clásica hasta la *Rapsodia en azul*, de George Gershwin, una de sus obras preferidas), pero también de El

Fonógrafo, donde se deleitaba con la música popular del momento. “A mi papá le gustaba tanto la música clásica que había un gato llamado *Chacho* que solamente llegaba a la casa a escuchar un rato música con mi papá y después se iba”, aseguraba Josefina Ramírez, hija de nuestro homenajeado. Lamentablemente, a causa de una neumonía y complicaciones en el corazón, el maestro Felipe Ramírez Gil ya no pudo seguir disfrutando de su trabajo y de sus pasatiempos. Falleció el 20 de marzo de 2014 en la ciudad de México y fue velado en San Jerónimo, en el Parque Memorial San Ángel.

Ante este acontecimiento, el 8 de abril del mismo año la ENM le organizó un concierto-homenaje en la Sala Xochipilli, en el que participaron los maestros Ulises Gómez en la viola y Ernesto Aboites en el piano. Por su parte, el director de la ENM, el doctor Francisco Viesca Treviño, señaló en dicho homenaje:

Nos da tristeza y nostalgia por el amigo que ya no está con nosotros, pero no podemos quedarnos en la vivencia, sino en el porvenir. Lo que sembró Felipe está vigente, está vivo. Tenemos la obligación moral de continuar con ese ejemplo y visión de formar a los jóvenes y dejar camino para que tengan posibilidad de tener una vida plena, feliz, y, más allá de esto, que su vida haga feliz a la vida comunitaria. Nos quedamos con esa energía y sensación de pertenecer, de no estar solos, de saber que siempre hay gente bondadosa y buena que se preocupa por todos nosotros y que todos tenemos el compromiso de cuidarnos y de hacer que nuestra vida tenga dignidad y calidez.⁷

Asimismo, en mayo de 2014, en el aula donde siempre dio clases nuestro homenajeado, el ex director de la ENM Francisco Martínez Galnares (amigo con quien compartiría estudios en Europa) develó una placa con su nombre. Por su parte, el Conservatorio Nacional de Música, fiel a su tradición de conmemorar el Día de Muertos con un concierto y una ofrenda en la que se recuerda a los músicos, compositores y académicos que hayan fallecido, les dedicó su ofrenda a varios maestros, entre ellos el doctor Felipe Ramírez

⁷ Jorge Delfín Cano. “Homenaje póstumo al Dr. Felipe Ramírez Gil de la Escuela Nacional de Música”. En línea: <http://www.diarioimagen.net/?p=178748>. Consultado el 5 de enero de 2015. *Loc. cit.*

Gil. Sin embargo, no hay mejor reconocimiento al maestro que el que le hace su propia familia. Diana Ramírez recuerda así a su padre:

Nos da orgullo que mi papá haya dejado huella. Al funeral llegó mucha gente, muchos ex alumnos, maestros, entre ellos Francisco [Martínez] Galnares. Teníamos sentimientos encontrados de tristeza, dolor, pero también de satisfacción. No sentimos el velorio: cantaban, tocaban. Hubo música de salterio. No sentimos la noche. Hubo mucha gente; pidieron más sillas. Fue el director de la ENM al velorio [...] y la maestra Montoya le cantó a mi papá en el velatorio. Hubo muchas atenciones hacia nosotros.

Por su parte, doña Josefina Ramírez recuerda así a su esposo:

...siempre fue muy activo, trabajador y bien vestido. Fue un magnífico padre, excelente marido, excelente compañero. Era amigo y consejero. Duramos cuarenta y siete años de casados y dedicó hasta el último minuto de su vida a la enseñanza y la investigación.

Efectivamente, el doctor Felipe Ramírez dejó un legado imprescindible para el desarrollo de la etnomusicología en México, y para el conocimiento y disfrute de las tradiciones musicales y dancísticas de México.

Fuentes

Hemerografía

Delfín Cano, Jorge. “Homenaje póstumo al Dr. Felipe Ramírez Gil de la Escuela Nacional de Música”. En línea: <http://www.diarioimagen.net/?p=178748>

Moedano, Gabriel. “La investigación Folklórica y Etnomusicológica en México”. *Boletín número 1 del Departamento de Investigación de las Tradiciones Populares*. SEP, Dirección General de Arte Popular, 1975.

Ramírez Gil, Felipe. “La etnomusicología y su aplicación en México”. Tesis para obtener el título de maestro en música (folklorólogo). ENM, UNAM, 1968.

Entrevistas

Entrevista con la esposa y dos hijas del doctor Felipe Ramírez, realizada por el autor el 4 de febrero de 2015.



Christa Cowrie. Fotos: Fernando Gutiérrez Juárez.
Archivo personal de la fotógrafa Christa Cowrie.

De cara a las olas (para Christa Cowrie)

Pilar Medina

Las olas del mar van y vienen. Cómplices del viento, renuevan el ciclo interminable del movimiento marítimo repitiendo una y otra vez la misma forma, el mismo sonido, el mismo ritmo. Han llegado a ser el fin y el principio del mar. Saben que producen la resonancia más íntima y sagrada. Inhalan y exhalan todos los días, todas las noches. Respiración, movimiento, reiteración, sonido perpetuo, infinito, y viento. Christa decide vivir de cara a las olas y ponerse el apellido Cowrie, que significa caracola.

Estos principios que rigen al mar y a la danza se concretizan en Christa Cowrie y en su labor fotográfica como fotorreportera y fotógrafa de danza. Conocedora de la danza, sabe buscar y encontrar estos principios en sus amados bailarines. Conocedora de las olas, sabe que todo puede llegar, desvanecerse y provocar.

Christa, alemana de nacimiento, sale de su natal Hamburgo y llega a México muy joven. Desde el primer momento sabe que el sol de México animará su vida, y desde 1963 construye su nido. Tiene la fortuna de pasar su primera etapa en México con la familia Revueltas. En una suave fusión, la cultura germana de Christa es hondamente enriquecida por la mexicana.

Poco a poco Christa comienza a fotografiar cuanto color mira, cuanto cambio de luz observa. Su suegra, Rosaura Revueltas, le enseña a leer en castellano; la introduce a los grupos de danza, y toma clases con la maestra Elena Noriega. Conoce a José Revueltas y a Guillermina Bravo. Aprende a valorar los exquisitos colores, sabores, olores y sonidos del México profundo. En ella se desarrolla el equilibrio entre rigor y dulzura, entre fuerza y fragilidad. Y como en los caracoles, su sabiduría se construye en una espiral siempre ascendente, ilusionada, incansable, sorprendida de tanta abundancia. Y tanto sol.

Desde pequeña ha tomado todos los días su clase de danza: “La danza mantiene ágil mi cuerpo y mente. Siempre he sabido que para poder retratar las cosas que pasan frente a mí tengo que estar fuerte y flexible, con agilidad mental para estar en el segundo exacto, y esta disciplina ha sostenido mi anhelo”. Con la maestra Lin Durán, siendo ésta maestra de Ballet Nacional, aprende la técnica Graham. Posteriormente, cuando Lin Durán era directora del Cesuco, Christa sigue con sus clases cotidianas de danza, reconociendo a través de ella misma los matices del cuerpo. La danza le enseña que ser fotógrafa es bailar, moverse, pedirle a su cuerpo el testimonio del tiempo.

Con la energía que le provoca este país y su cámara al hombro, viaja por México. Viaja mucho. Como fotorreportera recorre el país en avión, helicóptero, avioneta, a caballo, en burro, en moto, en coche, en camioneta, en lancha, en barco y a pie. Conoce todas las playas, montañas, lagunas, presas, ríos. Cruza miradas con mil mujeres, mil hombres, diez mil niños; con la pobreza, la riqueza, los desequilibrios sociales; con discursos políticos, promesas de cambios y realidades inconclusas.

En 1977, como parte de los fundadores del periódico *Unomásuno*, pasa varios años como fotorreportera. Sus colegas la recuerdan como una mujer de contundencia y firmeza, capaz de organizarlos todos los días por toda la ciudad de México cubriendo la noticia. De igual manera, junto con la periodista e investigadora de danza Patricia Cardona, provoca semanalmente un artículo sobre danza que pronto se convierte en un hito periodístico y dancístico. Todos los sábados se buscaba este suplemento cultural para leer el texto de Cardona y gozar la foto de Cowrie.

Posteriormente Christa lleva su fotografía de danza a la revista semanal *Proceso*, en la que, junto con la periodista cultural Rosario Manzanos, entrega su imagen relacionada con el texto de danza. Desde 2002 colaboró con la revista *Vértigo*. Paralelamente fotografía la danza en festivales nacionales, en teatros mexicanos e internacionales. Se vincula con el Instituto Nacional de Bellas Artes, con el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza José Limón, con el Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli. Desde 1996 ha aportado material fotográfico para publicaciones como libros, CD-ROMs, páginas web y las bibliotecas digitales de ambos centros de investigación, con el fin de documentar el teatro y la danza en México.

Durante doce años coordinó el Departamento de Fotografía del Festival Internacional Cervantino y participó en más de setenta y cinco exposiciones

individuales y colectivas en el país y en el extranjero, en foros como el Palacio de Bellas Artes, el Museo Carrillo Gil, el Museo del Chopo, el Museo de San Carlos, el Centro de la Imagen y el Centro Nacional de las Artes.

Ha participado en las muestras del Consejo Mexicano de Fotografía, difundidas en Estados Unidos, Canadá, Cuba, Venezuela, Brasil, Italia, Francia y Alemania.

Sus fotografías de danza se encuentran en libros como *La nueva cara del bailarín mexicano*, *Anatomía del crítico*, *Iconografía de Guillermina Bravo*, *Dramaturgia del bailarín* y *La percepción del espectador*, de Patricia Cardona; *Manual del coreógrafo*, de Lin Durán; *Historia oral de Guillermina Bravo*, de César Delgado; *Premios Nacionales de Danza INBA-UAM*; *Festivales de la Ciudad de México*; *Danza contemporánea en México*; *Los cantos fotográficos de Christa Cowrie*, y el CD-ROM *Christa Cowrie. Obra fotográfica*.

El hecho es que Christa, a través de su fotografía, se sitúa entre las más estudiosas de la historia de la danza mexicana, y nos permite, a través de sus imágenes, conocer el desarrollo del pensamiento, técnicas, recursos económicos, tendencias estéticas y políticas de la creación coreográfica.

Observando su obra, sin lugar a dudas Christa Cowrie ha sido inmensamente feliz al llegar a su mar favorito: el teatro con la danza. La danza con sus bailarines, sus bailarines con el mar. En ese lugar, como caracola en el agua, Christa toca esencias de cuerpo: conjuntos de líneas, luz, auras, transiciones dancísticas, energía, sudor, velocidades, esfuerzo transformado en ritmo, balance de espacios, superficie de plata pulida. En su cuerpo presto y concentrado recoge los momentos dancísticos extraordinarios. Es testigo del resumen marítimo. Se adentra en instantes de sal, de aparente inquietud, de vértigo, de equilibrio de fuerzas, de músculo en carne viva. Fotografía el desgarrar de fibras, el grito, el eterno llanto. Y sonríe hondamente frente a sus náufragos-bailarines, arena-bailarines, sol y luna-bailarines.

Su abrazo es completo: Ballet Nacional, Ballet Independiente, Ballet Teatro del Espacio, Taller Coreográfico de la UNAM, Compañía Nacional de Danza, Ballet Folklórico de Amalia Hernández, Ballet Folklórico de la Universidad de Colima, Tanztheater de Wuppertal de Pina Bausch, Bremen Tanztheater, Béjart Ballet Lausanne, Nederlands Dance Theater, Sankai Juku Danza Butoh, Compañía José Limón, La la la Human Steps, Ballet du Grand Théâtre de Genève, Cuerpo Mutable, Utopía, Contempodanza,

Barro Rojo Antares, Delfos, Producciones La Lágrima, Camerino 4, Eterno Caracol, Grupo Oníriro, Ceprodac, Teatro en Movimiento, DramaDanza, Contradanza, La Cebra Danza Gay, Compañía Tania Pérez-Salas, Foco al Aire, Quiatora Monorriel, Teatro del Cuerpo y U.X. Onodanza, entre otros.

Su abrazo ha sido aún más fuerte con Kasu Ohnu, Jaime Blanc, Antonia Quiroz, Victoria Camero, Miguel Ángel Añorve, Javier Salazar, Rosa Romero, Lidya Romero, Solange Lebourges, Juan Manuel Ramos, Isabel Romero, Lourdes Luna, David Barrón, Gilberto González, Gabriela Medina, Cecilia Appleton, Rolando Beattie, Rossana Filomarino, Vivian Cruz, Claudia Lavista, Jessica Sandoval, Serafín Aponte, Raúl Parrao, Julio Bocca, Roberto Zappalá, Tadashi Endo, Lola Lince y quien esto escribe.

A quienes vivimos en la danza nos resulta algo extraño vernos reflejados en una fotografía. Quizá nuestra percepción se basa en el momento mismo del movimiento, en la energía que impulsa, en la consciente disolución de uno mismo. Quizá sólo recordamos algún reflector, vetas en madera hacia los pies y un espacio muy oscuro indicador de quien nos ve. Allí, en ese espacio expectante, ha estado Christa acompañándonos. En ensayos, entrevistas, mesas redondas, presentación de libros de danza, coloquios de arte escénico, seminarios, los premios anuales de danza INBA-UAM. En festivales de danza y teatro tanto nacionales como internacionales, ella está allí con su atenta cámara. Llegó a desarrollar un ojo escénico tan poderoso que desde el principio de cualquier espectáculo intuía el rigor y la calidad de lo que se iba a presentar. De igual manera, poco a poco, con la madurez de su profesión aprendió a ser paciente; a saber que hay que ir a muchos eventos de danza, a conferencias varias, a cientos de funciones en un teatro para de pronto encontrarse con el momento conmovedor o con el bailarín reflejante de luz.

Hubo dos grandes ventanas para Christa Cowrie: la danza butoh y las coreografías de Pina Bausch. Christa nos dice:

La danza butoh es la danza desnuda más brutal que existe para un bailarín. Según mis largas observaciones de este arte, cualquier gesto fingido es muy notorio. No se puede engañar a nadie. Se es o no se es. Ni el maquillaje, ni el vestuario ni cualquier artefacto pueden distraer al espectador o fotógrafo de la más sutil esencia del movimiento o de la estética del movimiento. Me ha atraído mucho esta danza porque exige del fotógrafo la máxima atención para cazar el instante preciso de absoluta verdad y honestidad.

Christa fotografió a los grandes bailarines de danza butoh, como Kazu Ohnu, Natsu Nakayima, Ko Morubushi, Akira Kasai.

En cuanto a Pina Bausch, recuerda emocionada:

En 1982 Pina Bausch bailó su coreografía *Café Mueller* en el Teatro de la Ciudad de la Ciudad de México. Quedé fascinada de por vida. Vi distintas coreografías de ella tanto en Alemania como en el Palacio de Bellas Artes. Yo procuraba terminar rápido mi trabajo para no molestar. Ella era muy tímida ante el lente de un fotógrafo. Sin embargo ningún grupo presentaba un ensayo general tan perfecto. Todos los fotógrafos tuvimos absoluta libertad de retratar lo que quisiéramos.

La danza moderna la ha sorprendido porque, dice:

En la danza moderna nada es predecible. Voy con la mente en blanco. No me predispongo y me dejo sorprender en cada función. Me mantengo en el asombro porque el arte no tiene límite. Una buena obra de arte te sigue sorprendiendo, y hay que tener los sentidos bien abiertos para dejarte llevar [...] cuando la sorpresa te abandone, dedícate a otra cosa. Me gusta retratar la danza, el cuerpo en movimiento; la expresión sin palabras, la música, la íntima expresión del ser; la estética corporal del ser humano; el reto de congelar en un segundo lo máximo que puede expresar un cuerpo en movimiento.

He conocido a Christa en los últimos cuarenta años creciendo a sus tres hijos; recibiendo a sus nietos; construyendo sus hogares, a los que llega por las noches a descansar sus pies, como una bailarina. La he conocido entregándome después de innumerables funciones sus imágenes. Sabe de mis densidades, conoce el espíritu que ronda en cada una de mis obras coreográficas, presagia mis cambios, ilumina mis procesos y espera a ser parte de mis venas en cada paso, en cada transición o llegada. Sus fotografías me han hablado más de lo que yo he podido decir o nombrar; me han recorrido cuidadosamente el alma y han abrazado mi soledad creativa, el riesgo escénico, el desconcierto de saberme amante del tiempo amplio. Al final está Christa, con sus imágenes, tomándome de la mano y llevándome al mar, de cara a las olas.

Christa Cowrie agradece su vida con México y sus bailarines porque le han dado el privilegio de vivir en constante movimiento. También siente

gratitud hacia instituciones culturales como el INBA, los centros de investigación de danza y de teatro, el Festival Cervantino y festivales culturales a lo largo y ancho del país, por haberle permitido “aprender a mirar y a dar”.

Christa cierra su ciclo de fotógrafa de danza con el bello libro de Guillermina Bravo, en el cual se publican destacadamente las fotos que tomó al Ballet Nacional durante treinta años. Entrega un vasto acervo documental al Cenidi-Danza y un importante testimonio fotográfico de conocimiento histórico y artístico a México. Constancia de haber retratado minuciosamente el pensamiento del que danza, del que inunda los teatros de palabras y gestos, del que se esfuerza por comunicar algo de lo humano.

Si pudiera fotografiar a Christa Cowrie sería en una playa, sobre una butaca de teatro, feliz, satisfecha y abrazando un gran caracol en espiral.

In memórium



Mirta Hermida

Mirta Hermida

Su pasión por la danza, su manera de vivir, de respirar¹

Sylvia Ramírez Domínguez

Me duele el olvido [...] que los estudiantes no tengan presentes a aquellos maestros que han sido determinantes en su crecimiento, los que posibilitaron que pudieran dar el siguiente paso [...] Saber agradecer va más allá del arte para entrar en el terreno de la humanidad [...] Se repite una y otra vez el ensayo porque andas en busca de la calidad, de la perfección [...] ¿Mi secreto? Trabajar, y mucho. Trabajar con tesón y exigirles cada día más... Y nunca estar satisfecha [...] Para mí la clase es un campo de batalla, es espacio donde se aviva la pasión, donde se contagia definitivamente el amor por esta carrera.²

Reflexiones expresadas por Mirta a sólo un año de su inesperado fallecimiento, ocurrido en La Habana, Cuba, el 27 de agosto de 2012.

Conocí a Mirta Hermida en La Habana en 1974, cuando por invitación de Ana del Castillo, directora del Balé de Coyoacán, visitamos —acompañadas de un grupo de alumnas y maestras de la Academia de Ana— la Escuela Elemental de Ballet, conocida popularmente como L y 19, por su ubicación en esas calles de La Habana vieja. Mi primera impresión de ella fue la de una maestra de ballet enérgica y vivaz, que de inmediato nos acogió bajo sus alas y nos brindó su saber de forma generosa y desinteresada.

En esos momentos, Mirta era una maestra reconocida y respetada en su país. Nació en La Habana, donde inició su carrera profesional como bailarina del Grupo Teatro Lírico Nacional. Más adelante se integró al Ballet

¹ Agradezco el generoso apoyo brindado por las maestras Angélica Kleen, Clarisa Falcón, Patricia Camacho y Patricia Serment para la elaboración de este texto.

² José Luis Estrada Betancourt, “Mirta Hermida: una mujer que respira ballet”, en *Juventud Rebelde*, Diario de la juventud cubana [edición digital]. 5 de abril del 2009. <http://www.juventudrebelde.cu/cultura/2009-04-05/mirta-hermida-una-mujer-que-respira-ballet/>

Nacional de Cuba y fue parte del equipo que fundó la compañía Ballet de Camagüey.

En 1975, ya como directora del nivel elemental de la Escuela Cubana de Ballet, Mirta viajó a México con el grupo que, a través del Convenio Cultural establecido entre Cuba y México, asesoró a la Compañía Nacional de Danza e impartió el curso metodológico de enseñanza de la Escuela Cubana de Ballet, que dos años después propició la fundación de la Escuela Nacional de Danza Clásica.

Ramona de Saá y Mirta Hermida fueron las responsables directas de impartir el curso metodológico que reunió a más de cien profesores mexicanos de danza del país. Durante dos años, la incansable labor de Ramona —conocida cariñosamente como Chery— y de Mirta dio frutos cuando lograron la unificación de un grupo de profesores que iniciaron la enseñanza conforme al método de la Escuela Cubana de Ballet.

De 1977 a 1983, Mirta y Chery continuaron asesorando y actualizando a los maestros de la Escuela Nacional de Danza Clásica en viajes continuos que en algunas ocasiones duraban tres meses, y en otras sólo una o dos semanas. A su vez, el colegio de maestros de la escuela mexicana viajaba a Cuba para foguearse directamente impartiendo clases a los alumnos cubanos, donde eran recibidos con los brazos abiertos por Mirta, Chery y los demás profesores y bailarines del Ballet Nacional de Cuba.

Paralelamente a la fundación de la Escuela Nacional de Danza Clásica, tuvo lugar la de la Escuela Superior de Música y Danza de Monterrey, en la que Mirta y Chery desempeñaron un papel fundamental. A la par que su vecina del DF, la escuela del norte recibió la asesoría de ambas maestras durante el mismo periodo que abarcó de 1977 a 1983.

La desaparición del Convenio Cultural entre Cuba y México, y los ineludibles compromisos de las maestras cubanas en su país y en otros lugares del mundo, frenaron la continuidad de la asesoría y las visitas periódicas a exámenes y funciones de ambas escuelas, pero no se interrumpió el contacto de los maestros mexicanos con sus colegas cubanos, pues a la menor oportunidad, aquellos viajaban a Cuba para recibir actualizaciones en metodología, o participar con sus alumnos en los Concursos Internacionales de Ballet, de los que Mirta era una de las organizadoras más importantes.

En 1990, el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza José Limón organizó el III Encuentro Internacional sobre Investigación de la Danza y una Muestra Internacional de Danza en la ciudad de Morelia, Michoacán.

En el Encuentro, que se llevó a cabo del 7 al 9 de diciembre, se presentaron nueve compañías profesionales y ocho escuelas de danza, con la participación especial de la Escuela Nacional de La Habana, Cuba.

Mirta Hermida, en su calidad de *maître* de ballet, tuvo a su cargo la presentación de dos alumnos laureados con premios internacionales: Carlos Acosta, Grand Prix de Lausana, Suiza, 1990; y Alyaidée Carreño, Primer Premio del Concurso UNEAC, 1990. Carlos —conocido como *Junior* por profesores y amigos— es en la actualidad Primer Bailarín de renombre mundial. En ese año de 1990, Mirta, con su característica generosidad, llegó a Morelia con sus prestigiados alumnos —a todos ellos únicamente se les proporcionó un exiguo alojamiento—, dispuesta a no recibir pago alguno por su participación.

La pareja de bailarines y su maestra obtuvieron un rotundo éxito de parte del público y la prensa, quienes alabaron sus presentaciones.

El periódico *Buen Día* del domingo 9 de diciembre de 1990, destaca:

El cubano Carlos Acosta Quezada [...] una presencia física deslumbrante, demostró también su talento al interpretar *Orfeo*, un trabajo donde lo más impresionante fue descubrir el equilibrio exacto del danzante, el juego de fuerzas interactuando en su propio cuerpo para, al mismo tiempo, contenerse y aflojarse. El balance entre espontaneidad y precisión fue muestra más que suficiente para comprender el por qué del premio que recibió recientemente en Lausana, Suiza.

El Universal: “Morelia se tiñó de rojo”, por Oscar Flores, el 9 de diciembre de 1990:

Por segunda vez, Carlos Acosta y Alyaidée Carreño hicieron gritar y aplaudir de pie a los estudiantes de danza, ahora con la interpretación del *pas de deux* de *Don Quijote*.

Estos jóvenes cubanos tienen una intensidad pocas veces vista, conscientes de que sólo con un immaculado virtuosismo puede sobrevivir esta concepción del ballet. Carreño es dueña de un notable equilibrio y da a su personaje de Kitri una fresca coquetería. Por su parte, Acosta posee una gran presencia escénica, magníficos saltos y vistosos giros.

La Voz de Michoacán, el lunes 10 de diciembre de 1990:

Sin duda, uno de los grupos participantes que lograron “llevarse la noche” fueron los que representan a Cuba, quienes haciendo alarde de sus capacidades como bailarines demostraron también la gran variedad de elementos con que cuentan para montar sus coreografías, en donde sobresalió la coreografía que montó para ellos la destacada maestra y bailarina Alicia Alonso.

Y *El Sol de Morelia* del 11 de diciembre, concluía: “Individualmente se le debe dar reconocimiento muy especial a Carlos Acosta Quezada por haber sido el bailarín más valioso de todo el III Encuentro Internacional sobre Investigación de la Danza. CARLOS ACOSTA QUEZADA, de Cuba, es punto y aparte”.

Mirta, a lo largo de su destacada trayectoria como maestra de ballet, reconocía que le gustaba dar clases a los varones, pues “son muy exigentes. A este nivel medio llegan convencidos de que van a bailar y a bailar bien, por eso me siento muy estimulada, con más fuerza para continuar, pues ésta es una profesión en la que nunca se acaba de estudiar”.³

Palabras que corroboran el éxito obtenido por la pareja de bailarines cubanos en sus presentaciones en Morelia, Michoacán, en diciembre de 1990.

Cuando finalizó el Encuentro Internacional, Mirta y sus alumnos partieron hacia Monterrey con Angélica Kleen, directora de Danza de la Escuela Superior de Música y Danza de Monterrey, donde Mirta impartió una clase magistral, en tanto que Carlos y Alyaidée bailaron el *pas de deux* de *Don Quijote*, y Carlos solo, la variación de *Diana y Acteón*. La pareja de bailarines regresó a Cuba, pero Mirta permaneció en Monterrey durante enero de 1991, impartiendo clases y apoyando al área de clásico. Comentario aparte

³ Nora Sosa, “Pasión de Mirta Hermida en cuatro décadas de trabajo”. Indymedia Argentina. 14 de julio de 2005. <http://argentina.indymedia.org/news/2005/07/309016.php>

merece el señalar que la maestra Mirta, Carlos y Alyaidée pudieron viajar a México y presentarse en la Muestra Internacional de Danza de Morelia gracias al patrocinio de Angélica Kleen, quien les proporcionó los pasajes aéreos y se hizo cargo de su estancia en Monterrey.

En marzo de 1994 Mirta viajó a la ciudad de Mazatlán, Sinaloa, con el objeto de asesorar técnica y artísticamente a la Escuela Municipal de Ballet Clásico de Mazatlán. Cuatro largos años habían transcurrido en los que no tuve contacto con Mirta, pero gracias a su estancia en Mazatlán pude contar con su valiosa participación como jurado del Primer Concurso Nacional de Ballet Guadalajara 1994, que tuvo lugar del 7 al 19 de noviembre. Como de costumbre, cumplió este encargo con la integridad y el profesionalismo que le eran característicos.

Es hasta 2010 que vuelve a mencionarse la presencia de Mirta y Chery en Monterrey, como “Maestras invitadas de la Escuela Nacional de Ballet de Cuba” en la presentación del ballet *El cascanueces*.

En 2011, Mirta impartió en Querétaro un Curso de Danza del Festival Ibérica Contemporánea, del 10 al 24 de julio. Y además fue jurado del Encuentro de Academias.

Es probable que durante los dieciséis años transcurridos entre 1994 y 2010, Mirta se haya dedicado a dar nuevos cursos metodológicos y asesorías a lo largo de nuestro país, mas de ellos no cuento con datos precisos. La ausencia de información sobre su actividad en México no significa que Mirta estuvo inactiva en Cuba y en otros lugares del mundo de la danza.

De su impresionante trayectoria como pedagoga cabe destacar que impartió un curso profesional de tres años en Turín, Italia. Orientó y preparó a un sinnúmero de bailarines que fueron galardonados con premios internacionales; nombres como Carlos Acosta, José Manuel Carreño, Viengsay Valdés, Lorna y Lorena Feijjóo, Rómel Frómeta, Elier Bourzac, entre otros, no pueden separarse del nombre de Mirta Hermida. Y fue un pilar indispensable de los Encuentros Nacionales e Internacionales de Academias de Ballet.

Fue objeto de merecidos reconocimientos, como el Diploma de la Edad de Oro, el Diploma al Mérito Pedagógico, la medalla Raúl Gómez García por veinticinco años de trabajo en el Ministerio de Cultura, y en 2009 fue nominada para el Premio Nacional de Danza. Perteneció a la primera

promoción de Licenciados de Arte Danzario del Instituto Superior de Arte, donde obtuvo el Primer Expediente y Título de Oro.

La muerte cortó las alas de esta invaluable artista, pedagoga y mujer, en agosto de 2012, cuando aún tenía mucho más que brindar al mundo de la danza.

La bailarina principal Yolanda Correa resumió con estas palabras un pedacito de lo que Mirta significó para la mayoría de sus alumnos: “Cuando comenzó a prepararme, Hermida tomó un pedazo de piedra y lo talló como si estuviera esculpiendo, hizo de mí la bailarina que soy ahora. Sin ella, seguramente no hubiese podido llegar hasta aquí. Mirta Hermida es maestra y madre”.⁴

Cronología de las actividades de Mirta Hermida en México

1974 La conozco en La Habana.

1975 Acompañada de Ramona de Saá (Chery), Ofelia González y Pablo Moré, inician el curso de Metodología Cubana de Ballet para la Compañía Nacional de Danza, que dura dos años.

1975-1977 Se dan los primeros pasos para la fundación de la Escuela Nacional de Danza Clásica.

1977 Fundación de la Escuela Nacional de Danza Clásica.

Paralelamente se establece el área de Danza Clásica de la que posteriormente se llamará Escuela Superior de Música y Danza de Monterrey, con la asesoría de Chery y Mirta.

1977-1983 Chery y Mirta continúan la asesoría a las escuelas de la ciudad de México y de Monterrey.

A partir de 1983 se interrumpe la asesoría cubana en las dos escuelas.

1979 En diciembre, Chery y Mirta realizan la evaluación de grupos de danza clásica en Monterrey.

1990 Mirta participa con Carlos (Junior) y Alyaideé Carreño en la Muestra Internacional de Danza de Morelia, Mich., los días 7, 8 y 9 de diciembre.

1990-1991 En diciembre de 1990, Mirta, Carlos (Junior) y Alyaideé bailan y ensayan en Monterrey; Mirta imparte un curso de metodología durante enero de 1991.

⁴ J. L. Estrada Betancourt, *op. cit.*

- 1994 A partir de marzo se desempeña como asesora técnica y artística de la Escuela Municipal de Ballet Clásico de Mazatlán, Sinaloa.
Del 7 al 19 de noviembre es jurado del Primer Concurso Internacional de Ballet Guadalajara 1994.
- 2010 En Monterrey aparecen Chery y Mirta como “Maestras invitadas de la Escuela Nacional de Ballet de Cuba” en el programa de la presentación del ballet *El cascanueces*.



Mario Rodríguez en *Zarabanda de las soledades*, 1977. Foto: Martine Parmain. Fototeca del Cenidi Danza.



Mario Rodríguez. Fototeca del Cenidi Danza.

Mario Rodríguez: la continua verdad gritada desde el cuerpo

Rebeca Mundo

Mario Rodríguez Salazar, bailarín y maestro, nació el 2 de mayo de 1947 en Pajacuarán, Michoacán.

Proveniente del teatro, en 1969 participó en la obra *Cementerio de automóviles*, dirigida por Julio Castillo. Ese año ingresó a las clases de danza moderna del Ballet Independiente para perfeccionar su trabajo actoral. El coreógrafo Bernardo Benítez recuerda que el mismo día llegaron tres estudiantes de la Escuela de Teatro a las clases de Graham que impartía la maestra Gladiola Orozco en el Teatro Félix Azuela, ubicado en Tlatelolco: Mario Rodríguez, Luis Zermeño y el propio Benítez.

Acceder al Ballet Independiente fue acceder a la disciplina de entrenarse por las tardes; al entrenamiento en ballet con los integrantes de la compañía a los cuatro meses de haberse integrado, a pesar de las quejas iniciales de los bailarines profesionales, quienes argumentaban que “los muchachos le bajaban el nivel a la clase”. Fue acceder a la danza para permitir que el cuerpo hablara con verdades perfectas.

La danza vertiginosa marca sus ritmos en quienes están destinados a elegirla. Así, en 1970 —al año de haber llegado al Ballet Independiente— Raúl Flores Canelo les dio a Mario, a Luis y a Bernardo la oportunidad de debutar profesionalmente en el Palacio de Bellas Artes, en las coreografías *El fin*, de Flores Canelo, y *Cambios*, de John Fealy.¹ A pesar de haber llegado tarde a la danza, el cuerpo se derramó en voluntad y convicción para apostar todo por medio del movimiento.

¹ Elizabeth Cámara. “Bernardo Benítez. Entrega, talento y convicción, herramientas estratégicas en la construcción de una poética en renovación constante”. En *Homenaje Una vida en la danza. Segunda época*. México, Conaculta/INBA, 2011, pág. 39.

La vida en la compañía incluía por lo menos tres clases de entrenamiento diarias: Graham, clásico y gimnasia acrobática, asumidas con pasión y compartidas en comunidad durante las clases, pero también después de ellas. Mario Rodríguez, Luis Zermeño, Bernardo Benítez, Patricia Infante y Manuel Hiram formaron un grupo de crítica y autocrítica que se reunía por las tardes para abordar las problemáticas en el seno de la compañía, a fin de hacer aportaciones colectivas a la misma. El maestro Benítez recuerda:

Aparte vivíamos en el departamento de Gladiola. Desayunábamos, comíamos y cenábamos juntos. Desayunábamos; íbamos temprano a la clase de clásico, luego de contemporáneo. Después venían los ensayos. A las tres salíamos a comer. Regresábamos en la tarde a hacer clase, y así andábamos en el camión con grabadoras, vestuario... Como gitanos.

Una vida donde se desayunaba, se comía y se cenaba danza, y que se transformó en 1975, con la llegada de Michel Descombey como coreógrafo invitado y luego asociado del Ballet Independiente. Si bien Descombey —director del Ballet de Zúrich de 1971 a 1973— estaba acostumbrado a la vida de las compañías europeas, y su experiencia era amplia en lo relativo a los requerimientos corporales de los intérpretes y a la organización de una compañía dancística, la dinámica y la disposición de los bailarines del Ballet Independiente le hicieron ver en ellos un terreno fértil para la producción artística. Esto implicó un trabajo técnico exigente que permitiera la depuración y proyección de la fuerza expresiva de obras que retaban los alcances y expectativas de los jóvenes bailarines. Así comenzó el montaje de la coreografía *Año cero*, en un formato tan novedoso como demandante —de hora y media aproximadamente—, poco usual para los cánones de la época.

Durante el trabajo para la realización de este montaje surgió la empatía artística de Descombey hacia el trabajo de Mario Rodríguez: “A Michel le gustaba mucho Mario por su fuerza, determinación, técnica y carácter. Así que lo usó mucho. Lo quería mucho por su capacidad de comprometerse con la danza”, dice Benítez

Fue en este periodo cuando se dio la separación artística de Flores Canelo y Descombey. Rodríguez y sus compañeros, como hijos artísticos de ambos, eligieron la danza. Las decisiones de los bailarines en este proceso de escisión que dio paso al nacimiento del Ballet Teatro del Espacio estuvieron marcadas

por los compromisos pendientes de la compañía; las giras y las funciones que impedían parar el trabajo: la danza o la vida personal. La transición entre la vida de una agrupación y otra, entre la danza moderna y la contemporánea,² estaba marcada por las verdades dichas por el cuerpo; por los ritmos de la danza en una época efervescente plena de fundaciones, de posibilidades de construir, de un sentido de novedad abarcante. Todos estos factores fueron decisivos en la toma de decisiones de quienes integraban la compañía, y Mario decidió continuar su trabajo como intérprete en el Ballet Teatro del Espacio, dirigido por los maestros Michel Descombey y Gladiola Orozco.

Fundado en 1977, el Centro Profesional y de Enseñanza Abierta de la Danza del Espacio Independiente —el Ballet Teatro, como se le conoció cariñosamente— tuvo su sede en Hamburgo 218, en la Zona Rosa. La vida en su interior era demandante, pero el compromiso con la danza les permitió a los bailarines de la época sumergirse en una dinámica de entrega absoluta:

Un día común en el Ballet Teatro —cuenta la maestra Gladiola Orozco— incluía una clase a las siete treinta de la mañana, de principiantes; una clase a las nueve, del taller; la clase de la compañía, a las 10:45, y, después, los ensayos. Un momento para un refrigerio, que le tocaba compartir a uno de los integrantes de la comunidad cada determinado tiempo; una clase de la escuela a las cuatro de la tarde; una clase a las 17:45 horas, y después ensayos de nuevo.

Esta disciplina incentivaba procesos de búsqueda que mantenían el enamoramiento continuo con el arte del movimiento, subrayando la importancia del sentido de comunidad, la mística absoluta de la danza y el espíritu de superación y exigencia para la profesionalización del oficio de bailarín.

Alumno de maestros como Raúl Flores Canelo, John Fealy, Gladiola Orozco, Michel Descombey, Aurora Bosch, Tulio de la Rosa, Carola Montiel, Nellie Happee, Sonia Castañeda, Lucas Hoving y Job Sanders, entre otros, Mario Rodríguez se nutrió de las enseñanzas de todos ellos y logró un crecimiento artístico notable. Se convirtió así en intérprete estricto y bailarín

² Alberto Dallal habla de una relación dialéctica entre la danza moderna y la danza contemporánea; de una ruptura con las bases y una reorganización estructural de la danza y las agrupaciones que se origina desde la década de los setenta e impacta a las instituciones dancísticas sucesivas. (Dallal, 1993: 134.)

de tiempo completo; crítico, exacto, capaz de transformarse en el estudio de danza o en el foro. Al respecto, Bernardo Benítez —quien comenzó su labor creativa como coreógrafo dentro del Ballet Independiente y la continuó en el Ballet Teatro— afirma categórico:

Yo, nada tonto, escogía a los mejores de la compañía, y Mario trabajó en casi todas mis obras. Él era un bailarín respetuoso, sensible, determinado, dispuesto a entender lo que el coreógrafo quería, y aportaba al trabajo su fuerza e imán dramático. Se enojaba consigo cuando no salían las cosas, cuando alguien no era solidario con el trabajo. Le molestaba el trabajo desigual entre bailarines.

La imagen que comparte Solange Lebourges —primera bailarina del Ballet Teatro y compañera de Mario en varios de los dúos más importantes del repertorio de la compañía— es la de un bailarín

...fuerte, viril, irónico, entregado; sobre todo apasionado [...] jamás marcaba: él interpretaba hasta temblar. Era un *partenaire* poderosísimo, pulcro, que trabajaba a fondo siempre, con gran amor a la danza, con un talento capaz de transmitir sin ahorrarse nada. Un primer bailarín con gran peso, arraigado a la tierra. Recuerdo la energía que transmitía en el *Dueto azul*. Lo percibía. Percibía su presencia en la oscuridad: sus ojos rasgados, brillantes, desde la otra esquina del escenario. Recuerdo la sensación siempre nueva de bailar el enamoramiento, un primer amor marcado por la guerra.

Destaca la interpretación de Mario en obras como *Luzbel*, *Pastorela*, *Tocata*, *La espera* y *Presagio*, de Raúl Flores Canelo; *Jardín Bulcanim*, *Credo*, *A*, *Cambios*, *Antígona* y *Arioso*, de John Fealy; *Invencciones* y *Espacio*, de Graciela Henríquez; *Cuarteto*, *Interacción* y *Kinéticas*, de Bernardo Benítez; *De uno a cinco y todos*, *Rompecabezas* y *Ciudadinas*, de Miguel Ángel Palmeros; *Desiertos*, *Homenaje a García Lorca* y *Noche*, de Anna Sókolov; *La Malinche*, de José Limón, y *Círculos*, *Año cero*, *Zarabanda de las soledades*, *Diálogo*, *Tango*, *Adentro afuera adentro*, *La ópera descuartizada* y *Preludio a la tarde de un fauno*, entre otras, de Michel Descombey.

“Mario fue un verdadero militante en su actitud de trabajar, de amar, de bailar, de querer. Donde él estaba quería que la vida fuera fructífera. Su conducta era de un verdadero compañero, de un camarada”, recuerda

Gladiola Orozco. Sabedor de la existencia del otro y de gran riqueza humana, se le recuerda por su carácter fuerte, crítico y sobre todo autocrítico en el trabajo, pero también por su sensibilidad, sentido del humor e ironía. José Luis Ibarra —bailarín que llegó al Ballet Teatro invitado a los “seminarios” por Mario Rodríguez— lo recuerda correteando y jugueteando desnudo al finalizar un ensayo de la coreografía *Año cero*.

Entregado de manera absoluta a la danza y a la compañía, Mario era capaz de dedicarse en sangre y carne a ensayos absorbentes o a acomodar utilería. Poseedor de un dominio perfecto del idioma francés, fungió como intérprete en las giras por Europa.

Sabía vivir la magia de la danza sin regateos en cada una de las acciones que circundaban su existencia, desde el foro hasta lo relativo a la producción de las obras. “Es un detalle poco conocido que Mario diseñó y confeccionó las faldas de las brujas de *La ópera descuartizada*. Ésos eran los alcances de su espíritu participativo y de su relación con la danza”, cuenta la bailarina Solange Lebourges.

Después de cuatro años de estar en la compañía, la fertilidad de su propio cuerpo comenzó a hacerse extensiva hacia otros por medio de la docencia. Fue un maestro estricto que aprendió los mecanismos, procesos y tiempos de la técnica, y logró transmitirlos con gran eficacia, claridad, y sentido espacial y de movimiento. Entre sus alumnos más destacados están Beatriz Madrid, Marco Antonio Silva, José Luis Ibarra y Jorge Chanona, por enumerar algunos.

En 1982 —tras el regreso de la compañía de una gira realizada en abril y mayo por Europa, donde ofreció una temporada importante en el Théâtre de la Ville de París—, Mario se enfermó. A punto de dar clase en la mañana, se sintió mal. Le pidió a Bernardo Benítez que supliera su clase y se retiró. “Poco después supimos que ya no podía caminar”, cuenta Benítez. El diagnóstico: un aneurisma cerebral que se manifestó en una hemiplejía del lado izquierdo del cuerpo. Aunque lo sometieron a una operación, el cuerpo jamás se recuperó, y Mario quedó semiparalizado.

El coraje del cuerpo herido del bailarín. Por otro lado, la ausencia. La ausencia del maestro; la ausencia del primer bailarín que bailaba casi todo el programa de la compañía; la ausencia en el foro y en la vida. La ausencia

del compañero de vida y escena. La ausencia de la voz de un cuerpo rasgó la vida cotidiana, artística y emocional de la comunidad.

La enfermedad de Mario impactó profundamente a la compañía, lo mismo por los pendientes dancísticos que por la vida cotidiana. Ante el desconcierto por la ausencia del hijo artístico, lo más letal se volvió creación y vida, y pocos meses después Michel Descombey montó, en 1982, *La muerte del cisne*. Con música de Camile Saint-Saëns interpretada magistralmente por Tonio Torres, *La muerte del cisne*, un solo masculino altamente expresivo, reflejaba la realidad del bailarín perdiendo el cuerpo; de la inmovilidad como silencio de la danza.³

En una entrevista, Michel Descombey expresó:

El mejor bailarín de la época en la compañía se llamaba Mario Rodríguez. Era muy buen actor, además de muy buen bailarín. Tuvo un derrame cerebral que lo dejó paralizado de un lado de su cuerpo y tuvo que dejar la danza. Fue un choque tan tremendo que decidí hacer *La muerte de un cisne*. Se ve que el cisne está herido en un brazo, justamente el izquierdo, como un ala, del lado que quedó paralizado. Hice la obra en memoria de él y sobre todo el choque que fue tener el mejor bailarín con todo ello. Él murió unos años después pero se quedó la obra.

José Luis Ibarra, por su parte, cuenta: “Cuando terminó de montarla, se pasó completa. Estábamos viendo el homenaje, el incidente proyectado en símbolo, en danza [...] cuando termina ese ensayo y la pasan completa. No podíamos decir nada. Volteamos a vernos: todos estallamos llorando”.

Mario regresaba a ver las clases, intentando estar al pendiente de su trabajo, realizando labores de producción, administrativas y de oficina y manteniendo el contacto —en la medida de sus posibilidades— con la compañía. Solange Lebourges recuerda: “Fue al ballet. Intentó hacer clase; intentó hacer barra. Lo recuerdo en una clase mía de principiantes. Pero la voluntad no podía contra esa herida. Ya no había danza posible. Hacía bromas sobre su condición, pero se veía la herida en el alma”. Los diez años siguientes Mario

³ *La muerte del cisne* no sólo es trascendente para el repertorio del Ballet Teatro del Espacio, sino que se vuelve referente para escenas dancísticas internacionales como la cubana. Véase “Atletas de Dios, buscando salir del callejón”. Primera parte. Entrevista con Michel Descombey. *Cubarte*.

continuó yendo al Ballet, pero con el tiempo regresó a su natal Michoacán a casa de sus padres.

La media voz de un cuerpo que se negaba al silencio se apagó casi diez años después, en 2003, poco antes de la muerte de su primo, el también primer bailarín Javier Salazar, quien llegó a la danza por invitación y complicidad de Mario. Le sobrevivió su hija Mariana, procreada con la bailarina Patricia Infante.

Fuentes

Bibliografía y hemerografía

- Cámara, Elizabeth. “Bernardo Benítez. Entrega, talento y convicción, herramientas estratégicas en la construcción de una poética en renovación constante”. En *Homenaje Una vida en la danza. Segunda época*. México, Conaculta/INBA, 2011.
- Dallal, Alberto. *La danza contra la muerte*. México, UNAM, 1993.
- Rodríguez, Mario. Currículum. Archivo del Ballet Teatro del Espacio. Proporcionado por Gladiola Orozco.

Iconografía

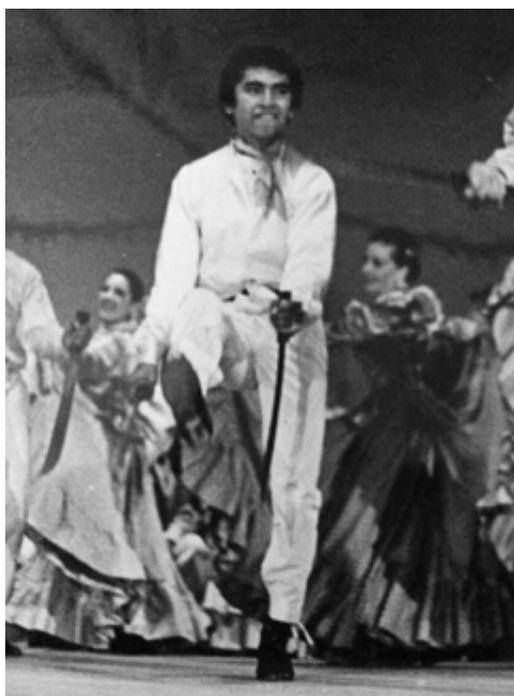
Archivo fotográfico personal de Solange Lebourges.

Páginas electrónicas

- Página del Ballet Teatro del Espacio: <http://www.balletteatrodelespacio.com>, consultada el 1o. de febrero de 2015.
- “Atletas de Dios, buscando salir del callejón”. Primera parte. Entrevista con Michel Descombey. En *Cubarte*: <http://archivo.cubarte.cult.cu/periodico/entrevistas/atletas-de-dios-buscando-salir-del-callejon-1ra-parte/5345.html>, consultada el 1o. de febrero de 2015.

Entrevistas (realizadas por Rebeca Mundo)

- Con Bernardo Benítez, 5 de febrero de 2015.
- Con Gladiola Orozco, 4 de febrero de 2015.
- Con José Luis Ibarra, 7 de febrero de 2015.
- Con Solange Lebourges, 7 de febrero de 2015.



Cirilo Fuentes. Fotos: archivo personal del maestro Cirilo Fuentes.

Cirilo Fuentes Ramírez

Patricia Salas Chavira

Lo que viví, lo viví
y muy bien bailado.

Cirilo Fuentes

Su amada tierra

San Francisco Ixhuatán, Oaxaca, vio nacer a Cirilo Fuentes el 8 de julio de 1950. Esta comunidad, ubicada en el istmo de Tehuantepec, región que cobijó a la cultura zapoteca y que es rica en costumbres y tradiciones, donde las mayordomías asumen un papel preponderante en su organización y conservación. Lugar en el que piezas como *La sandunga*, *La tortuga del arenal*, *La llorona*, *El feo* y *Donají*, interpretadas por bandas de viento, marcan el ritmo con el que las parejas expresan el sentimiento y el gusto por los sonos de la tierra.

Es en este entorno festivo, dancístico-musical, en el que crece y vive su infancia Cirilo Fuentes, siempre cobijado por el amor de la familia, pero principalmente de su madre, *Na Nicandra*,¹ como cariñosamente era nombrada por la familia, la comunidad y todos los que tuvieron la fortuna de conocerla y disfrutar sus atenciones como extraordinaria anfitriona. Mujer sensible y fuerte que lo apoyó en todas sus decisiones. Cirilo asistía con Na Nicandra a todas las fiestas. Siempre fueron muy unidos. Su madre era el referente central de su vida.

Durante mucho tiempo, Cirilo conservó su pequeña casita en el terreno de Na Nicandra en San Francisco Ixhuatán, lugar al que retornaba cuantas veces podía para disfrutar la fiesta de la Virgen de la Candelaria, que se realiza

¹ Alejandra Ramírez Sánchez (1910-1999).

cada 2 de febrero. Este reencuentro le permitía participar y conservar los lazos con su comunidad, sus tradiciones, y, por supuesto, disfrutar a su mamá y convivir con la familia. Estos aspectos siempre fueron prioritarios y trascendentales en su vida.

La familia querida que siempre lo apoyó

Cirilo fue el más pequeño de una familia de doce hijos. No todos llegaron a la edad adulta, pero sus hermanas —como Agapita, Rosario, María y Lucy— siempre estuvieron cercanas a él, pendientes de las decisiones que tomaba y apoyándolo en cualquier idea o propuesta. ¡Una gran familia de orgullosos ixhuatecos!

La cercanía y convivencia de las familias Fuentes Ramírez y Orozco Delgado, producto del casamiento de una hermana de Cirilo con el hermano de la madre de Alba, procuró que con el tiempo Cirilo y Alba Orozco se conocieran y comenzaran a construir una amistad que se fue consolidando. A pesar de la distancia que los separó durante algunos lapsos de sus vidas, ese lazo de amistad se mantuvo. Alba Orozco² estudió internada, desde los doce años, en la Escuela Normal en Tamazulapa, Oaxaca, y posteriormente entró a la Normal Superior. Por su parte, Cirilo estudió la primaria y la secundaria en San Francisco Ixhuatán. Durante las vacaciones largas, esporádicamente coincidían, se encontraban y compartían sus planes y proyectos.

Concluida la secundaria, Cirilo Fuentes se trasladó a la ciudad de México para continuar con sus estudios y Alba Orozco comenzó a desempeñarse como maestra en diferentes lugares, desde La Mixtequita bonita hasta el estado de Zacatecas.

Pero el destino les tenía preparado un reencuentro en la ciudad de México, ya que la amistad se convirtió en noviazgo y posteriormente culminó en una hermosa boda, con total apego a la tradición istmeña.

Al poco tiempo vino a consolidar a la pareja el nacimiento de tres hijos: Ziro Liberman, Valdemar y Rabel, quienes nacieron con un año de diferencia entre ellos. “Si había que cuidar niños, mejor de una vez tres.” Bien dicho por la maestra Alba Orozco. Padres ejemplares y con responsabilidad y

² Alba Orozco Delgado nació el 1o. de mayo de 1943 en San Francisco Ixhuatán, Oaxaca.

compromiso en sus actividades profesionales. Ya con el tiempo llegaron dos nietas: Samantha y después Silvana, hijas de Ziro, orgullo y felicidad para los abuelos.

Cirilo encontró en Alba a una gran esposa: inteligente, mesurada, observadora, pero sobre todo sensible y amorosa, que siempre lo apoyó y orientó en todos los proyectos. ¡Quién mejor para acompañarlo!

Cuenta la maestra Alba que hasta el día de hoy conserva las pinturas de Gildardo Uribe, un gran amigo y compañero del maestro Cirilo; las fotografías de Na Nicandra y del resto de la familia hermosamente adornadas con ramos de flores; los reconocimientos que el maestro Fuentes recibió a lo largo de su trayectoria; los muebles de la casa en la ciudad de México, elaborados al gusto del maestro Cirilo, con madera de San Francisco Ixhuatán traída por él en uno de sus viajes. El decorado de la ventana principal, dispuesto como una boca escena, con cortinas como telón y foquitos simulando la iluminación teatral. El maestro Cirilo Fuentes, aun en casa, siempre se encontraba en el escenario.

Su formación

Como dijimos antes, Cirilo Fuentes estudió la escuela primaria y la secundaria en San Francisco Ixhuatán. Concluyó su educación secundaria en el año de 1967, siempre con calificaciones satisfactorias y reconocimiento por su desempeño en materias como historia y educación artística. En 1965 participó como miembro activo de la Sociedad de Alumnos de la Escuela Técnica Industrial número 34.

Su padre falleció cuando Cirilo era aún adolescente, por lo que su madre, Alejandra Ramírez, se convirtió no sólo en el soporte de él y del resto de la familia, sino en un apoyo muy importante en la definición de su vocación e interés por la danza. Na Nicandra aprobó y financió la decisión de Cirilo de trasladarse, después de terminada la secundaria, a estudiar a la ciudad de México.

En 1968 ingresó a la Academia de la Danza Mexicana para estudiar la carrera profesional de danza mexicana, que en esa época se encontraba dirigida por la maestra Josefina Lavalle. Durante su formación cursó las materias de danza regional, danza moderna y música. De 1969 a 1970, simultáneamente

a sus estudios profesionales de danza, ingresó a la Escuela Normal Ignacio Manuel Altamirano, ubicada en Sor Juana 241, Colonia Santa María la Ribera, en México, Distrito Federal.

En 1972, a solicitud de la Dirección General de Relaciones Educativas, Científicas y Culturales de la Secretaría de Educación Pública, recibió una beca de estudios del Instituto Cultural Americano.

El 29 de octubre de 1976 obtuvo del Departamento de Danza del Instituto Nacional de Bellas Artes el diploma que certificó sus estudios metodológicos correspondientes al nivel elemental de la Escuela Cubana de Ballet. Este diploma fue firmado por Ramona de Saa, directora de la Escuela Nacional de Ballet de Cubanacán, Cuba, y por Salvador Vázquez Araujo, jefe del Departamento de Danza del INBA.

En 1977, como miembro del ballet *El cascanueces*, participó en los programas Sábados con la Familia, montaje de la Academia de la Danza Mexicana que se presentó en el Teatro Ángela Peralta del Distrito Federal. También participó de forma sobresaliente durante el ciclo escolar 1976-1977 como bailarín de carácter en las funciones del ballet *El flautista de Hamelin*, durante las Prácticas Escénicas de la Academia de la Danza Mexicana, en diferentes teatros de la ciudad.

En 1974, la Secretaría de Educación Pública le expidió el título de maestro de danza folclórica. Orgullosamente, se convirtió en el primer alumno titulado de la Academia de la Danza Mexicana.

La profesora Teresa Leticia Molina Alonso recuerda:

Al maestro Cirilo lo conocí en ese año de 1974. Fue mi maestro en primer año, de danza. En ese momento desconocía cómo se daba un examen profesional en la danza. Él preparó como todos los días la clase: el calentamiento, las indicaciones, y hubo un momento en que nos comentó: “Mañana se vienen bien arregladitas porque voy a tener un examen”. Todos supusimos que nos iban a calificar, pues estábamos muy atentos al examen. Recuerdo ver a los sinodales; una mesa muy larga con mucha gente, observando cómo se estaba desarrollando la clase, y tuve la oportunidad de formar parte de ese examen del maestro. ¡Se estaba titulado!

Yo recuerdo entre los sinodales a la maestra Antonia Torres, de contemporáneo; recuerdo a la maestra Josefina Lavalle, por supuesto; a la maestra Carmelita y otras gentes que ahorita no recuerdo sus rostros ni sus nombres.³

Qué mejor forma de corresponder al esfuerzo y apoyo de Na Nicandra, a sus hermanos y a su familia, que concluyendo exitosamente sus estudios. Este suceso fue doblemente celebrado, ya que en la misa de acción de gracias con motivo de su graduación el maestro Cirilo también contrajo nupcias con la profesora Alba Orozco. Este evento religioso con doble propósito se realizó el 27 de julio de 1974 en la Iglesia de la Virgen de la Candelaria, de San Francisco Ixhuatán.

La práctica hace al maestro

En abril de 1970, Cirilo Fuentes realizó sus prácticas en la Escuela Héroes de la Libertad, sobre las cuales la profesora Georgina Martínez —responsable del grupo de cuarto año— realizó los siguientes comentarios:

1. Los planes y preparaciones de clase fueron elaborados con esmero, obteniendo buenos resultados debido a la aplicación de los mismos.
 2. Su presentación personal fue correcta.
 3. Se presentó siempre con puntualidad.
 4. El material didáctico empleado fue suficiente y adecuado.
 5. Su expresión oral y escrita fue correcta.
 6. Mantuvo siempre la disciplina en el grupo.
 7. La organización que dio al grupo fue la adecuada, logrando mantener en todo momento el interés de los niños, lo que dio como resultado un aprovechamiento satisfactorio por parte de los alumnos.
- Por lo antes mencionado, felicito al practicante, deseándole todo éxito en su carrera profesional.

³ Teresa Leticia Molina Alonso, en entrevista realizada por Patricia Salas Chavira. Ciudad de México, 18 de diciembre de 2014. Inédita.

Ya se asomaba entonces un futuro exitoso para el maestro Cirilo en varios ámbitos, incluido el de la docencia, donde su sobresaliente desempeño sería ratificado con el paso del tiempo por las sucesivas generaciones que tuvimos la fortuna de tenerlo como maestro en la Academia de la Danza Mexicana. Al respecto, la maestra María Nazul Valle Castañeda señala:

Nosotros ingresamos en 1976. En mi caso fue mi primer maestro de danza, y bueno, ¿qué recuerdo de él? Recuerdo a un señor impecablemente vestido. Lo recuerdo muy jovial, con mucha energía, muy alegre. Llegaba vestido de traje. Eso me impactó mucho. Me impacta mucho hasta estos días recordarlo. Y además con una rosa o un clavel en el ojal de la solapa de su traje. Ya después se cambiaba. Pero el señor llegaba muy formal. Era muy formal en su persona. La primera imagen que se me viene es la presencia [...] su presencia era muy fuerte.

Morenito; muy, muy alegre. Era curioso cómo nos hablaba, pues hablaba como costeño. Pero era muy agradable; era muy accesible. En sus clases yo lo recuerdo muy alegre, muy dinámico. Me gustaban mucho las dinámicas que hacía del grupo, sobre todo para trabajar la proyección escénica, la presencia.

...nos ponía por parejas a caminar en el salón, en el espacio escénico, y bueno, se trataba nada más de caminar; quién dominaba a quién: si el hombre a la mujer o la mujer al hombre. Nada más con el hecho... ni siquiera de hablar, ni siquiera de hablarse o de crear coreografía. Simplemente el caminar. Quién imponía con la mirada al otro o quién hacía retroceder al otro. Nada más con la pura presencia. Me acuerdo mucho de ese ejercicio.⁴

Al igual que aspectos como la técnica, la limpieza de las pisadas, el estilo, para el maestro Cirilo Fuentes la presencia era muy importante. Para él la seguridad y la proyección del bailarín eran esenciales: el bailarín no podía dudar. Cuando enseñaba el faldeo a sus alumnas no daba espacio para la interpretación o la imaginación. Se colocaba la falda y realizaba los ejercicios con toda precisión. Indicaba con claridad los movimientos de los brazos, de la muñeca, y la forma de sujetar la falda.

⁴ María Nazul Valle Castañeda, en entrevista realizada por Patricia Salas Chavira. Ciudad de México, 5 de diciembre de 2014. Inédita.

La imagen que proyectaba el maestro Cirilo Fuentes era de mucha formalidad. Hacía pensar a los alumnos que el estudio de la danza es en serio; no es un juego. Con su conocimiento, orden, claridad y coherencia fortaleció cada día, en cada clase, la vocación de sus alumnos. Hizo posible con ello construir sobre sólidos cimientos muchas trayectorias que están dedicadas a la danza hasta hoy en día.

El maestro Cirilo Fuentes también se desempeñó como profesor de cursos de verano en la Academia de la Danza Mexicana. Ahí recibió felicitaciones por su entusiasmo y su cooperación al impartir las materias de técnica de danza mexicana y repertorio. Asimismo, en el ciclo escolar 1975-1976 trabajó como profesor de los grupos de principiantes de extracarrera de la misma academia.

Fue un maestro que no sólo transmitía conocimientos y vivencias a sus alumnos: también fue un gran amigo, compañero y colaborador. Abrió las puertas de su corazón, de su familia y de su casa a muchas generaciones de bailarines y maestros que tuvieron la fortuna de asistir a las celebraciones de la Virgen de la Candelaria en San Francisco Ixhuatán.

De igual modo, el maestro Cirilo colaboró con el Fondo Nacional para el Desarrollo de la Danza Mexicana, dirigido por Josefina Lavalle, en las investigaciones —documentales y de campo— que se realizaron sobre las fiestas y bailes tradicionales del istmo de Tehuantepec. Para dichas investigaciones, el maestro Cirilo Fuentes aportó el texto *Estudio de las costumbres y tradiciones de la región del istmo de Tehuantepec*.

Su trabajo en el Instituto Mexicano del Seguro Social y sus aportaciones al mismo

Cuando era coordinador nacional de Danza del IMSS, el maestro Rodolfo Múzquiz —además de sus funciones de supervisión de la actividad dancística en los Centros de Seguridad Social; de dar clases de danza regional en el Centro de Seguridad Social Tepeyac, y de organizar seminarios de actualización para orientadores de danza— diseñaba y aplicaba los exámenes de admisión para la contratación de nuevos maestros que habrían de desempeñarse como orientadores de danza regional de los Centros de Seguridad Social para el Bienestar Familiar del IMSS. El maestro Cirilo

Fuentes se presentó al examen. La sólida formación dancística adquirida en la Academia de la Danza Mexicana; su conocimiento y su vivencia de las manifestaciones tradicionales de la danza, y su interés por la investigación, así como su indiscutible vocación docente —además ser todo un profesional titulado de la danza mexicana— fueron factores que le permitieron incorporarse, sin ningún inconveniente, a las tareas que asumiría en los siguientes años en el IMSS.⁵

Del 10 de marzo de 1976 a julio de 1977 permaneció contratado en el Centro de Seguridad Social para el Bienestar Familiar Félix Azuela como orientador de danza regional.

En julio de 1977 se le extendió un nombramiento como orientador de actividades artísticas, con adscripción al Departamento de Actividades Deportivas, Artísticas y Culturales del mismo IMSS, donde laboró hasta el 1o. de octubre de 1981, fecha en la cual fue nombrado coordinador de Danza Regional del Valle de México del Departamento de Actividades Artísticas, puesto adscrito a la Jefatura de Prestaciones Sociales del citado instituto.

En entrevista, Cirilo Fuentes comentó:

A nivel nacional, en el instituto laboran ciento sesenta y cinco orientadores de actividades culturales que dirigen sus conocimientos a quince mil socioalumnos en los ciento trece Centros de Seguridad Social y Capacitación Técnica del IMSS en todo el país.

Al referirse al Seminario Nacional sobre Actualización de Danza y Bailes Tradicionales, éste tiene como objetivo implementar un programa didáctico que abarca los tres niveles de danza que se imparten en el instituto, y que son principiantes, intermedios y avanzados. En este seminario participan como ponentes destacadas personalidades de la danza a nivel nacional, siendo éstos la profesora Josefina Martínez Lavalle, delegada ejecutiva de Fonadan;⁶ Evelia Beristáin, coreógrafa y conferencista de Fonadan, además de orientadores de danza del propio instituto.⁷

⁵ Rodolfo Múzquiz Fuentes, en entrevista realizada por Patricia Salas Chavira. Ciudad de México, 10 de diciembre de 2014. Inédita.

⁶ Fondo Nacional para el Desarrollo de la Danza Popular Mexicana.

⁷ “Las Comunidades sin Folklore son mudas y vacías”. Sin más datos. Monterrey, Nuevo León, 22 de julio de 1984.

El 16 de agosto de 1986 fue nombrado coordinador de Promoción Cultural y Teatros de la Coordinación General de Prestaciones Sociales, puesto en el que se desempeñó hasta el 16 de abril de 1989, cuando la Dirección General de Prestaciones Sociales lo comisionó en la Jefatura de Servicios de Promoción Cultural.

Para el profesor Cirilo Fuentes, las actividades de los programas de promociones culturales del IMSS cumplían con el objetivo de difundir y proyectar las costumbres de nuestro pueblo a través de la danza y los bailes regionales.

En 1989 elaboró el Banco de Preguntas y Respuestas y el examen práctico de la categoría de orientador de actividad; coordinó programas masivos de danza en todas las redes artísticas —ramo de danza regional—, actividad que desempeñó en la Comisión Nacional Mixta de Selección de Recursos Humanos del IMSS.

El maestro Cirilo siempre estuvo muy cerca de los maestros de danza a su cargo. Los conocía; convivía con ellos. Sabía de las aportaciones que cada uno podía hacer a la institución y los invitaba formalmente a compartir sus conocimientos a los demás compañeros. Coordinó el programa Encuentros de Danza, que se llevaban a cabo en el Teatro Tepeyac. También tuvo a su cargo la organización de la Primera Muestra Nacional y los Vigésimos Juegos Nacionales Ricardo Flores Magón, que tuvieron lugar en 1998 en Oaxtepec, Morelos. Igualmente, organizó desfiles con temas de danza mexicana o de diversos estados de la República Mexicana, así como presentaciones de indumentaria tradicional.

La labor incansable del maestro Cirilo Fuentes duró treinta y un años de aportaciones y servicio al Instituto Mexicano del Seguro Social. En diciembre de 2003, la Delegación Estatal del IMSS en Coahuila le entregó un reconocimiento por su trayectoria en el arte de la danza folclórica. En octubre de 2006, el mismo instituto le otorgó un reconocimiento más, esta vez por sus treinta años de servicio, durante los cuales, con lealtad y entrega, contribuyó al desarrollo de la seguridad social en México.

Preparándose para realizar el último viaje

Es un privilegio poder hacer lo que se quiere hacer. Planearlo, organizarlo y realizarlo. Así fue la vida del maestro Cirilo. Durante mucho tiempo estuvo recopilando, seleccionando y redactando lo que sería su libro *Istmo de Tehuantepec. Costumbres y tradiciones*, un libro publicado por el IMSS en el marco de la celebración de los cincuenta años de Prestaciones Sociales de la institución. Un libro en homenaje a su tierra y a la riqueza de las tradiciones de su cultura. También lo hizo en homenaje a su familia: a Na Nicandra y, por supuesto, a Alba Orozco y a sus hijos:

En este documento ha volcado, con ágiles textos que ha hecho acompañar de una selección meticulosa de fotografías y viñetas, los resultados de su investigación. En la palabra y la imagen de este libro vemos la evolución de las bellas y ricas costumbres y tradiciones de Oaxaca, que se reflejan en las danzas y bailes que nuestros antepasados nos han heredado y que debemos preservar.⁸

Cirilo Fuentes fue un hombre dador. No se quedaba con nada. De manera inmediata a la publicación de su libro, se dedicó a entregar directamente en la mano de sus familiares, compañeros y amigos su amado tesoro. El libro que contenía su conocimiento: su familia, su vida; las fiestas, su danza. Todo lo más querido y valorado para él. Es un gran tributo para Oaxaca, para el istmo y para San Francisco Ixhuatán.

Tuvo el privilegio de que el gran escritor mexicano don Andrés Henestrosa le escribiera el prólogo de esta obra. En una parte, el texto dice:

Sirva todo lo anterior para situar de alguna manera el opúsculo, crónica o monografía *Istmo de Tehuantepec. Costumbres y tradiciones* de la región, por Cirilo Fuentes. Un trabajo entusiasta, pleno de amor a la patria chica. [...] Estas líneas, que no son sino una mera impresión y no un prólogo acerca de este ensayo, sólo quisieron dar un saludo de bienvenida a Cirilo Fuentes, en espera de un nuevo trabajo que signifique un paso adelante en su carrera de escritor.⁹

⁸ Irma Eugenia Gutiérrez Mejía. "Presentación". En Cirilo Fuentes Ramírez. *Istmo de Tehuantepec. Costumbres y tradiciones*. México, IMSS, 2006.

⁹ *Loc. cit.*

El maestro Cirilo Fuentes fue siempre diligente, respetuoso y detallista. También se distinguía por ser un maestro organizado y previsor. Se anticipaba a cualquier situación, ya fuera atendiendo sus clases, sus presentaciones dancísticas, la organización de eventos o sus cursos de capacitación. Se adelantaba a todo lo que pudiera suceder. Le gustaba que todo saliera conforme a lo planeado.

Así lo hizo durante toda su vida. Y, desde luego, no podía haber sido diferente en relación con un momento tan trascendental para él como lo fue su partida. Todas sus decisiones importantes las compartía con su compañera de vida, y ésta no fue la excepción:

Él le dijo a su hermana Agapita que quería hacer una reunión con todos sus familiares, y entonces los reunió. Ahí estaban sus hermanos, sus sobrinos y hermanas. Las que estaban todavía. Y mandaron a hacer comida y todo. La hizo al mediodía, porque ya se cansaba mucho. Entonces quería que fuera todo así. Y sí estuvo; aguantó todavía [...] estuvo conviviendo; estuvo en la comida [...] quería despedirse de su familia. Cerró su ciclo.

“Vamos a caminar”, me dijo. Se fue a despedir de Ixhuatán, tranquilo y todo. Y de ahí se sintió mal y nos vinimos al día siguiente. Así fue.¹⁰

La reunión anteriormente citada se realizó el 24 de diciembre de 2008. El maestro Cirilo Fuentes Ramírez falleció el 10 de febrero de 2009 en la ciudad de México, rodeado de toda la gente a la que quiso y que lo quería.

Pero ése no fue el final. Para sus funerales, el maestro Cirilo dispuso con antelación el lugar, la decoración, la música que se iba a escuchar y el tipo de actividades que quería que realizaran quienes lo acompañarían en esos momentos.

Durante sus hospitalizaciones siempre estuvo rodeado de muchos maestros; de gran parte de sus amigos: “Quería que todos sus alumnos, que todos sus maestros estuvieran ahí ese día. Que estuvieran disfrutando todo lo que quisieran. De esa tarde hasta el día siguiente”.

¹⁰ Alba Orozco, en entrevista realizada por Patricia Salas Chavira. Ciudad de México, 9 de enero de 2015. Inédita.

Sus amigos arreglaron el lugar donde fue velado con flores, rebozos, banderitas. Y su féretro se cubrió con el tápalo¹¹ de su mamá. Cuando lo despidieron, todos los presentes agitaban banderitas de colores y cantaban. Sus cenizas, después de estar un tiempo en su casa —como él lo dispuso— fueron depositadas en la Capilla de la Virgen de la Candelaria, ubicada en la Delegación Miguel Hidalgo de la ciudad de México.

Extraordinario hijo, esposo, padre, hermano, maestro y amigo. Así lo recordamos hasta el día de hoy en que rendimos homenaje a su persona, trayectoria y legado. Justo y necesario es compartir esta experiencia a las nuevas generaciones, para que conozcan y valoren el trabajo realizado que se cristalizó en dos grandes instituciones de nuestro país: el Instituto Nacional de Bellas Artes y el Instituto Mexicano del Seguro Social.

¹¹ Manto o chal.

Fuentes

Archivos

Archivo personal de Alba Orozco Delgado.

Entrevistas (realizadas por Patricia Salas Chavira)

María Nazul Valle Castañeda. Ciudad de México, 5 de diciembre de 2014. Inédita.

Rodolfo Múzquiz Fuentes. Ciudad de México, 10 de diciembre de 2014. Inédita.

Teresa Leticia Molina Alonso. Ciudad de México, 18 de diciembre de 2014. Inédita.

Alba Orozco Delgado. Ciudad de México, 9 de enero de 2015. Inédita.



Enrique Iglesias. Foto: archivo personal de Margarita Gordon.



Enrique Iglesias en Armenia, acompañando a Pilar Rioja; de izquierda a derecha: Enrique Iglesias, Gerardo Negrete, José María Figueroa, Pilar Rioja, José Luis Negrete y J. L. Peruj.

Enrique Iglesias: compás, simpatía y ocurrencia

Ariadna Yáñez Díez

Y ser flamenco es otra cosa. Es tener otra carne,
alma, pasiones, piel, instintos y deseos;
es otro ver el mundo en el sentido grande;
el sino es la conciencia, la música en los nervios,
fiereza independiente, alegría con lágrimas,
y la pena, la vida y el amor sombreando;
odiar lo rutinario, el método que castra;
embeberse en el cante, en el vino y los besos;
convertir en un arte sutil, y de capricho
y libertad la vida; sin aceptar el hierro
de la mediocridad; poner todo a un envite;
saborearse, darse, sentirse, vivir. Eso.

Tomás Borrás
Palmas flamencas

En el flamenco existen muchas cosas inciertas, comenzando por la palabra misma. Innumerables teorías circundan este vocablo. Por ejemplo, unos consideran que la palabra flamenco deriva de los vocablos árabes *felao-mengu* (campesino tráfuga) o *flabencou* (cantos moros de Las Alpujarras).¹ Otra vertiente argumenta que se dio este nombre a los cantos sinagogaes de los judíos españoles. Otros más piensan que es como se conoce a los gitanos de varias partes de España.

¹ Región de Andalucía, España.

No menos incertidumbre se puede esperar en relación con los personajes de lo que hoy consideramos un arte andaluz, quienes están envueltos por enigmáticas historias. Una de ellas es la de Enrique Iglesias.

El origen de este personaje es relativamente incierto. Se presume que es mexicano, nacido en la ciudad de México en 1941, en la Colonia San Rafael. Creció en una familia guatemalteca que llegó a la ciudad muy probablemente en los años treinta. Enrique tuvo dos hermanos: Olga y Roberto.² Este último se estaba convirtiendo en una celebridad de la danza española cuando Enrique comenzaba a vivir.

No se tiene conocimiento de sus primeros años de vida. Lo que sí es un hecho es que creció con un hermano que se crió estudiado danza, y, aunque no se puede asegurar que él lo haya encaminado al flamenco, quizá sí fue un parteaguas para que Enrique quisiera adentrarse en este arte. Con tan sólo quince años, Enrique quería dedicarse al toreo, disciplina que está íntimamente ligada al flamenco, pues ya bien decía Vicente Escudero: “El toreo tiene mucho de baile [...] ya que el baile español no es sólo movimiento; el flamenco está lleno de actitudes y, no olvidemos que en él también se emplea la palabra desplante. A la zapatilla de un torero sólo le falta tener un tacón”.³

Enrique quería torear y su hermano Roberto se dirigía a Sevilla para estudiar danza española. Roberto decidió llevar a Enrique con él para que allá aprendiera el arte de la tauromaquia. Llegaron a España en 1956 y Enrique cambió el sentido del viaje. Se introdujo en el baile flamenco, en donde el toreo se convierte en una figura metafórica en la que el bailar es el toro y el toreo a la vez. Danzan internamente en emociones que, a veces, son cornadas que ayudan a sacar el dolor en una soleá, o un buen pase que llena de fiesta una bulería. En busca de este nuevo toreo, se encontró en la calle del Espíritu Santo, en Sevilla, con la escuela de Enrique *El Cojo*, figura de renombre dentro de la comunidad flamenca. Fue ahí donde aprendió a bailar.

Para 1957 regresa a la ciudad de México. Ya con cierto conocimiento de la danza española, acompaña el cuadro de baile del ballet de su hermano Roberto, con el que se presenta en varios centros nocturnos, como El Patio,

² Véase Alejandrina Escudero. “Roberto Iglesias”. En *Cuadernos de Danza. Homenaje Una Vida en la Danza*. México, Cenidi-Danza, 1995, págs. 89-91. (Cuaderno número 30.)

³ Pilar Rioja. “Abriendo puertas a la expresión”. Texto del libreto que realizó para el Sistema Nacional de Creadores de Arte del Fonca, 2010-2013, pág. 60.

y algunos teatros, como el Virginia Fábregas. Es en este último donde José Antonio Morales⁴ recuerda haber visto bailar a Enrique: "...fui a ver a Roberto Iglesias, a quien admiraba, y ahí estaba Enrique [...] Él y yo fuimos compañeros de banca en la escuela, [...] cuando lo vi él ya estaba encarrilado para dedicarse al baile. Ahí bailó jotas, folclor español y algo de flamenco".⁵

Durante los siguientes años, Enrique se dedicó a foguearse en varios escenarios. Dejó de bailar para el ballet de su hermano y comenzó a presentarse con diversos grupos que se movían por la ciudad. Roberto era ya toda una estrella y siempre fue muy duro con Enrique. Le exigía más que a los otros. Quizás ésta fue una de las razones que lo fueron alejando del ballet de su hermano.

Enrique no se conformó con el baile y buscó explotar otra de las vertientes del flamenco: el cante. De manera paralela a las funciones donde bailaba, comenzó a cantar. En 1965 conoció a una de las bailarinas renombradas de México, Margarita Gordon,⁶ quien comenzaba a presentarse sola y necesitaba un cantaor. Ése fue Enrique. Margarita recuerda: "Trabajé conmigo muchísimo tiempo [...] practicaba mucho conmigo. Yo creo que se fogueó bastante".⁷ Durante varios años se presentó como cantaor en las diversas giras que Margarita tuvo por toda la República. En estas funciones "él cantaba todo lo que yo le pedía, aunque su cante era festero. Además de cantar, como a él le gustaba mucho bailar hacía un solo de baile, ya fuesen unas alegrías o bulería".⁸

Entrada la década de los setenta, se reencontró con su amigo José Antonio Morales, con quien estableció una gran amistad que los llevó a trabajar juntos durante un largo tiempo. Una de las funciones que compartieron fue el montaje de *Los siete niños de Écija*, patrocinado por los Montes, una familia del ambiente taurino que se dedicó a confeccionar el vestido del torero. Esta familia juntaba a varios cantaores y guitarristas que estaban

⁴ Quien fue la pareja de baile de María Antonieta *La Morris*.

⁵ José Antonio Morales, en entrevista realizada por Ariadna Yáñez. Ciudad de México, 12 marzo de 2015.

⁶ Véase Alan Stark. "Margarita Gordon". En *Cuadernos de Danza...*, págs. 89-91.

⁷ Margarita Gordon (desde Cuernavaca, Morelos), en entrevista vía telefónica realizada desde la ciudad de México por Ariadna Yáñez Díez, 12 de marzo de 2015.

⁸ *Loc. cit.*

aprendiendo y les daban la oportunidad de que se fueran desarrollando. El espectáculo

...era sumamente ostentoso y ambicioso. Era presentado en las plazas de toros. ¡Se metían en cada lío...! Metían carretas... Era muchísima gente, desde niños a adultos [...] ahí bailé con Enrique. Todos hacíamos un breve desplante de farruca. [...] En el argumento de la función se usaban versos que retrataban a los siete niños. Uno de ellos era “No hagan alto en las paradas, mira que tus huellas huellan, siete ladrones de fama”. Estos niños eran bandoleros para los que el honor y la dignidad estaban a prueba. A cada uno de los niños se le adhería una historia que se les cantaba. Todos íbamos. Participábamos por el cariño que le teníamos a la familia, además de que era una belleza portar el vestuario tan maravilloso y fino que ellos hacían.⁹

En esta década Enrique continúa entre el baile y el cante, dedicándose más a bailar. Siguió cantando con Margarita Gordon, alternando funciones en Gitanerías, El Triana, Bulerías, La Bodega, entre otros espacios. En estos lugares compartió el escenario con figuras como María Antonia *La Morris*¹⁰ y su pareja, en ese entonces José Antonio Morales. La Morris anota al respecto:

[Enrique] bailó en todos los tablaos que había en la ciudad. Bailó conmigo [...] era muy agradable verlo. Era muy simpático. Me gustaba verlo. Tenía algo muy gitanito. Tenía la facha de muy gitano. Morenito, con el pelo chino, sus ojos vivarachos... Era muy agradable. ¡Fue simpático con ganas! Adorable. Siempre nos tenía muertos de risa. Era de esas personas con las que te la pasabas riendo todo el día. [...] También era muy dedicado y profesional.¹¹

También los acompañó durante cuatro temporadas que estuvieron bailando en la Feria de San Marcos, en Aguascalientes (ca. 1974-1978), en el tablao

⁹ José Antonio Morales, en entrevista citada.

¹⁰ Véase Alan Stark. “María Antonieta Gutiérrez Casas, *La Morris*”. En *Cuadernos de Danza. Homenaje Una Vida en la Danza*. México, Cenidi-Danza, 1994. (Cuaderno número 29.)

¹¹ María Antonia Gutiérrez, en entrevista vía telefónica realizada por Ariadna Yáñez Díez. Ciudad de México, 12 de marzo de 2015.

que ponían La Morris y José Antonio. Se presentaban todas las noches mientras duraba la feria, con un cuadro flamenco constituido por La Morris, José Antonio, Mercedes Bravo y Enrique Iglesias. El guitarrista era Lucio Drigués y el cante estaba a cargo de Luci Morales. Ahí bailaba por soleares o por alegrías.

José Antonio recuerda gratamente su frescura dentro y fuera del escenario. Era un bailaor que tenía una chispa en el escenario. “Te hacía que el ambiente y la atmósfera fueran amables. Todo el tiempo con humor, de buena onda, de ‘esto no es tenso’. Fue una persona apreciada por todos”.¹² Quizá tuvo algunas deficiencias como bailarín, las cuales supo sortear, pues “tenía un gesto de salida: la mano, la pierna, donde ponía en juego aquello que no te enseñan en las clases, que no enseña ningún maestro [...] además él estaba sobrado de ritmo y compás. Todo lo que se bailarían con mucho compás era para él”.¹³

Enrique, sin lugar a dudas, tenía un gran carisma en el escenario, y sabía manejarlo y aprovecharlo; pero también “tuvo que desarrollar unos artilugios, que son válidos en el arte, para capturar la atención, para seducir. Su principal preocupación era seducir adentro y afuera del escenario. Por eso tenía una forma de conducirse con el humor tan a flor de piel; un humor contradictorio y ácido como su misma vida”.¹⁴ Para Antonio, “[...] su maestro fue él mismo. Con los poquitos o muchos datos que tuvo, él se hizo su método”.¹⁵ La seducción y su carisma “fueron sus armas, y con ellas trabajó un largo tiempo y constantemente; en todos lados [...] No estorbaba en ningún espectáculo, pues lo adornaba con su carisma y ese ángel que tenía”.¹⁶

A pesar de sus múltiples presentaciones como bailaor, su camino, a principios de los ochenta, se desplazó al cante. “Hubo una época en México en donde proliferó una especie de cantaor, porque no había o era muy difícil y costoso contratar a alguno. Él [Enrique], con su disciplina o indisciplina de bailarín, sabía que había que ensayar bastante”.¹⁷ Quizá su situación económica lo orilló a buscar sembrar semillas en el cante. Si bien no desarrolló

¹² José Antonio Morales, en entrevista citada.

¹³ *Loc. cit.*

¹⁴ *Loc. cit.*

¹⁵ *Loc. cit.*

¹⁶ *Loc. cit.*

¹⁷ *Loc. cit.*

una técnica, cantó imitando españoles, como muchos otros lo hicieron en ese momento. Sin embargo, no todos eran llamados. Él sí. Fueron ese ángel y esa chispa en el escenario los que lo llevaron a trabajar con varios artistas, como Margarita Gordon, La Morris, José Antonio, Raquel Ruiz,¹⁸ Martín Cruz¹⁹ y su Ballet Arte Español, con Pilar Rioja y con la mayor parte de todos los grupos que se presentaban en los tablaos.

Con Pilar Rioja tuvo una etapa muy activa, pues la acompañó durante diez años (1986-1996). Pilar lo conoció gracias al guitarrista José Manuel Negrete, quien le llevó a Enrique pues necesitaban cantaor para las funciones. Fue el momento preciso para Enrique, ya que Pilar tenía muchas giras internacionales. Participó en tres giras por la URSS —hoy Rusia—, donde se presentaron en Moscú, San Petersburgo, Leningrado y en innumerables provincias. También estuvieron en Armenia, Tiflis (Georgia), Kiev (Ucrania), Siberia, Londres (Inglaterra), Venezuela y Nueva York. Las giras por Nueva York eran dos veces al año. Tenían funciones en un teatro de Broadway que rentaba el Repertorio Español de Nueva York. Pilar lo consideraba una persona muy seria y responsable, que siempre estaba en todos los ensayos puntualmente. Todo el tiempo con mucho carisma y alegría, haciendo visible que disfrutaba su trabajo. Pilar comenta que

...en las funciones que me acompañó siempre tenía su solo de cante, además de mi repertorio. Su tono era agradable y a la gente le gustaba mucho. Le aplaudían mucho [...] Era muy amigable con todos. Se conocía todo el barrio en Nueva York y siempre le gustaba mucho hacer amistades por todos lados. Siempre salía muy arreglado, vestido muy bien. No importaba a dónde fuéramos. Era una persona muy alegre, gustosa y dedicada.²⁰

Durante la gira por Venezuela Pilar presentó *La vida breve*, de Manuel de Falla, acompañada por el compositor mexicano Eduardo Mata. Enrique tuvo la oportunidad de trabajar con ellos y cantar los soleares de la ópera.

¹⁸ Véase Raúl Martínez Martínez y Ariadna Yáñez Díez. “El arte apasionado de Raquel Ruiz”. En *Homenaje Una Vida en la Danza. Segunda época*. México, INBA/Cenidi-Danza, 2014.

¹⁹ Véase Ariadna Yáñez Díez. “Al compás de Martín”. En *Homenaje Una Vida en la Danza. Segunda época*. México, INBA/Cenidi-Danza, 2014.

²⁰ Pilar Rioja, en entrevista realizada por Ariadna Yáñez. Ciudad de México, 11 de marzo de 2015.

Gustó mucho y grabaron un disco con la Orquesta Simón Bolívar en Venezuela. Además se presentaron con esta puesta en el Teatro Teresa Carreño. Recuerda Pilar que, debido a la muerte del maestro Mata, le pidieron que presentara como homenaje *La vida breve* en Londres, adonde también fue invitado Enrique.

De manera paralela al tiempo que trabajó con Pilar, y durante los siguientes años, Enrique continuó desempeñándose como cantautor, acompañando a su amigo José Antonio. Con cariño, José Antonio recita un verso que acompañaba las presentaciones de Enrique, y que dejaba a la vista el carisma y humor de este personaje: “Envidia le tengo yo a la tierra y a los gusanos que se tengan que comer a este cuerpito tan gitano”.²¹ Para José Antonio, Enrique era un gran ser que tenía el don de la comunicación y de la ocurrencia, pues

...lo que tenía era una gran capacidad de comunicar. Ya fuese bailando o cantando, tenía una gran comunicación con el público y te hacía sentir [...] Era por naturaleza mítico, entendido por lo que el mito tiene de verdad y de mentira. [...] Siempre aprovechaba el momento para decir que él era “gitano de Gitania”, con un desplante de verdad que muchos se lo creían. Era gracioso, encandilador. El mítico del que no se sabe bien. Todo un gitano de Gitania.²²

Como todo ser, su vida estuvo llena de claroscuros. Luces y sombras que parecían diluirse con su humor y simpatía externa. Sin embargo, hay oscuridades que no pueden evitarse. La de Enrique fue el asesinato de su madre, que lo marcó con un periodo de aguda tristeza de la que no se repuso.

Pasando el año 2000 estuvo menos activo, hasta el día de su repentina muerte (ca. 2003).

Él trabajó con todos y pocos conocieron algo de su vida más allá de su quehacer. Pero no está en el olvido. Está con sus amigos queridos; vivo en sus recuerdos, en las risas y alegrías que compartieron en cada escenario. Sin dudarlo, Enrique Iglesias fue un ser que vivió a flor de piel el verdadero significado del flamenco.

²¹ José Antonio Morales, en entrevista citada.

²² *Loc. cit.*

Fuentes

Bibliografía y hemerografía

- Escudero, Alejandrina. “Roberto Iglesias”. En *Cuadernos de Danza. Homenaje Una vida en la danza*. México, Cenidi-Danza, 1995. (Cuaderno número 30.)
- Martínez Martínez, Raúl, y Ariadna Yáñez Díez. “El arte apasionado de Raquel Ruiz”. En *Homenaje Una vida en la danza. Segunda época*. México, INBA/Cenidi-Danza, 2014.
- Rioja, Pilar. “Abriendo puertas a la expresión”. Texto del libreto que realizó para el Sistema Nacional de Creadores de Arte del Fonca, 2010-2013.
- Stark, Alan. “Pilar Rioja”. En *Cuadernos de Danza. Homenaje Una vida en la danza*. México, Cenidi-Danza, 1991. (Cuaderno número 23.)
- . “Margarita Gordon”. En *Cuadernos de Danza. Homenaje Una vida en la danza*. México, Cenidi-Danza, 1993. (Cuaderno número 25.)
- . “María Antonieta Gutiérrez Casas, *La Morris*”. En *Cuadernos de Danza. Homenaje Una vida en la danza*. México, Cenidi-Danza, 1994. (Cuaderno número 29.)
- Yáñez Díez, Ariadna. “Al compás de Martín”. En *Homenaje Una vida en la danza. Segunda época*. México, INBA/Cenidi-Danza, 2014.

Entrevistas (realizadas por Ariadna Yáñez)

- Con María Antonia *La Morris*. Entrevista vía telefónica. Ciudad de México, 12 de marzo de 2015.
- Con Margarita Gordon (desde Cuernavaca, Morelos). Entrevista vía telefónica desde la ciudad de México, 12 de marzo de 2015.
- Con José Antonio Morales. Ciudad de México, 12 de marzo de 2015.
- Con Pilar Rioja. Ciudad de México, 11 de marzo de 2015.

Reconocimientos especiales
in memóriam



Carlos Ocampo en su estudio, 19 de enero del 2000, ciudad de México.
Foto: Francisco Segura, archivo de la familia Ocampo Macías.



Carlos Ocampo con sus padres, sus hermanas y sus sobrinas, 31 de diciembre del 2000, ciudad de México. Foto: Miguel Ángel Carrasco Párraga, archivo de la familia Ocampo Macías.

Carlos Ocampo, el viajante

Patricia Camacho Quintos

Hoy estoy feliz con las sábanas de la vida.
Lavé las sábanas. Tendí las sábanas y las vi agitarse como gaviotas.
Cuando estuvieron secas las destendí
y hundí mi cabeza en ellas.
Todo el oxígeno de la tierra en ellas. Todos los pies de todos los bebés del mundo en
ellas. Todos los calzones de todos los ángeles del mundo en ellas. Todos los besos
mañaneros de Filadelfia en ellas.
Todos los juegos de saltar pintados sobre todas las aceras en ellas.
Todos los caballitos hechos de tela en ellas.

Así que esto es la felicidad, el viaje.

Anne Sexton

Conocí a la poeta Anne Sexton, ahora una de mis escritoras predilectas, a raíz de una conferencia que impartí en la Sala Carlos Chávez del Centro Cultural Universitario, a invitación del entonces jefe del Departamento de Danza de la UNAM, Carlos Ocampo.

Carlos sabía de qué lado cojeaba yo. Incluso hacía bromas ácidas al respecto: mi amor por la danza y mi feminismo. Para complacerme y dar caña de dónde cortar a un numerosísimo grupo de universitarios, en aquella ocasión me invitó a hablar de la "Las mujeres y la danza". Al salir me esperaba Gabriel Cruz, uno de sus colaboradores más cercanos, con dos

tomos editados por la UNAM bajo el título *Más de dos siglos de poesía norteamericana*, el cual contiene una selección de poemas de Anne Sexton, Carlos nunca se imaginó el grado de nutricio para mi alma que han tenido esos ejemplares.

Carlos y yo no éramos amigos. Colegas sí. Yo nunca le dije que escribía poesía. ¿Cómo intuyó entonces dónde estaba mi talón de Aquiles? ¿Por qué no me regaló un par de libros sobre el arte culinario? Yo nunca le dije que odiaba lavar trastes, ropa, tender camas y hacer de comer. Pero él lo sabía. Él me leía. Nos leía a todos los que escribíamos sobre danza. Muchas, muchísimas veces difería de nosotros. Siempre nos respetaba.

A su humor ácido, como lo he dicho, estaba integrado el don del crítico de danza. Digo, el crítico de todo. ¿Qué clase de crítica a la vida ejercía Carlos Ocampo? ¿Cómo se vinculaba con su entorno? ¿Con qué anteojos miraba el mundo? ¿Qué calidad tenía su piel que lo sentía todo? Trataré de responder con ejemplos muy concretos.

Para responder cómo se vinculaba con su entorno, basta echar, como botón de muestra, un vistazo a su estilo de ejercicio público como funcionario universitario. Carlos Ocampo se desempeñó como jefe del Departamento de Danza de la UNAM durante cinco años, entre 1993 y 1998. Yo recuerdo ese periodo como uno de los más fecundos de esa área. Desde ahí él nutrió sus contactos y su trato directo con coreógrafos y bailarines, supo ganarse el cariño de los funcionarios de la máxima casa de estudios, y, con una habilidad de diestro en pleno ruedo, capoteó como nadie a los personajes más conflictivos de la prensa dancística de nuestro país, con quienes incluso entabló amistad. Y yo me atrevería a decir que sólo Carlos tenía la autoridad para pararlos en seco con una crítica o una ironía.

Las decenas de temporadas de danza que organizó para la UNAM estaban signadas con títulos que daban cuenta de su vena literaria. No en vano en 1986 el INBA y el gobierno de Campeche le otorgaron el Premio Juan de la Cabada por el mejor cuento para niños. De todos los títulos que ideó para sus temporadas, recurrente viene a mi memoria con particular gusto el de “Danzas de papel volando”, para referirse al conglomerado de funciones de folclor que organizó en el mes patrio, y el cual parafraseaba la letra del *Son de la negra*. La conferencia para anunciar dicha temporada fue un mediodía en un restaurante de la Plaza Garibaldi. El local estaba decorado, precisamente, con papeles de china pendiendo del techo.

La jefatura de Danza de la UNAM fue el último cargo que tuvo Carlos Ocampo como funcionario. A él llegó y de él se fue sin enemistades. Tuvo ese cuidado. El de viajar ligero.

No llevaba auestas ni el recuerdo de su pesada mochila con la que fue seis años a la primaria Alberto Correa. Ni el morral en el que trasladaba sus libros en la secundaria pública número 62. Este viajante de pulcro tránsito desde muy joven dio indicios de su vocación por las letras. Pero a él lo que le interesaba era una escritura con contenido profundo.

Por eso no en vano después de su egreso de la prepa 8 de la UNAM entró a estudiar psicología a la Universidad Nacional. Luego sintió que lo suyo era más visual y se inscribió en la Escuela Nacional de Artes Plásticas. Finalmente estudió la licenciatura en ciencias de la comunicación en la UAM-Xochimilco.

Eso, a primera vista se puede interpretar como dos que tres tumbos vocacionales antes de darle al clavo. No fue así. Lo que pasaba era que en la aguda inteligencia de Carlos Ocampo estaba un alma inquieta que quería encontrar sentido a su vida a través de un ejercicio vocacional que integrara la parte analítica, el placer por lo visual y la habilidad para comunicarlos. La salida a esas capacidades la encontró en la crítica dancística, para fortuna de la danza mexicana y de los lectores de hoy y del futuro.

Esto que estoy diciendo no es un efusivo elogio a un colega que pasó a otro plano de la existencia. Nada de eso. Es verdad. Quiero ilustrarlo con un ejemplo, tomado al azar de su libro póstumo *Cuerpo en vilo*. Se trata de un artículo de Carlos titulado “Esta obra salpica”, fechado el 18 de octubre de 1992 y publicado originalmente en el periódico *El Día*. En el libro de Ocampo aparece un capítulo sobre Barro Rojo llamado “Hay danzas tan fuertes en la vida. ¡Yo no sé!”, parafraseando “Los heraldos negros”, del poeta César Vallejo.

Ahí, como a lo largo de su obra, Carlos Ocampo se nos revela como un escritor erótico, entendiendo el erotismo como el impulso de vida de una persona frente a su impulso de muerte. De ello nos da cuenta su sensibilidad para hablar de la libido en la piel, de la corporalidad exuberante, del cuerpo como algo que conecta al fragor de la vida.

Es un autor que sabe distinguir elementos de distintas corrientes estéticas, al hablar, argumentando, del equilibrio clasicista y del aglomerado barroco en una obra contemporánea.

Hace una disección de los componentes espaciales sobresalientes en una obra. En la de Serafín Aponte *El universo visto por el ojo de una cerradura*, Ocampo habla de la manera de editar y ensamblar las escenas, de las que dice “procede con un mesurado afán selectivo”. Se refiere al uso del espacio, que en este trabajo es fundamental porque, como lo advierte el crítico, tal parece que el coreógrafo tuvo que ser congruente con —cito— “cuántos bailarines caben en éste y qué tanto se dice ateniéndose a tales ataduras”.

Se refiere al trazo y a su vinculación con elementos luminotécnicos y escenográficos: “una diagonal definida con un haz luminoso sobre un marco vacío”, arriba de la rampa “abarcando todo el proscenio delimitado por círculos de luz entre un espejo de agua”. “Cada uno de estos territorios es utilizado como un escenario subordinado al gran escenario total. En estos reducidos campos de acción los cuerpos se agolpan, se amontonan unos sobre otros, se expanden en su propia unicidad, se descuelgan, se acarician o se rechazan”.

Marca las debilidades de la obra. Dice: “aún se resiente la pobreza en el aprovechamiento del material disponible y en cierto titubeo en su aprovechamiento”. Pero no deja de lado su aporte, pues señala: “entrega uno de los más lúcidos festines escenificados en el campo de la danza mexicana”.

Realmente esta muestra nos da cuenta del rigor argumentativo en la labor analítica de la danza que nos legó Carlos Ocampo, quien fue parte de la comunidad del Centro Nacional de las Artes, primero como maestro de la materia Investigación Histórica de la Danza, dentro de la licenciatura en coreografía de la Escuela Nacional de Danza Clásica y Contemporánea, y luego como investigador del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza, el Cenidi-Danza José Limón.

Fue y vino como conferencista, maestro y periodista de México a Caracas, a Suiza, a Barcelona, a La Habana. De Veracruz a Mérida. De Querétaro a Guanajuato, a Hermosillo y Veracruz... Y muchas, muchísimas veces, del Distrito Federal a San Luis Potosí, ya que fue parte fundamental del testimonio literario del Festival Internacional de Danza Contemporánea de San Luis Potosí, donde en 1994 obtuvo el Premio Luis Bruno Ruiz por su cobertura periodística de dicho festival, cuya historia reconstruyó, escribió y publicó bajo los auspicios del Conaculta, el gobierno de San Luis Potosí, el INBA, el Fonca, el Instituto de Cultura de San Luis Potosí y el Instituto Potosino de Bellas Artes, bajo el título *Memoria de una utopía*.

Al advertir su muerte, dejó como voluntad expresa donar su fondo documental y bibliográfico a la Biblioteca de las Artes, adonde sus padres y hermanas lo entregaron a finales de julio de 2001. El primero de agosto de ese año, la directora de la Biblioteca, Elda Mónica Guerrero, envió una carta de agradecimiento a los señores Carlos Ocampo Castañeda y Carmen Macías de Ocampo por haber donado generosamente setenta cajas con el fondo bibliográfico de su hijo, el maestro Carlos Ocampo Macías.

Hoy ese material está puesto a disposición de la consulta de los usuarios. De manera acentuada encontramos documentos que nos permitirán hacer una reconstrucción de la danza mexicana de la década de los noventa del siglo XX. Tarea que Carlos Ocampo inició de manera lúcida y precisa en su libro *Cuerpos en vilo* y que al legar los documentos que permiten dar seguimiento a sus escritos nos emplaza a continuar.

Mi ridícula timidez hizo que con Carlos Ocampo platicara poco sobre su vida personal. Sin embargo, en una entrevista habló de su familia. Supe que estaba orgulloso de su linaje sencillo, austero, digno y honesto. Él mismo fue de esa manera. Honró la sencillez lo mismo que la dignidad y la inteligencia.

Le sobreviven sus hermanas Leticia y Laura, y sus tres sobrinas. Y su vena artística no la hurtó, sino que la heredó de él su sobrina Carla. Ellas nos acercan, más que al personaje público, a la persona.

Leticia Ocampo (LO): Mi papá fue contador y era súper recto en todo lo que hacía. Era un hombre muy disciplinado. Se levantaba a las cuatro de la mañana. Salía de casa a las seis porque le gustaba estar en la oficina antes de que llegaran todos los empleados para poder trabajar a gusto. Entonces Carlos le aprendió eso a mi papá. Pero mi papá era un hombre muy callado, muy reservado, y totalmente serio.

Patricia Camacho Quintos (PCQ): ¿Y Carlos?

LO: Carlos no. Carlos era muy relajiento. Bueno, tenía como dos facetas. En su parte profesional sí era callado, serio, y conservaba como una línea; pero ya cuando lo conocías más a fondo, era un relajio.

PCQ: Era muy irónico...

LO: Era muy irónico, muy irónico. A nosotras, a mi hermana y a mí nos decía que éramos las incultas de la familia [risas].

Laura Ocampo (LaO): Con justa razón.

LO: Yo me reía mucho con él y todo. Siempre lo picaba; yo soy muy brusca. Entonces él salía corriendo siempre y yo detrás de él, y decía que lo venía persiguiendo una loca [risas].

PCQ: ¿Y qué me puedes decir de la mamá?

LO: Mi mamá era totalmente cariñosa, totalmente afable. Siempre estaba dispuesta a servir. Era una mujer a quien no le tenías que pedir las cosas: te leía el pensamiento. Adoraba como al primogénito y el único hombre. Era su adoración.

PCQ: ¿Y qué sacó Carlos de ella?

LO: Pues ese cariño, ese servicio. Es que fue una combinación, porque, como decías tú, era irónico, y te hacía bromas muy fuertes; pero a la vez era muy sensible, muy cariñoso.

LaO: Servicial...

LO: Servicial. Veía cosas que nosotros no veíamos. Tenía una sensibilidad muy aguda.

PCQ: ¿Por ejemplo...?

LaO: Te leía; te leía muy bien. Tú no necesitabas decirle por lo que estabas pasando porque él lo sabía perfectamente. Lo que estabas sintiendo. Y él se manifestaba. Decía: “Yo estoy aquí”. Pero nunca te juzgaba. Si tú pedías un consejo de él, él te lo daba. Si tú pedías cualquier tipo de ayuda, siempre, siempre estaba él para dártela. Te leía muy bien. Nos sabía muy bien. Él sabía que su familia lo amábamos entrañablemente fuera como fuera. Y sí, era un tipo muy sensible, y por lo mismo sentía que el único cariño sincero que tenía era el de nosotros.

PCQ: Era muy sensible sí, pero muy inteligente también; muy agudo.

LO: Sí.

PCQ: Muy analítico...

LO: ¡Eso! Era muy analítico. Lo veías callado y lo veías mirando a la persona que estaba hablando y ya la había analizado perfectamente. Después ya comentaba algo, y decías: “¿Cómo pudo ver esto en esta persona que nosotros ni cuenta nos dimos?”

PCQ: ¿Cuándo empezó a manifestar su vocación hacia el arte?

LO: Desde niño le gustaba todo lo que es arte. Él quería ser director de cine. De niño, metido en su recámara leyendo o dibujando. Siempre se le facilitó mucho el arte en general. Escribía, dibujaba muy bien. Tenía muchas habilidades.

PCQ: ¿Pero a qué edad comenzó a concretar materiales creativos?

LO: Desde niño. Es que era impresionante porque... Yo soy dos años menor que él; entonces le decía yo: “Cuéntame un cuento”. Me contaba unos cuentos maravillosos y me hacía las voces. Por ejemplo un cuento de Archi y de ese tipo. Él hacía las voces de los personajes y todo, y a mí me tenía embobada. Después, ya que crecimos, jugábamos: “Vamos a jugar con plastilina”. Yo hacía unas muñecas horribles y a él le quedaban sus muñecas hermosas. Más grandes nos decía: “Vamos a poner una obra de teatro”. Y nos ponía a actuar a todos; y montaba la coreografía, hacía el vestuario y todo. Y él dirigía.

PCQ: ¿Y él dónde veía eso?

LO: Pues lo que leía y lo que se le venía a la imaginación.

PCQ: ¿Y cuándo empezó a estudiar arte?

LO: Él estudió varias carreras. Estudió psicología, antropología, artes visuales...

LaO: En la Academia de San Carlos.

LO: Sí. En San Carlos, artes visuales, y al final fue ciencias de la comunicación. Y decía: “Todo lo que he estudiado me sirve”. Y aparte todo el tiempo lo veías leyendo. Si iba en la calle, iba leyendo; iba en el pesero, iba leyendo: todo el tiempo estaba leyendo. Yo le decía: “Vente a jugar; vamos a jugar” (teníamos una privada maravillosa para jugar). Él me decía: “No, yo voy a leer”. Y luego decía yo: “Bueno, es que yo tengo un hermano mayor, y si yo tengo un problema él me va a defender”. Y le buscaba pleitos [risas]. Y un día dije: “Yo voy a traer a mi hermano mayor porque él me va a defender”. Y le dije: “Salte a pelear con el cuate que me quiere molestar”. “No —dice—. Ése es tu problema. Yo no me voy a salir a pelear con nadie”. Era muy tranquilo. Muy de estudio; de paz, de leer, y los momentos que jugaba era hacer teatro, o que nos ponía a bailar. Ya de adolescentes a mí me ponía a posar y me tomaba fotos. En fin: todo, todo su mundo era el arte.

PCQ: Bueno, las fotos, la escritura... Él no tuvo hijos biológicos; pero tiene como su siguiente generación, que está en su sobrina. ¿Tú sientes que te impacta la genética de Carlos y el haber convivido tan estrechamente con él?

Carla Carrasco (CC): Sí, totalmente. Yo sí digo que por lo menos un cincuenta por ciento de lo que me gusta y de lo que quiero del arte fue

gracias a él. Cuando era niña él siempre me llevaba, por ejemplo, a la ópera, que como niña no se entiende. O a la música clásica. Y les decía a mis papás desde antes: “Voy a llevarla esta semana a ver *La flauta mágica*. Por favor, cómprenle este disco de esta orquesta para que entienda lo que la voy a llevar a ver”. O me hablaba el mero día y me decía: “Necesito dos sándwiches, dos plátanos, y bájate ya porque vamos a ir a Bellas Artes a ver algo”. O cualquier Navidad, o cualquier día que la pasábamos juntos, íbamos en el camino del coche inventando historias. O sus regalos... Nunca, nunca fueron algo como... Vaya, la única Barbie que él me regaló es porque acababa de regresar de Nueva York, y era una Barbie con un overol de mezclilla, y porque eso le cayó muy bien. Pero todos sus regalos eran para que yo creara algo, inventara algo. Era una pintura... Él me dio mi primer libro de fotografía porque la Navidad anterior él había errado en comprarle a mi hermana, que no tiene nada de artística y es publicista. A ella le regaló una cámara cuando tenía nueve años. Y yo la vi con todos los ojos de deseo, y lo único que le dije a mi hermana fue: “Yo te tomo fotos a ti, pero déjame usar tu cámara”. Y mi hermana dijo que sí.

PCQ: ¿Tú a qué te dedicas?

CC: Yo soy fotógrafa y chef.

PCQ: Y también estás en un taller literario...

CC: Estoy en un taller literario con una de las mejores amigas de mi tío: la escritora Beatriz Graf.

PCQ: ¿Tú conviviste en ese taller con tu tío?

CC: No, para nada. De hecho él tomaba este taller muy aparte. Y yo empecé a leer estos libros, sobre todo de Beatriz Graf, y me gustaron tanto que me di a la tarea de escribirle y contactarla por vía *email*.

PCQ: Ya que había fallecido Carlos...

CC: Ya que había... Cuando él estaba en vida nos presentó alguna vez; pero nunca hubo ningún tipo de acercamiento. Hasta que él falleció yo empecé a contactarla y ella a mí, porque ella cada año me recuerda las fechas. Me dice: “Feliz cumpleaños para Carlos”. Siempre lo tiene presente. Entonces gracias a eso tuvimos mucho más acercamiento, y actualmente estudio con ella un taller literario.

PCQ: ¿Cómo les decía a las de su taller?

CC: “Las Chinchas”.

PCQ: ¿Por qué?

CC: [Risas] Porque decían... entre todos... Porque al principio eran tres mujeres y tres hombres, y decía que todos eran muy molestones. Entre sí se comían. Entonces por eso se autodenominaron “Las Chinchas”. Pero todos estaban de acuerdo.

PCQ: ¿Él también era una chinche?

CC: Él también era una chinche.

PCQ: [Risas] ¡Bueno, era democrático!

CC: Sí, era democrático totalmente.

PCQ: ¿Qué recuerdan de Carlos como servidor público, como imagen pública?

CC: Eh... [Risas] No le encantaba. Nunca le gustó. De hecho cada que íbamos a Bellas Artes me decía: “Córrele, córrele. Camina rápido, porque si no nos van a saludar”. Y llegaban, y: “¿Carlitos, cómo estás?” “¡Ay, hola!” No, eso de ser un personaje público, desde mi percepción, no era muy de su agrado.

PCQ: ¿Qué era de su agrado? ¿Dónde estaba como pez en el agua?

CC: Cuando veía un espectáculo, cuando leía algo, cuando escuchaba algo, cuando algo lo emocionaba. Pero lo podían emocionar desde el paso de la luz en unos objetos de vidrio; lo podía emocionar la música; lo podía emocionar la comida. Cualquier cosa.

PCQ: ¿Y era muy viajero?

CC: Sí.

LO: Le encantaba viajar. Era una...

PCQ: ...Me está espiando [se refiere a un maniquí].

CC: Es la Marlene.

LO: Marlene.

PCQ: [Risas].

LO: Ella es la testigo de todo y también tiene su historia. Era de Carlos también. Nosotros nos pasábamos de niños las vacaciones en Aguascalientes...

PCQ: Porque sus abuelos son de allá...

LO: Mi mamá de allá, mis abuelos de allá. Mi abuelo era ferrocarrilero. Entonces de niños nos llevaba ahí. Mi abuelo nos llevaba a los talleres y nos enseñaba las máquinas y todos los instrumentos que ahí había. Y nos ponía a escuchar el silbato del tren. Y ése era un sonido maravilloso para

nosotros. De niños era muy fuerte, y nos poníamos nerviosos; pero de adultos era como un transportarnos en el tiempo. Alguna vez, caminando por las calles de Aguascalientes, íbamos con mi abuela —que conocía a todo mundo y todo mundo la conocía—, y Carlos vio el maniquí. Le fascinó y dijo: “Ay, qué maravilloso maniquí”. Y la señora, sabiendo que era nieto de Carmelita —de mi abuela—, le dijo: “¿Lo quieres? Llévatelo. Te lo regalo”. Y Carlos no cabía de la emoción: “Sí, sí lo quiero”. Pero el problema fue traerlo para acá, porque no cabía en los camiones; no había forma de transportarlo tan fácilmente...

CC: Le pagó pasaje extra.

LO: Tuvo que venirse en tren y pagar pasaje extra por la Marlene. No cabía en los coches, porque no se podía doblar. Bueno, total, llegó la Marlene allá a casa de mis papás, y Carlos, feliz.

LaO: Nada más quedó la cabeza. Pero fue la compañera de Carlos. Que se cambiaba de departamento, se la llevaba. Y la Marlene es un maniquí de los años cincuenta. Carlos le dio ese nombre en homenaje a la actriz Marlene Dietrich [Berlín, 27 de diciembre de 1901-París, 6 de mayo de 1992].

Nunca quiso hospitalizarse. Llevó su enfermedad (VIH) con mucha dignidad y estuvo hasta que le tocó estar. Pero la vivió, la sufrió, y con mucha dignidad, ¿no?

PCQ: Oigan, cuéntenme: ¿y cómo les llegó a compartir su amor por la danza, su vida entregada a la danza? ¿Cómo empezó? Ésa sí fue una enfermedad que le dio forzosamente, porque le picó el bicho de la danza y ya no lo dejó en paz. ¿Cómo empezó eso?

LO: A él le hubiera encantando ser bailarín, pero el cuerpo y su fisonomía no se lo permitieron.

PCQ: ¿Y le gustaba bailar en fiestas?

LO: Le gustaba mucho bailar. Le ponías música que le llegaba, y él bailaba. Y sentía la música de una forma muy especial.

LaO: Y bailaba para él. Cerraba los ojos y bailaba. Sí. Siempre le gustó mucho bailar; mucho, mucho, mucho. Pero, bueno, le gustaba bailar, fue que se especializó en la danza; pero le gustaba pintar, pintó... Y bueno, fue a los mejores museos del mundo a ver grandes obras. O sea, todo lo relacionado con el arte tenía que ver con él. A él le hubiera gustado hacer de todo y de alguna manera lo hizo.

La escritora Beatriz Graf, tallerista con la que trabajó asiduamente Carlos Ocampo durante muchos años, elaboró el siguiente texto ex profeso para las páginas contenidas en este libro:

El viernes 20 de abril del 2001, en tu departamento de Avenida Cuauhtémoc, hicimos la reunión de ‘Las Chinchas’. Grupo moteado así por lo apetecibles que resultábamos al corregir textos literarios: repeticiones, discordancias, exceso de adjetivos, mala elección de un tiempo verbal; enchinchándonos con sarcasmo. Nada ni nadie escapaba a la censura de ‘Las Chinchas’: tú, María Stoopan, Norma Romero y yo.

Hubo detalles que no percibimos como anticipados. La mención de tu santo preferido, no por santo sino por simbólico: San Sebastián, de cuerpo flechado y rostro en éxtasis, *el éxtasis del contacto con la muerte*, precisaste. ¿Tendrías prisa por comunicarnos tus inquietudes y proyectos? Por primera vez nos abriste álbumes de fotografías, recortes de revistas con anotaciones al margen. Libretas: seis o siete diarios. Tu letra dibujada con cuidado, con mucho cuidado, porque en ellas guardabas, se dejaba adivinar, secretos. “¿Cuándo vas a leernos esos textos?”, te preguntamos ansiosas en la cocina mientras preparábamos la cena. Sí, ciertamente fue una noche especial. Fuiste tú el protagonista en ese departamento *kitsch*, representativo de tu visión del mundo. Esfera de diálogos profundos, aquella tertulia.

Tomé de tu colección de videos *El lago de los cisnes*. “¿Me lo prestas?” Una producción de danza contemporánea de Matthew Bourne, interpretado por Adam Cooper. Sólo hombres en escena. Esto dio pie para hablar de tu pasión por la danza contemporánea, con una amplia cultura que no ostentabas. Tenías como propuesta el proyecto Piel de Látex, la lucha contra el sida a través de presentaciones de danza.

Bajaste a despedirnos hasta la calle, frente a la iglesia gótica. Te paraste en medio de la avenida Cuauhtémoc, vacía. Y dijiste adiós, con la palma extendida. Encontré tu gesto en el espejo retrovisor. Último gesto amoroso, Carlos.

El sábado en la tarde vi *El lago de los cisnes*. Sentí tu cercanía de manera tan inexplicable como certera, se me aguaron los ojos, esa obra transmitía el misterio de la belleza en movimiento. Ignoraba que a esa hora tú estabas moribundo en el hospital. Nunca devolví ese video.

Norma me dio la noticia de tu muerte el lunes temprano. ¿Es lugar común decir que se me tronó la fortaleza? Fui a tu funeral con un ramo de rosas rojas. Era cierto. *¿Qué se hace a la hora de morir?... ¿Se echa uno a correr, como el que tiene las ropas incendiadas...? ¿Quién aparta el espejo sin empañar?*

Tuviste con María, con Norma y conmigo una relación personal, independiente de que fuéramos “Las Chinchas”. A mí te me apareciste en un sueño. Repetías “Carmela, Carmela, busca en...”. A través mío mandabas un mensaje. Se lo mencioné a Carla tu sobrina (a quien me dejaste de herencia). Encontraron ahí unos documentos valiosos que estaban perdidos.

Cada vez que veo el final de *Billie Eliot*, película que sin duda hubieras disfrutado a rabiar, me sacude esa escena de *El lago de los cisnes* en la que Adam Cooper vuela en un exorbitante salto, como lo hiciste tú, cuando el soplo del poniente dejó acá tu corazón y se llevó tan sólo el cuerpo”. (Fin del texto de la maestra Graf.)

Estás aquí, sé que estás aquí, Carlos, y que estás también en todas partes y que eres feliz, con una felicidad que nosotros ni siquiera nos podemos imaginar cuán grande y hermosa es, porque, como dijera mi poeta predilecta, Anne Sexton, a quien conocí gracias a los libros que me obsequiaste: “Así que esto es la felicidad, el viajante”.

Fuentes

Bibliografía y hemerografía

Camacho Quintos, Patricia. Ponencia presentada el 29 de julio del 2004 en el Cenart con motivo del X Aniversario de la Biblioteca de las Artes.

Graf, Beatriz. “Carlos Ocampo, jamás olvidable”. Texto elaborado ex profeso para este Homenaje Una vida en la danza. México, D.F., 11 de febrero de 2015.

Ocampo, Carlos. *Cuerpos en vilo*. México, Conaculta, 2001.

———. *Memoria de una utopía*.

Entrevistas

Entrevista colectiva con Leticia Ocampo Macías, Laura Ocampo Macías y Carla Carrasco Ocampo realizada por la autora. México, D.F., marzo de 2015. Transcripción: Angélica del Ángel Magro.

Archivos

Cenidi Danza. Archivo documental sobre Carlos Ocampo.

Ocampo, Laura. Archivo familiar sobre Carlos Ocampo.



Julio Prieto

Julio Prieto Posada, escenógrafo pintor

Sophie Bidault

El ilustrador, el pintor

En un ensayo sobre “Los montajes teatrales en México”, Julio Prieto describió el oficio de escenógrafo en los términos siguientes:

Es este oficio mío un arte humilde y transitorio. Un arte humilde, porque debe subordinarse a otro más importante: la obra literaria, la idea escrita. Es un arte transitorio, porque sólo existe durante la fugaz vida de los personajes que aloja, y después de los aplausos —cuando los hay— es olvidado. Exige, pues, amor sincero para, en equipo, en compañía —y así se le llama— de dibujantes, actores, maquillistas, tramoyistas, electricistas, utileros y apuntadores, crear esa construcción mágica, esa realidad superior: el teatro.¹

El teatro fue la gran pasión de Julio Prieto, o mejor dicho, la escenografía, aquel arte que llama “humilde” y “transitorio”, y, sin embargo, fundamental para proveer el ambiente a la expresión dramática. Dicho arte requiere del escenógrafo ser un artista cabal, puesto que su trabajo —recalca Antonio Luna Arroyo— abarca los diversos aspectos del dibujo, el grabado, la pintura, la escultura y la arquitectura. Por lo tanto, a la escenografía se le considera como una de las artes plásticas “más difíciles, complicadas y completas por la variada, enciclopédica preparación que requieren los profesionales que la realizan”.²

¹ Julio Prieto. “Los montajes teatrales en México durante los últimos 50 años”, en *México en el Arte*, núms. 10-11, 1952, pág. 80.

² Antonio Luna Arroyo. “Julio Prieto y la escenografía”. Catálogo. Exposición “Julio Prieto. Bocetos, diseños, pintura”. Muestra Nacional de Teatro, Monterrey, N.L., 1993, pág. 4.

Julio Prieto fue ese artista cabal, versátil y completo, una personalidad plural de la plástica mexicana que incursionó en el diseño editorial, el grabado y la ilustración de libros y revistas, el diseño de carteles, el dibujo, la escenografía, el diseño de vestuario y la pintura: “Incansable, ávido de autoenseñanzas, Prieto literalmente invade, a partir de 1932, estas actividades”, escribe Alberto Dallal.³ Pero fue al teatro —a la técnica del escenario, a su arquitectura y a la necesidad de integrar todas sus especialidades para poder crear un espectáculo completo— al que consagró la mayor parte de sus esfuerzos y de su talento.

Julio Ismael Prieto Posada nació el 21 de diciembre de 1912 en la ciudad de México, en la que falleció el 18 de enero de 1977. De familia de trayectoria artística (fue hermano del arquitecto Alejandro Prieto), su padre era el pintor Valerio Prieto, notable paisajista e ilustrador de libros. Atraído por la pintura y la arquitectura desde temprano, Julio Prieto estudió en la Academia de San Carlos la carrera de arquitectura. Allí adquirió conocimientos de matemáticas, geometría, dibujo constructivo e historia del arte, nociones que aplicaría luego para convertirse en uno de los mejores escenógrafos de México.

El trabajo editorial —que heredó del padre— lo volcó en el campo de la edición y de la ilustración de libros. Su padre había desempeñado este trabajo en la Secretaría de Educación Pública durante la época de José Vasconcelos para contribuir a la publicación de los clásicos editados en esos años dorados de la secretaría. Valerio Prieto —es indudable— ejerció duradera influencia en el hijo ilustrador y grabador, oficio que también influyó en el escenógrafo.

A su vez, Julio Prieto se desempeñó como ilustrador en la Oficina de Publicaciones de la Secretaría de Educación Pública. Trabajó intensamente para los diez tomos anuales de la Colección Biblioteca del Estudiante Universitario, dirigida por Francisco Monterde. Asimismo, ilustró numerosos libros, libros que amaba,⁴ entre ellos varios clásicos como *Las paredes oyen*, de Juan Ruiz de Alarcón; *La linterna mágica*, de José Tomás de Cuéllar; *Al filo del agua*, de Agustín Yáñez; *Los hombres que dispersó la danza*, de Andrés Henestrosa, etcétera.

³ Alberto Dallal. “Julio Prieto, creador plural”. Catálogo. “Exposición-homenaje a Julio Prieto”. México, D.F., INBA, mayo-junio de 1980, pág. 5.

⁴ Prieto fue también escritor, poeta, crítico de arte y traductor.

Durante cinco años dibujó las carátulas, ilustraciones y viñetas de la revista *El Maestro Rural*, que editaba la Secretaría de Educación Pública. Con Angelina Beloff, Jesús Escobedo, Bartolozzi, José Chávez Morado y otros artistas, creó la colección Biblioteca Infantil, para la cual ilustró muchas portadas.

Julio Prieto fue un excelente grabador. Aprovechó las técnicas de grabado aprendidas en el Centro Popular de San Pablo con Gabriel Fernández Ledesma y en el taller conocido como Artes del Libro, de la Academia de San Carlos, que dirigía entonces Francisco Díaz de León. Fue bueno para ver y captar lo mexicano en su veta popular. Sus grabados muestran el realismo poético de estos años, tendencia que marcó las artes plásticas después de la Revolución, como el muralismo.

En sus grabados, como en la pintura, Prieto —señala Berta Taracena— aporta un nuevo sentido de la tercera dimensión; conoce el arte de poner en perspectiva las realidades: “Bajo su mirada las cosas adquieren otro significado según su posición y distancia”, volumen y tridimensionalidad. En efecto, en varias de sus obras (*Jarro y pipa*, *Naturaleza muerta*) aparecen sobre la superficie del cuadro las tres dimensiones de los objetos, un elemento que revela al escenógrafo en su deseo de llenar el espacio con elementos corpóreos; de aproximar al espectador hacia lo recóndito y lo fantástico, “un elemento esencial en el arte de Julio Prieto” —dice Taracena— y que también influirá en el escenógrafo.⁵

De tal manera que la obra pictórica de Julio Prieto denota su cercanía con el teatro. En ella —escribe Alberto Dallal— aparecen batallas y soldados; cuerpos humanos esculturizados (el constructivismo es una influencia notable en una etapa de su vida artística); escenas y composiciones “teatralizadas”; personajes históricos (Lot, san Jorge y el dragón), y figuras de leyendas y tradición como colombinas, actores, etc. Asimismo, resultan curiosas pero reveladoras sus “visiones” del futuro: animales mecánicos, ciudades semidestruidas, robots, inundaciones.

La cercanía es evidente, no sólo en la pintura y en la ilustración, sino desde luego en la escenografía, donde ocurrió una verdadera simbiosis artística. Sus alumnos y discípulos insisten: no se puede ser un buen escenógrafo si no se es en primer término un notable grabador o un maestro de las artes

⁵ Berta Taracena. “El tercer elemento en la pintura de Julio Prieto”, en *Julio Prieto*. México, INBA, 1980, pág. 17.

del diseño. Tampoco es buen escenógrafo quien no sabe dibujar los planos constructivos arquitectónicos que requieren cada una de las escenas, cuadros o actos, o si no se sabe hacer los bocetos en color. Los más grandes pintores mexicanos han sido escenógrafos. En este sentido, Julio Prieto es “pintor escenógrafo” y “escenógrafo pintor” (Antonio Luna Arroyo, 1993: 17). Por la misma razón “fue conquistado por los impresionistas, puntillistas y neoimpresionistas al adherirse a las causas de la luz, la claridad y de todas las innovaciones técnicas que produjeron estos movimientos” (*ibíd.*).

La otra gran pasión de Julio Prieto fue el teatro, donde se mostró muy fecundo y pródigo en enseñanzas. Esa fecundidad fue posible gracias a un conjunto de elementos propicios; su participación activa en la llamada edad de oro del teatro mexicano —en los años cuarenta y cincuenta—, cuando se crearon el Teatro Ulises y el Teatro Orientación, los cuales abrieron las puertas a la renovación del teatro mexicano.⁶ Varios escritores, poetas, pintores, actores y bailarines decidieron renovar el teatro como una actividad permanente, autónoma y contemporánea, que reflejara la problemática de un mundo que ya había cambiado, para dar a conocer a un público —también por desarrollar— obras actuales, nuevas técnicas de actuación y, por supuesto, un espacio diferente donde el actor se pudiera desenvolver con mayor libertad.

Los cuarenta fueron años muy fecundos para el escenógrafo, que vivió la transición del telón pintado a la escena plástica moderna. Prieto participó en varias escenografías para el entonces activo teatro infantil, bajo el liderazgo sagaz de Salvador Novo y el de Clementina Otero. Entre dichas obras cabe mencionar *El Quijote*; *Antígona*, de Jean Anouilh; la *Judith* de Hebbel; *Astucia*, de Luis G. Inclán, o el *Don Juan Tenorio* de José Zorrilla.⁷ En esta

⁶ Con el mecenazgo de Antonieta Rivas Mercado, los integrantes del Teatro Ulises abren las puertas a la renovación del teatro mexicano. En el pequeño escenario improvisado al estilo del Vieux Colombier de Copeau, en Francia, los pintores escenógrafos Roberto Lozano, Castellanos y Montenegro, al lado de Jiménez Rueda, Villaurrutia y Celestino Gorostiza, plenos de inquietudes y conocedores de las propuestas escénicas de la vanguardia europea, y escenógrafos como Roberto Montenegro, Agustín Lazo, Julio Castellanos y Julio Prieto sientan las bases de los nuevos principios escenográficos en la realización de puestas en escena de piezas de Cocteau, O'Neill y Vildrac.

⁷ En 1942 realizó su primer trabajo escenográfico, para la obra *Vuelta a la tierra*, de Miguel N. Lira.

última, Prieto empezó a utilizar el disco giratorio, con una arquitectura garante de una nitidez expresiva. “Este conjunto dotaba de gran movilidad a la acción escénica. Los decorados sugerían nada más la atmósfera que pedía el acto, esbozando los interiores con ángulos de dos paredes, sin techo, y sin utilizar más puertas que las que pedía el texto.”⁸

Julio Prieto trabajó también para la televisión. En 1950 fue designado jefe del Departamento de Escenografía de Telesistema Mexicano. Uno de los principales programas en los que participó fue *Función de gala*, en el que se presentaba el ballet de Amalia Hernández y se hacía poesía. A partir de ahí tomó parte en muchas comedias, algunas musicales, para las cuales diseñó los decorados y el vestuario.

El escenógrafo se dedicó íntegro a la renovación del teatro en México. Fundó la Escuela Nacional de Teatro y organizó muchos centros de arte dramático, como los del Seguro Social y el Teatro de los Insurgentes en los años sesenta, para los cuales hizo numerosas escenografías y vestuarios. De la misma manera, asesoró buena parte de las instalaciones de teatros del país. De 1948 a 1960 impartió clases de escenografía en la Escuela de Arte Teatral del Instituto Nacional de Bellas Artes. En total diseñó más de tres mil escenografías para teatro, ópera y otros espectáculos. Entre otros galardones, por su intensa labor en el campo de la escenografía recibió en 1976 el Premio Nacional de Ciencias y Artes.

El escenógrafo. Sus concepciones del escenario, sus aportes

Para Luna Arroyo, “el objeto de la escenografía, en general, es el de proveer el ambiente a la expresión dramática”. Con el fin de lograrlo, el escenógrafo organiza un espacio: el escenario, mediante volúmenes, planos, colores y luces. Julio Prieto consideraba la escena como “una arquitectura de materiales provisionales” (“Julio Prieto y la escenografía”. Catálogo. Exposición “Julio Prieto”, *ibid.*, pág. 4). Ésta se traduce por el empleo de elementos corpóreos que le van a dar volumen al espacio: plataformas, rampas y escaleras que alteran el monótono nivel del suelo del escenario; columnas, puertas y

⁸ Valeria Prieto y Margarita Suzán Prieto. *Julio Prieto. Dormir sólo para soñar*. México, Conaculta/INBA/IMSS, 2000, pág. 30.

ventanas “construidas”. Es decir, iguales —excepto en sus materiales— a las de cualquier edificio, y luego cortinas en las ventanas, picaportes en las puertas, árboles cortados del parque más cercano en el jardín de la escena hasta caer, por fin, en el realismo del set de “medio cajón”, o sea el decorado que representa una habitación techada idéntica en todo a una real, excepto en que carece de la pared que, por faltar, permite al auditorio ver lo que pasa en el interior.⁹ Prieto terminó con la tradición del decorado pintado, compuesto por rompimientos, piernas y bambalinas, que, junto con la iluminación de las candilejas, representaban los elementos del lenguaje de la escenografía de tipo ilusionista, para introducir la escena corpórea hecha a base de planos, trastos y volúmenes. Sus aportes fueron enormes. El escenógrafo Antonio López Mancera, alumno, asistente y discípulo de Prieto, indica que el escenógrafo “reveló los volúmenes sobre el escenario, la belleza simple de un elemento corpóreo —visible en sus grabados— subrayado por la iluminación, o la grandiosa magnificencia de una escenografía tridimensional” (“Julio Prieto”, 1980, pág. 9). Acerca de esta revolución ocurrida en el teatro, Alejandro Luna escribe:

La nueva teatralidad encierra el ilusionismo del siglo XIX. La síntesis expresiva sustituye a la proliferación de detalles sin jerarquía. El actor adquiere volumen y espacio táctil a su alrededor; lo pictórico se vuelve escultura dinámica, la iluminación deja de ser alumbrado para empezar a ser lenguaje, el movimiento de sus discos giratorios expresa el movimiento dramático. La escenografía deja de ser decoración: deja de ser sólo la referencia del lugar y la época en que ocurre la acción para volverse activa, indispensable, la estructura espacial de la puesta en escena. [En Valeria Prieto, 2000: 75.]

Presencia de Julio Prieto en la danza

El movimiento de la danza moderna, con sus artistas y sus intelectuales comprometidos, participó de manera activa en esta renovación. Lo inició

⁹ Julio Prieto. “Nuevo concepto del espacio teatral”. *México en el Arte*, núm. 3, septiembre de 1948, s/p.

el proyecto cultural nacionalista impulsado por José Vasconcelos en la SEP después de la Revolución:

La lucha armada que buscaba la transformación en todas las esferas también removió el imaginario social y el concepto de nación, que se manifestó en una búsqueda del México verdadero, el que era original y diferente, el que permitía ser “distinto” hacia afuera, pero que “unía” hacia el interior.

Ese sentimiento se convirtió en un nacionalismo febril, que recuperaba los colores, formas, cuerpos, movimientos, sonidos, ritmos y realidades de lo “verdadero”: lo popular e indígena. Utilizando las nuevas técnicas artísticas, el nacionalismo cultural quedó plasmado en los murales de los grandes de la plástica nacional, la música, la literatura, el teatro y la danza, que buscaron en el “adentro” y el pasado para expresarlo al mundo y ser universales y modernos.¹⁰

Las décadas siguientes fueron una época “aglutinadora de talentos”, una en la que los intelectuales y los artistas compartieron intereses, propuestas y pasiones: “Todo estaba por construir”, señala Tortajada. Igual que otros, Julio Prieto participó en la efervescencia artística, sobre todo a finales de los cuarenta, principios de los cincuenta —cola del vasconcelismo—, cuando se habían radicalizado las propuestas y había surgido el movimiento de la danza moderna, con Anna Sókolov y Waldeen, recién llegadas a México. Ambas artistas cumplieron con la exigencia de crear un nuevo arte con fisonomía propia, uno que “apelara a la revolución y a la reivindicación social” (Tortajada, “Bailar la patria...”).

El proyecto logró alcanzar su máxima expresión cuando Miguel Covarrubias encabezó el recién establecido Departamento de Danza del INBA (1950-1952) y se dio a la tarea de impulsar la danza moderna, “nacionalista, revolucionaria y esencialmente indigenista”.¹¹ Fue precisamente en esta época cuando Julio Prieto se mostró más activo en la danza, cuando el maestro Covarrubias logró hacer de la danza el foco de personalidades brillantes y

¹⁰ Margarita Tortajada Quiroz. “Bailar la patria y la revolución”: www.difusioncultural.uam.mx/revista/.../tortajada.htm...

¹¹ En este sentido la danza nacionalista debía atravesar por un proceso semejante al del muralismo y la música mexicana. Véase Margarita Tortajada Quiroz. *La danza escénica de la Revolución Mexicana, nacionalista y vigorosa*. México, INEHRM, 2000, pág. 47.

diversas. Entonces —recuerda la maestra Nellie Happee— “se compartía, se convivía”, “era muy enriquecedor”.¹² El valor de las obras de esta época —señala ella— estriba precisamente en su carácter multidisciplinario.

En México fueron los pintores quienes primero se unieron al movimiento de la danza moderna (1940-1965). Un gran número de ellos se incorporaron a los trabajos escenográficos. De esta manera, muchos artistas plásticos coadyuvaron con los coreógrafos del movimiento de la danza moderna a realizar los notables espectáculos de danza de concierto que los ubicaron de manera definitiva en la historia.¹³

Es el caso de Julio Prieto, quien hizo primero, con el pintor José Chávez Morado, la escenografía y los vestuarios del ballet de masas *Siembra*, de Waldeen,¹⁴ en 1945, con la colaboración de Luis Felipe Obregón y Amado López, y la de Blas Galindo en la música. El ballet se estrenó en el viejo Estadio Nacional con motivo de la campaña de alfabetización. La SEP reportó que participaron “tres mil elementos y dos mil en la coreografía”.¹⁵

El escenógrafo siguió apoyando a Waldeen, ahora con la escenografía de *Tres preludios*, ese mismo año. Pero fue entre 1947 y 1951 cuando se mostró más activo. En 1947 diseñó el vestuario de *Sonata No. Siete*, de Guillermina Bravo, con música de Prokófiev. En 1949 volvió a trabajar con Waldeen, esta vez en la escenografía y el vestuario del ballet *Tres estampas de la vida patria*, con música de Silvestre Revueltas. Ese mismo año hizo el decorado

¹² Charla de la autora con la maestra Nellie Happee. México, D.F., 26 de enero de 2015.

¹³ Entre ellos José Clemente Orozco, Diego Rivera, Gabriel Fernández Ledesma, Roberto Montenegro, Agustín Lazo, Xavier Lavalle, Miguel Covarrubias, Rufino Tamayo, Leopoldo Méndez, Juan Soriano, etc. Véase Alberto Dallal. “Los ojos del escenario. Escenógrafos de la danza mexicana”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 96, 2010, pág. 60.

¹⁴ Waldeen vino a México por primera vez en 1934 con el bailarín japonés Michio Ito. Aquí se le consideró “la iniciadora del movimiento nacionalista en la danza pero dentro de un lenguaje moderno”, “un lenguaje que logró convencer y conmover porque abría las posibilidades reales de creación y recreación de la cultura popular”. Tortajada. *La danza escénica*, *op. cit.*, pág. 117.

¹⁵ Margarita Tortajada Quiroz. *Danza y poder*. México, INBA, 1995, pág. 161. Julio Prieto es el primer maestro escenógrafo interesado en “hacer escuela” e impulsar la capacitación de nuevos cuadros para el desarrollo de la escenografía mexicana “hecha y derecha”. En 1948 establece el Departamento de Producción Teatral en el recién creado Instituto Nacional de Bellas Artes (1946) e instaura la carrera de escenógrafo en la Escuela de Arte Teatral de dicho establecimiento.

y el vestuario de *Tata Vasco*, de Marcelo Torreblanca, con música de Miguel Bernal Jiménez. En 1949 trabajó para el *Don Juan* de Guillermo Keys, con música de Richard Strauss.

Un año más tarde diseñó el ballet *Diálogos* para José Limón, en el cual plasmaba “la dramática subyugación de la raza indígena” (Tortajada, 2000: 49), y también hizo el diseño para *Imaginerías*, de Xavier Francis, bailarín y maestro estadounidense traído a México por Miguel Covarrubias. En 1951 diseñó la escenografía y el vestuario del ballet *Pastillita*, de Rosa Reyna, con música de Carlos Jiménez Mabarak, basado en la obra de Miguel N. Lira. En 1952, hizo el vestuario del ballet *El despertar*, de Ana Mérida, con música de Salvador Ley. Y en 1960 volvió a trabajar con Guillermo Keys, ahora en la escenografía y el vestuario de *La noche de los mayas*, con música de Silvestre Revueltas.¹⁶

La producción escenográfica creada por Julio Prieto presenta grandes similitudes con la obra del grabador. Esto se puede observar sobre todo en los bocetos escenográficos y para vestuario, como en el caso de *La noche de los mayas*. Igual que en sus grabados, encontramos en ellos la sencillez, el vigor y la brevedad de la línea de sus ilustraciones, aquí un paisaje típicamente maya con sus bohíos en medio de la selva. El dibujo aparece cargado de dramatismo, con sus contrastes de luz y sombra, sus bellas líneas. Mucho dicen acerca del escenógrafo pintor que supo observar tanto a los aztecas como a los mayas en sus estilos de vida o de vestir, y reproducirlos para la danza.

En otras escenografías para la danza, como *Imaginerías*, *Diálogos* o *Don Juan*, Julio Prieto mostró todo su talento para jugar con la luz, y así darle forma, volumen y color al espacio, “la luz que ya no sólo ilumina la gesticulación del actor —y de paso proyecta su sombra sobre el cielo o el mar del telón de fondo—, sino que lo destaca o lo liga al espacio circundante, la psicología del personaje; subraya el acaecer dramático, altera el espacio y realza el tiempo de la acción y por fin la ahoga en el misterioso y opresivo *blackout*, onírico sustituto del telón”.¹⁷

¹⁶ También participó en los siguientes ballets: *El pájaro y las doncellas*, de 1949; *Tres joyas*, de 1953, y *Un hombre contra el tiempo*, con Seki Sano. *Escenografía mexicana del siglo XX*. CD-ROM. México, G. Recchia/CITRU/INBA, 1998.

¹⁷ Julio Prieto. “Nuevo concepto del espacio teatral”. *México en el Arte*, núm. 3, septiembre de 1948, s/p. [INBA/SEP.]

El hombre

“Julio Prieto fue un hombre inquieto, inmensamente trabajador y constructivo. Puso su sensible inteligencia al servicio de la cultura de México, recreando el pensamiento inmerso en los libros y enriqueciendo la imaginación de los asistentes al teatro”.¹⁸ Del hombre y del maestro suelen destacarse las siguientes cualidades: humildad, generosidad, humanidad y bondad. Tales son algunos de los rasgos que lo dibujan. Una anécdota de la maestra Cora Flores —quien lo conoció en la preparación del ballet de *La noche de los mayas*— así lo muestra: humilde y generoso. Creyendo que se trataba de un trabajador que pintaba a brochazos el decorado, la maestra —entonces una niña— le pidió que le llevara un refresco. El maestro dejó su trabajo y fue por el refresco. De regreso, Felipe Segura le preguntó a Cora si sabía de quién se trataba. Pero ella no sabía. Entonces Felipe le dijo que era don Julio Prieto, el escenógrafo.

Este relato pone de manifiesto el carácter multidisciplinario del oficio de escenógrafo; la necesidad de poder hacerlo todo, desde barrer y clavar. Prieto enseñó que la escenografía se aprende mediante una práctica constante sobre el escenario, en las entrañas del foro mismo: realizándola, haciéndola materialmente con las propias manos, en un trabajo constante y respetuoso. Un buen escenógrafo es aquel que es capaz de muchas cosas y de trabajar en equipo. Por eso dijo de su oficio que exige, pues, “amor sincero para, en equipo, en compañía —y así se le llama— de dibujantes, actores, directores, maquillistas, tramoyistas, electricistas, utileros y apuntadores, crear esa construcción mágica, esa realidad superior: el teatro” (Prieto, “Los montajes teatrales”: 80).

Gracias a sus múltiples habilidades, el escenógrafo-pintor transformó el espacio, el cual, bajo su recreación, adquirió forma, volumen y color para introducir al espectador “a un mundo tan profundo como el que encontró Alice detrás del espejo” (Prieto, “Nuevo concepto”).

¹⁸ Ernesto de la Torre Villar. “Julio Prieto Posada”. En *El arte de ilustrar en México, 1920-1999*. México, UNAM, 1999, pág. 299.

Puestos y títulos

- De 1945 a 1948 es subdirector del INBA. En 1948 funda el Departamento de Producción Teatral de dicho instituto, en virtud del cual se separa por primera vez en México la actividad del director de escena de la del productor, en el sentido no económico sino técnico de la obra. En enero de 1949 establece la carrera de escenografía en la Escuela de Arte Dramático del INBA.
- De 1948 a 1960 es profesor de escenografía en la Escuela de Arte Teatral del INBA. Asimismo, se desempeña como profesor de historia del teatro en la Academia de Arte Dramático de la ANDA.
- Desde 1960 hasta 1964 es jefe del Departamento de Escenografía de Telesistema Mexicano, y de 1952 a 1958 profesor huésped del Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey.
- De 1960 a 1964 es gerente del Patronato para la Operación de Teatros del Seguro Social. Ahí asesora las instalaciones técnicas de cuarenta y siete de esos foros, los que produjeron durante siete años más de cincuenta obras, para las que diseñó la escenografía y el vestuario, además de manejar la iluminación de las mismas. De igual modo, diseña y realiza los modelos de escenarios y dioramas de la Galería de Historia, en colaboración con el notable arquitecto Pedro Ramírez Vázquez. Bajo el mismo patrocinio, diseña y realiza la Sala de Orientación y la iluminación de la Sala Mexicana del Museo Nacional de Antropología, donde las proyecciones son accionadas por medio de una cinta electromagnética.
- En 1952 asesora las instalaciones del Teatro de los Insurgentes, en 1960 las del Teatro Jiménez Rueda, en 1967 las del Teatro Ferrocarrilero y en 1973 las del Teatro del Centro de Convenciones de Acapulco.
- Fue director de Espectáculos en el Programa Cultural de los Juegos de la XIX Olimpiada. Igualmente, dirigió y produjo el espectáculo para la llegada de la Antorcha Olímpica a Teotihuacán, y fue representante de la Federación Teatral en México, filial del Instituto Internacional de Teatro de la UNESCO.
- Dictó conferencias en la Escuela Nacional de Arquitectura de la Universidad Nacional Autónoma de México y en el Instituto Politécnico Nacional. De igual manera, durante su gestión al frente de los teatros del Seguro Social publicó dos volúmenes conformados por la crónica de esa labor artística.
- En compañía de Ignacio Retes, tradujo la versión de Orson Wells de *Moby Dick*, de Melville; con el actor Jorge del Campo, *Entreteniéndolo al señor Sloane*, de Joe Orton, y con Arturo Schoening, *Trespass*, de Emily Williams.



Raquel Tibol.
Foto: Ricardo Ramírez Arreola, 2011.



Raquel Tibol. Foto: Pedro Meyer, 1978.

Raquel Tibol: leyenda viva del arte mexicano Ballet Nacional, Cuba y Raquel en la danza

Anadel Lynton

Yo conocí a Raquel en el año de 1960, cuando bailaba con Ballet Nacional de México (BNM). Ya tenía establecida su reputación como periodista cultural y experta en arte. Escribía acerca de danza con cierta frecuencia, y ocasionalmente sobre música y cine. Cubría artes plásticas y políticas culturales. Reseñó la participación de BNM en la temporada de Bellas Artes, y elogió *Opus 60*, de Anna Sokolow, y *El paraíso de los ahogados*, de Guillermina Bravo. Poco después me tocó compartir habitación con Raquel durante un mes, en una gira de BNM a la isla de Cuba (en diciembre de 1960), a casi dos años del triunfo de la revolución. Yo era una bailarina novata dentro de la compañía. Raquel se encargaba de las relaciones públicas, prensa y publicidad. Su franqueza para decir lo que pensaba me pareció arrolladora y envidiable. Varias veces, en los restaurantes donde tardaban en servirnos (éramos un grupo inusualmente grande para los pequeños restaurantes provincianos donde comíamos, en el recorrido que se extendía de Guantánamo a Pinar del Río), Raquel se metía a la cocina y ofrecía ayudar a las cocineras para que se apuraran a servirnos. Veinticinco años más tarde acompañó al BNM nuevamente en una gira por toda la isla.

Cincuenta y cuatro años después de la primera gira, en noviembre de 2014, Raquel Tibol recibió en Cuba la más reciente de sus múltiples condecoraciones: fue honrada por la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (Uneac) con el premio honorífico René Portocarrero. No pudo asistir a la ceremonia en la embajada cubana por motivos de salud, pero lo agradeció con beneplácito (*La Jornada*, 29 de noviembre de 2014, p. 6 de la sección Cultura).

Periodismo e investigación: multifacética, informada, polémica y respetada

A partir de la cercanía de Raquel con el BNM, leía con mucho interés sus prolíficos comentarios en las revistas *Política* y *Proceso*, en los suplementos culturales de *Novedades*, *Excélsior* y *El Nacional*, y en revistas como *Siempre!*, entre muchas otras publicaciones.

Entre los más de cuarenta libros que escribió Raquel Tibol se encuentra *Pasos en la danza mexicana*, publicado por Difusión Cultural y el Departamento de Danza de la UNAM en 1982. Raquel asevera (p. 11 del libro) que su “única fuente de materia prima está en los ciento cincuenta artículos, comentarios y notas sobre danza que escribí en diarios y revistas a partir de 1953”. Si tenía ciento cincuenta textos sobre danza en 1982, imagínense lo que se acumuló en sus más de sesenta años de actividad profesional. Este libro es una fuente inspiradora y estimulante de información e ideas sobre varias décadas de la danza mexicana y la música que la acompañaba. Presenta a seis creadores destacados, cuyos trabajos de entusiasmo visionario y entrega sin reservas dieron cuerpo al pujante movimiento artístico mexicano: los coreógrafos Anna Sokolow, Xavier Francis, Guillermo Arriaga y Guillermina Bravo, y dos de los compositores que colaboraron más estrechamente con ellos: Carlos Jiménez Mabarak y Guillermo Noriega. Con motivo del fallecimiento de los destacados coreógrafos y figuras emblemáticas de la danza moderna y contemporánea mexicanas, Guillermo Arriaga y Guillermina Bravo (2014 y 2013, respectivamente), Raquel Tibol utilizó textos de su libro para rendir tributo a estos creadores. A la vez que elogia sus trabajos, fundamentales para la conformación de nuestra danza, pinta la difícil situación social y económica del gremio. Las complicadas relaciones con la burocracia cultural son similares en la actualidad.

Las opiniones tajantes —y a veces muy polémicas— de Raquel Tibol son respetadas, aunque no todo el mundo esté de acuerdo con sus juicios. Algunos temían enfrentar lo que se llegó a llamar “el tibolazo” de los lunes, la colaboración semanal que durante veinticuatro años entregó para la sección de arte en la revista *Proceso*.

Siempre que yo encontraba a Raquel en teatros, galerías y museos, me preguntaba por mis actividades y externaba sus elogios o críticas feroces sobre acontecimientos y construcciones. Lamento que en décadas recientes

Raquel se haya ocupado poco de la danza, pero admiro su arrolladora productividad de libros y artículos en torno al arte.

Cumpleaños y reconocimientos. Raquel celebra sus noventa años en el Palacio de Bellas Artes y habla sobre su vida

En la celebración de su cumpleaños número noventa (nació el 14 de diciembre de 1923 en Basavilbaso, Entre Ríos, Argentina, y llegó a México como secretaria de Diego Rivera en 1953; se naturalizó mexicana en 1961), los amigos y los admiradores de Raquel le organizaron un gran festejo en la Sala Manuel M. Ponce del Palacio de Bellas Artes, el 12 de diciembre del 2013. Justo coincidió con el día en que fueron aprobadas por el Senado las modificaciones a la Constitución para abrir el sector de energía (petróleo y electricidad) a inversiones de la iniciativa privada y transnacional. En su interlocución, la Tibol insistió en que “el pueblo debe hacer su tarea como pueblo, defendiendo los recursos naturales [...]”. Y aseveró: “No soy devota... de nadie, nunca he militado en partido alguno, pero soy de izquierda”.

Raquel estuvo acompañada por su hijo, el ingeniero Simón Rosen, su nuera Judith González, y sus nietas, Daniela y Carolina. Su marido en segundas nupcias, Boris Rosen, de origen ucraniano, emigró a México en los años veinte; fue un investigador acucioso y muy reconocido de la historia de México, y compilador bibliográfico de los escritos de los pensadores liberales del siglo XIX, que falleció en 2005. Raquel tiene también una hija de su primer matrimonio, Nora, que se dedica a cantar y vive en Veracruz.

La titular del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), María Cristina García Cepeda, presentó a las personalidades que charlaron sobre la Tibol: el director del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, Renato González Mello; la crítica de arte Teresa del Conde; y el periodista y editor cultural de la revista *Proceso*, Armando Ponce. González Mello señaló que alguien que escribe con disciplina, como Raquel, “que semana a semana dejó una huella que puede ser fuerte, pero es enormemente generosa, responde siempre a las críticas, pero no convierte el desacuerdo en algo personal, y lo que más le agrada, creo, es la discusión misma”. Teresa del Conde reconoce que a veces uno puede tenerle miedo a Raquel Tibol, porque es una mujer

contundente, y la contundencia siempre provoca una reacción. Por último, Armando Ponce leyó una carta escrita por Diego Rivera a solicitud del Partido Comunista Mexicano que pedía información sobre la Tibol; Diego asegura que fue una niña prodigio en los círculos intelectuales de Buenos Aires, parlanchina, alegre [...] a veces bastante impertinente [...] “izquierdista” de redacción, facultad universitaria, teatros y cafés [...] sin militancia verdadera, pero en realidad inofensiva (publicado en *Proceso* núm. 44, 1954).

Así se refirió a la que sería merecedora del Premio Nacional de Periodismo Fernando Benítez (1998), de la Medalla de Oro de Bellas Artes (2008); doctora Honoris Causa por la Universidad Autónoma Metropolitana (2007) y Premio al Mérito Cultural de la Feria Internacional del Libro del Zócalo (2010).

La periodista Sonia Sierra entrevistó a Raquel Tibol por teléfono el día de su cumpleaños noventa. Señala que ella “mantiene intacta su capacidad narrativa, su lucidez y su humor”. Durante muchos años, con una disciplina férrea, escribía hasta tres artículos por semana, además de trabajar en alguno de sus más de cuarenta libros publicados. Raquel platica que es la última de seis hermanos. Como en su pueblo sólo había cuatro grados de primaria, era necesario salir a Uruguay o Buenos Aires para continuar su educación.

Mi mamá murió cuando acompañaba a mis hermanos que estudiaban. Yo tenía diez años y me instalé en la mesa del comedor para dedicarme a escribir. Aprendí poemas para recitar con un niño vecino y escribí algunos poemas y cuentos que fueron premiados. Publiqué un cuento en *Proceso* hace poco, y unos poemitas sobre los colibríes que visitan mi balcón. Fui la más chica de mis hermanos, pero la primera en casarme. Me separé de mi primer marido cuando mi hija tenía dos años.¹

Antonio Espinoza publicó un texto en Internet sobre Raquel Tibol el día de su cumpleaños noventa (14 de diciembre de 2013). Empieza con el relato de la anécdota más conocida sobre Raquel, difundida por ella misma en su libro *Confrontaciones: crónica y recuento* (México, Samara, 1992, pp. 249-250). Resulta que en 1972, después del Primer Congreso Nacional de Artistas Plásticos, la Tibol le “asestó una severa bofetada a David Alfa-

¹ La entrevista realizada por Sonia Sierra fue publicada en el periódico *El Universal*.

ro Siqueiros en respuesta a las declaraciones xenofóbicas que el muralista hiciera en su contra en una de las sesiones del evento. Antes del ataque, Raquel declaró: ‘Vengo a invitarte al coctel de despedida que haré el día que me echen de tu país’ ”.

Espinoza considera ese episodio como la culminación de la tensa relación que durante años mantuvieron la crítica de arte y el pintor. Tibol escribió mucho acerca de Siqueiros, incluyendo una monografía sobre la vida y obra del aclamado y conflictivo muralista (1974). Y agrega: “Raquel encontró en México su destino”.

Diez años antes, con motivo del octogésimo cumpleaños de Raquel Tibol (2003), Espinoza publicó en la página web de Pinto mi Raya, proyecto de los performancers Mónica Mayer y Víctor Lerma:

Alejada desde marzo de 2000 de la crítica periodística semanal en la revista *Proceso* [...] la gran matriarca de la crítica ha dedicado gran parte de su tiempo a ordenar los textos que ha escrito a lo largo de seis décadas de vivir en nuestro país, con el fin de publicar nuevos libros [...] sigue atenta a lo que sucede en el mundo del arte y eventualmente escribe para alguna publicación [...] Frecuentemente se retransmiten sus “cápsulas” de arte en las estaciones del Instituto Mexicano de la Radio.

Espinoza señala que Tibol fue una de las pocas intelectuales que cuestionaron el surgimiento del Conaculta. “Autora prolífica, sus libros son fuente de consulta obligada para los interesados en arte mexicano y latinoamericano”; entre ellos destacan (en opinión de Espinoza): *Historia general del arte mexicano: época moderna y contemporánea* (1964); *Siqueiros, vida y obra* (1974); *Diego Rivera: arte y política* (1979); *Hermenegildo Bustos, pintor del pueblo* (1981); *Frida Kahlo, una vida abierta* (1983); *José Clemente Orozco, una vida para el arte* (1984); *Confrontaciones: crónica y recuento* (1992); *Diversidades en el arte del siglo XX* (2001); *Ser y ver. Mujeres en las artes visuales* (2002); *Nuevo realismo y posvanguardia en las Américas* (2003); por supuesto, yo agregaría *Pasos en la danza mexicana* (1982). “Sería imposible concebir la vida artística e intelectual de México en la segunda mitad del siglo XX sin la presencia activa de Tibol. Mujer de armas tomar, Tibol nunca se dejó de nadie”, comenta Espinoza, y cita a Raquel:

“La pintura todavía tiene cosas que decir y las está diciendo [...] en México hay lugar para todos. Estamos en un momento de gran pluralidad [...] Hay convivencia entre corrientes y generaciones. Los artistas conceptuales mexicanos copian mucho de lo que se hace en otros países [...] en el arte actual no hay voces contundentes, audaces, informadas, todavía”.

En cuanto al conflicto entre artistas asociados a la Escuela Mexicana de Pintura y los jóvenes de la Ruptura, Raquel afirma: “Los muralistas no fueron gente cerrada, de un nacionalismo provinciano. Su nacionalismo fue consecuencia de la situación histórica, cultural e ideológica del país. Fue demasiado esquemática la crítica de este grupo de artistas jóvenes hacia los muralistas”.

Otro texto publicado el mismo día de su cumpleaños ochenta, por la agencia DPA, se tituló “Mi vida cambió con Diego y Frida”. Tibol relató que mientras estaba viviendo en Chile, el periódico *La Prensa*, de Buenos Aires, le pidió una entrevista con Diego Rivera, quien asistía a un congreso internacional de artistas. Después de la entrevista, ella lo llevó a conocer sitios culturales recónditos de Santiago, y él la invitó a visitar Bolivia y continuar hasta México para encargarse de los preparativos de un congreso similar en nuestro país. Llegó en 1953, y aunque el congreso no se llevó a cabo por razones políticas, Raquel se quedó en México. La invitaron a instalarse en la Casa Azul, donde convivió con Diego, Frida y sus allegados. “¿Por qué me gustó México y me quedé aquí? Porque caía en una tribu única”, afirmó en una entrevista concedida al diario *El Universal*. Cuenta que se especializó en artes plásticas porque ellos le presentaban a sus amistades de este ámbito, lo cual le abrió puertas en el mundo de la cultura mexicana. Pronto encontró espacios para publicar sus entrevistas a profundidad y sus críticas analíticas.

No sólo de artistas hablaba la Tibol. En 2011, Raquel inauguró las actividades del auditorio del Museo Soumaya con una conferencia sobre Rosa Luxemburgo, según reseña Merry MacMasters en *La Jornada* (31 de marzo de 2011, p. 8). Raquel denomina a la admirada Luxemburgo como “águila de la revolución que sigue extendiendo sus alas en pleno vuelo” y “la mujer más notable del socialismo internacional”.

“Una medalla de oro del INBA no condiciona mi libertad para fustigar lo que me parezca”

Entre los numerosos reconocimientos que recibió Raquel Tibol se incluye la Medalla de Bellas Artes (2008), la cual se le otorgó en reconocimiento a su destacada trayectoria en los ámbitos artístico y cultural, y por ser “una de las intelectuales más lúcidas y críticas del arte en México, y leyenda viva del arte mexicano”. Para aceptar esta medalla de oro de manos de la entonces directora del INBA, Teresa Franco, Raquel Tibol declaró que ella era “un ser absolutamente independiente. He cobrado dinero ahí cuando le he hecho un trabajo a Bellas Artes, pero nunca he pedido una beca, una ayuda, nada”. Feliz pero rigurosa, como siempre, sin brindar concesiones, la Tibol expresó a los medios de comunicación que la rodearon: “La crítica de arte que se hace hoy día debería de ser más aguda, menos mafiosa [...] Un verdadero crítico, en un panorama tan plural como el que estamos viviendo, debe girar [...] su mirada y abarcarlo todo, cosa que no está ocurriendo”. Raquel habló también de las supuestas enemistades que ha cosechado por su peculiar temperamento: “He tenido una vida con picos agudos [...] pero soy un ser de ochenta y cuatro años, trabajando, con dos hijos, dos nietas, y el mundo sigue adelante”.

Según algunas fuentes, en la ceremonia de entrega de la Medalla de Bellas Artes, que se llevó a cabo en el Museo Nacional de Arte (Munal), Raquel se dejó apapachar, recitó de memoria un fragmento de *Poeta en Nueva York*, de Federico García Lorca, y a petición suya se interpretó una pieza de Julián Carrillo. (www.informador.com.mx/493/raquel-tibol).

Raquel aclaró: “Tengo plena libertad para fustigar lo que me parezca, pues nada he pedido al INBA. Siempre trato de evitar hacer un altar al amiguismo, por eso cultivo un enemigo cada día. No soy incondicional de nadie, ni de mi misma”. (www.jornada.unam.mx/2008/02/21/index.php?section=cultural&articulo=a)

En una reseña de este evento encontramos, en apretado resumen, los atributos que destacan en la personalidad de la Tibol: lúcida, leyenda, independiente, rigurosa, aguda. Ella afirma que un verdadero crítico, ante un panorama cultural tan plural, debe abarcarlo todo.

En una entrevista con Ivonne Sánchez para Radio FI en español (23 de abril de 2007), Raquel Tibol define su trabajo crítico en los siguientes

términos: “Busco un nivel de calidad en el discurso específico. Si voy a ver arte conceptual no lo voy a apreciar con el mismo sentido que el arte surrealista, el realismo político o la caricatura. Yo respeto la especificidad y adapto mi mirada y mi percepción anímica a lo que se me ofrece. Trato de ser lo más receptiva”.

Charla de Danza con Raquel Tibol, en el Cenidi Danza en 1987

El 2 de febrero de 1987, dentro del programa denominado Charlas de Danza, que organizaba el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza José Limón (Cenidi Danza), Felipe Segura entrevistó a Raquel Tibol. Estuvimos presentes varias investigadoras más: Josefina Lavalle, Rosa Reyna, Anadel Lynton y Patricia Aulestia. En esta entrevista Raquel habla de su niñez y su juventud, del momento en que comenzó su interés por la danza, de su llegada a México, de algunas de sus experiencias como crítica de arte, y de sus opiniones sobre la danza mexicana, en particular de Ballet Nacional, compañía de la cual fue muy cercana.

Interés por la danza y la universidad de la calle

A continuación ofrezco una sinopsis de algunos de sus comentarios:

El fenómeno de [mi interés por] la danza surgió [...] como espectadora del Teatro Colón, de Buenos Aires. Yo tenía trece o catorce años e iba a ver todo lo que se presentaba de danza. La afición al espectáculo me venía porque mi padre tenía un cine-teatro en el pequeño pueblo donde nació. Venían compañías de teatro, y se exhibía cine cuando no había teatro. No se presentaba danza, pero llegó Bertha Singerman con sus gasas de movimiento cadencioso mientras recitaba. Fue el primer espectáculo de danza [que vi] y de haber tenido yo el físico apropiado, pues a lo mejor me hubiera dedicado a la danza. Ya en Buenos Aires, vi a Serge Lifar y a los Ballets Rusos del Colonel W. de Basil. Katherine Dunham y Alicia Alonso me impactaron después. Vi la función de Alicia entre bambalinas con mi primer marido, que era periodista. Éramos parte de un grupo muy activo de gente muy joven. Buenos Aires en esa época era una capital

de importación de espectáculos. Se le daba muchísima más importancia a lo de afuera que a lo propio. [...] Tempranamente me ligué a las que eran vanguardistas juveniles, Renata Shotelius y María Fux, quienes introdujeron la danza moderna en Argentina. Yo hice amistad con ellas cuando era aún adolescente (pp. 1-2).

Llegando a México, yo concerté luego luego una entrevista con Luis Buñuel, y la segunda era con Xavier Francis. Fueron mis dos entregas periodísticas. Cuando regresé por unos meses a Argentina, volé a los teatros para ver quién estaba, sobre todo de danza. Publiqué una croniquita pegándole a María Fux. Decía yo que era una Isadora Duncan *demodé*. Estaba en el chisme cultural, al día. Y pobre de mí si no estaba al día, porque mis amigos me daban la patada. Yo terminé mi bachillerato, pero mi verdadera universidad fue ese grupito cultural. Eran pintores, escritores, compositores, jóvenes intelectuales. Empezamos a juntarnos cuando yo tenía catorce o quince años, y me separé de ese grupo cuando abandoné Argentina, en 1952. Fue una larga amistad de mutua formación. Cuando entré a la Facultad de Filosofía y Letras me ofrecieron latín y dije: “No, ésta no es mi universidad”, y yo seguí formándome en la calle, en ese ritmo de estar al día. [...] la calle cultural en Argentina era muy vivaz; cuando regresé, en 79, recorría yo la calle Corrientes con dos lagrimitas colgando porque aquella universidad se había cerrado para siempre. El gobierno militar había acabado con eso [...] Pasaba horas y horas en la biblioteca del Museo de Bellas Artes y estudié arte mexicano del siglo XX, de modo que cuando conocí a Rivera en Chile le hablaba con familiaridad de un arte que sólo había visto en libros (pp. 3-6).

Mi pueblo era de cultura tradicional. Mi madre fundó la biblioteca del pueblo, recitaba poemas, había piano en la casa, y cada uno de los seis hermanos que éramos tenía que estudiar piano.

Raquel Tibol se transforma en crítica de arte

Yo pensé dedicarme a la literatura de creación. El primer libro que publiqué fue un libro de cuentos en 1950. ¿Por qué me dediqué a la crítica de arte? Yo empecé a ganarme la vida desde adolescente, a poco de llegar a Buenos Aires. Comencé ayudando a muchachitos de primaria y con eso pagaba mis gastos, y después empecé a “negrear”, que en la jerga periodística significa escribirle a alguien sin decir que uno le escribe. Yo le negreaba a un señor que actuaba en radio todos los días con el nombre de “El Rezonón”. Para cobrar mis derechos me tuve

que inscribir en la Sociedad de Autores. Me daba vergüenza hacer negreada, yo que iba a ser la Virginia Woolf de Argentina. El día que me fui a inscribir estaba leyendo la novela *Las Thibaults*, de Roger Martin du Gard, y lo castellaniqué a Tibol (pp. 6-7).

Salí de Buenos Aires en 1952 hacia Chile, donde tenía un hermano que vivía allá desde jovencito y era gerente de una radioemisora pequeña. Me dio trabajo cuando le dije lo de las negreadas. De la radio salté a hacer periodismo cultural en revistas ya con ese seudónimo. En un tres por tres conocí a todo mundo, a toda la gente del teatro experimental, de la danza; andaba en los talleres de danza, en los ensayos de teatro. Me gustaba la entretela de la vida cultural.

Para la gente de ascendencia judaica, como lo soy, Rabinovich es como decir García para los de ascendencia española. Mi apellido Rabinovich me quedó como nombre del pasaporte (pp. 6-7).

Un periódico de Buenos Aires me pidió una entrevista con Diego [Rivera]. Él me tomó de chaperona y lo llevé a conocer los entretelones de Santiago. Cuando [Víctor] Paz Estenssoro lo invitó a ver unos murales en Bolivia, Diego me dijo: “Véngase conmigo, vamos a ver qué es eso”, y en La Paz me comentó: “Bueno, ya que está aquí, vámonos para México”, y aquí me tienen. Mi última noticia para la revista *Eva*, donde tenía una página con fotos y largos pies sobre la vida cultural de Santiago de Chile, fue que Alejandro Jodorowsky se iba para París, y yo para México (pp. 5-7).

Acomodándose en México

“Yo luché como bestia peluda para acomodarme en México. Llegué primero como secretaria de Diego, para organizar el capítulo mexicano del Congreso de la Cultura, un congreso de las izquierdas que se celebró en 1953 [en Chile], presidido por Pablo Neruda (p. 7).

A conseguir chamba

Diego me estableció un sueldo de mil pesos mensuales, pero el tal congreso no se pudo hacer. Era la época del pleno macartismo. Mientras me hacía nudos, porque mi hija se quedó en Chile y en Argentina no hay divorcio, y los hijos no

tienen derecho a viajar sin permiso del padre [...] Me impliqué en la vida familiar Rivera-Kahlo. Diego vio que yo era una persona muy sonriente, muy alegre, chispeante, y de pronto me empecé a marchitar. Me dijo: “Esto anda mal”; le contesté: “Sí, maestro, como anda mal, yo me voy”. Salí del estudio de Diego con la idea de juntar dinero para regresar al sur por mi hija. Diego me apoyó con los pasajes, y cuando volví con ella, Fanny Ravel me ayudó a conseguir un trabajo en el Deportivo Israelita. Ya para 1954 estaba metida como reportera en el suplemento de *Novedades*, luego en el suplemento de *Excélsior*, y empecé a tocar puertas para hacer entrevistas, pero así y todo, no se vive de colaboraciones, aunque yo era de las bien pagadas. ¡Olé y olé! (pp. 7-8).

En el Deportivo querían organizar una galería, un teatro experimental y una biblioteca. Les organicé la sección en español, porque ya se me había olvidado el *yiddish* que aprendí de niña y otro señor organizó esa sección. Busqué libros de viejas ediciones y ejemplares únicos, y quedó linda. Llevé a algunos bailarines a presentarse en el teatro y organicé estupendamente bien la galería, sin embargo, el día que me querían meter a una pintora muy mala, pero recomendada, renuncié (pp. 8-9).

El segundo reportaje que yo hice en México (después del de Buñuel) fue con Xavier Francis. Me ligué a los intereses de ese grupo, y casi contemporáneamente realicé mis primeros reportajes con Ballet Nacional en 1954. En aquel momento estábamos escribiendo de danza Luis Bruno Ruiz y yo. Nadie más (p. 8).

Josefina Lavalle, Rosa Reyna, Felipe Segura y yo empezamos a mencionar los nombres de otros periodistas que ocasionalmente escribían sobre danza: Baqueiro, Víctor Reyes, Daniel Dueñas.

Raquel objeta,

Los demás escribían crónicas impresionistas, y Baqueiro se dedicaba más a la música [...] mientras tanto yo empecé a hacer largas entrevistas testimoniales, diferentes a lo que se venía haciendo. Se me acogió cálidamente porque me sentía parte del grupo; de igual forma me sucedió con el Taller de Gráfica Popular, al asistir a sus famosas reuniones de los viernes. Yo pasaba las horas viendo en ensayos cómo conformaban las coreografías. Hacía largas entrevistas a los bailarines. Mi libro *Pasos en la danza mexicana* recoge parte de ese material, pero no publiqué ahí mis comentarios y crónicas sobre las compañías extranjeras que venían a México (p. 9).

Macartismo a la mexicana

Cuando Manuel Becerra Acosta estaba en *Excélsior* (era el padre del director), quería apretar las tuercas contra cualquier sospechoso de “rojillo”, y entonces le dijo a todos que yo no escribiera. Pero esos todos dijeron que sí iba a seguir escribiendo, pero con otro nombre. Entonces escribí mucho sobre danza en [el suplemento] *Lunes* de *Excélsior* [...] bajo los nombres de Fidelio y Ernesto Torres [...] Fueron algunos de los seudónimos que utilicé, porque con la ayuda de Julio Scherer, Eduardo Deschamps, y de otros, seguí escribiendo en *Excélsior* (p. 10).

Me jalaron más las artes plásticas por Diego

La verdad es que me jaló más lo de las artes plásticas por el contacto original con Diego. En una función en Bellas Artes, Diego se levantó y siseó a *El advenimiento de la luz*, de Xavier Francis, así como se había aplaudido a rabiar al *Zapata*, de Guillermo Arriaga. A mí eso me ofendía de una manera feroz, pero no enfriaba mi apreciación de su obra. Además, al igual que yo le chaperoneé en Santiago, y le presenté a la gente y le enseñé los lugares, Diego me pagó con la misma moneda. El primero que me llevó conocer murales, poetas, escritores y músicos en México fue Diego. Diego personalmente llevó a Alfonso Reyes mi pobrecito librito de cuentos, y cuando yo estaba viviendo allá, Reyes pasó y lo entregó con una tarjetita que guardo como un tesoro, felicitándome por el librito. México es difícil en ciertos aspectos, pero es un ambiente tremendamente generoso cuando se entra por la puerta adecuada. Y felizmente yo entré por la puerta adecuada, que fue Diego; él me guio por México y estableció mi primera cría de amistades. Cuando solicitaba ser colaboradora de un medio me servía haber sido periodista cultural en Santiago, y haber sido presentada por Diego, las dos cosas (pp. 10-11).

Amenazas desde la izquierda

Al estudio de Altavista llegaban todas las invitaciones para eventos culturales, y llegó una de la Galería de Arte Mexicano para [una exposición de] obra de Siqueiros, un amor desconocido de juventud, y pregunté: “Maestro, ¿no piensa ir a esta exposición?” Y dice: “No”. Yo le cuestiono: “¿Por qué? Si es Siqueiros”. Él contesta: “Si quiere ir usted a ver cómo se pintan cuadros con color de caca, vaya” [...] Y agarré mi camión y me fui a ver; hice una cita con Siqueiros, lo fui a entrevistar, y a partir de entonces fue una de las personas que más entrevisté. Tengo publicadas más de cien entrevistas con él, en México y en el extranjero. Yo nunca fui complaciente ni crédula. Hago mi interpretación de lo que cuenta el entrevistado. Eran entrevistas a las que le puse demasiada sabrosura polémica, y en 1955 y 1956 Siqueiros se tiraba contra todo el mundo: el Taller de Gráfica [Popular], el Frente Nacional de Artes Plásticas, Diego Rivera [...] Un grupo de intelectuales de izquierda pidieron que se me aplicara “el 33” [El artículo 33 de la Constitución prevé la deportación de los extranjeros que se inmiscuyan en los asuntos políticos del país. En este caso, fue invocado por integrantes de organizaciones contrarias a Siqueiros en materia de enfoque político, y criticaban a Raquel por entrevistarle, y además por ser extranjera] (pp. 11-12).

Yo había ingresado a México con visa de turista; el muy amable jefe de Prensa de la Secretaría de Gobernación me la había cambiado por una visa de cortesía, que dura pocos meses y ya estaba fuera del tiempo legal. Enviaron la carta a [Miguel] Álvarez Acosta, quien era director de Bellas Artes, con copia a Gobernación y a las redacciones de los periódicos donde publicaba. El crítico Antonio Rodríguez me defendió, y Diego escribió: “Raquel Tibol tiene más pantalones que todos los del Frente y del Taller juntos”. Supongo que la misma reacción tuvieron en Gobernación y Álvarez Acosta, y nadie le hizo eco a Chávez Morado, Xavier Guerrero y Arturo García Bustos [...] Y aquí me tienen. No me expulsaron.

Arreglé la situación [migratoria] hasta el año de 1957, porque me iba a casar con Boris y necesité papeles (p. 12).

Felipe Segura le pide a la concurrencia presente en la Charla de Danza del Cenidi Danza José Limón que le pregunten algo a la maestra Tibol. Patricia Aulestia, cofundadora y directora en ese entonces del Centro, pregunta:

“¿Cómo ves la danza de esos años, en el 53, cuando llegaste, y la danza que tenemos ahora?” (p. 12).

Promover o imponer

Era una época ideológicamente difícil. *Rescoldo*, el ballet de Guillermina [Bravo], lo pararon con el vestuario hecho (y después del ensayo general). El sector burocrático alto pensó que ya tenía suficiente fuerza para imponer las reglas del juego. Y distorsionó. La llamada “época de oro” es de oro no en su rendimiento estético y artístico, sino porque los artistas pudieron trabajar en una plenitud de libertad. Después vinieron los jaloneos, y se divide la familia artística no por estética, sino por apoyos. Los equipos sexenales son otra tremenda desgracia. En el peor momento, Juan José Bremer dio una lucha por la dignificación del quehacer cultural, tomando al INBA como agencia promotora, y no como agencia que impone (p. 12).

Yo no he seguido desde adentro el movimiento dancístico, pero desde la barrera, me preocupa la excesiva proliferación de grupitos de gente que apenas se inicia. Por otro lado, en la cultura siempre sucede que hay que matar a los que anteceden para que ilumine lo nuevo [...] La danza moderna y la contemporánea han dejado de contar con una simpatía franca por parte del público [pero a la vez] la danza mexicana ya ha avanzado mucho. Voy a poner el ejemplo de las reediciones para la televisión. Claro, nunca segundas partes fueron buenas. Cuando Guillermina estrenó *El paraíso de los abogados*, nos pareció una danza estupendamente bien estructurada, con un rescate del Tlalocan, del mundo prehispánico, ¡qué formidable! Cuando la reeditó dijimos: “¡Ah caray, qué ingenuidad!” [...] yo creo que a ella le dio un poco de pena. El *Zapata* que transmitieron por televisión me dio pena ajena. Si vemos *Epicentro*, *Interacción y recomienzo*, o *El llamado*, hay un mundo de diferencia. ¡Cuánto ha avanzado Ballet Nacional [de México]! (p. 13).

México está en un nivel internacional, y si no se proyecta es porque comete el grave error de entrar en el camino internacional por convenios culturales. Yo hice los dos grandes viajes por Europa con BNM, de diez países en 78 y de seis países en 80. Si se presenta en casas de cultura y no con un empresario, se supone que es una compañía menor. Así y todo, las giras tuvieron éxito, y algunos críticos vinieron y se sorprendieron. Tendría que ponerse mucha más atención a

la proyección de nivel. En danza contemporánea, ningún país de América Latina tiene el nivel de México actualmente (pp. 13-14).

El Estado no va a dar la fórmula, y no tiene por qué darla [...] la fórmula la dan siempre los artistas con sus pedimentos, con sus llamamientos, con sus propuestas. México sigue siendo una vanguardia en Latinoamérica.

La última gira que hice con Guillermina [y con Ballet Nacional] fue en 1984 [...] pasamos treinta y cinco días en Cuba por invitación de la compañía de danza moderna de la isla, con motivo de su XXV aniversario. Hicimos antes una gira, en 1960, que fue sensacional. Entonces Danza Nacional de Cuba tenía un año. La danza de Cuba está dominada por Alicia Alonso con sus arbitrariedades, y que quede grabado, porque lo digo y lo redigo. Aunque parece que tenían luz verde del Ministerio de Cultura para celebrar sus veinticinco años, no tenían luz verde de Alicia Alonso (pp. 18-19).

Técnica y conceptualización

A mí me parece que la técnica [...] es un elemento secundario frente a lo que debe ser una conceptualización. Y toda técnica se vale [...] inclusive mezclar tendencias [...] de elementos de etnia con elementos de la danza clásica europea, con elementos de jazz o elementos afrocubanos [...] pero que el rendimiento final sea una conceptualización acorde a las necesidades culturales de nuestro tiempo [...] [A la danza académica] la sigo con poco gusto, porque estéticamente no me atrae [...] si se hiciera una danza con elementos tradicionales de danza clásica, pero con mayor búsqueda nacional [...] pero han hecho un repertorio con *Cascanueces* [...] y *Lago de los cisnes* (p. 14).

El género actual tiende a lo híbrido [...] está recibiendo una síntesis, una suma de elementos [...] México es muy plural en su cultura danzaria (p. 15).

A Raquel le parece muy triste que excelsos bailarines, como Victoria Camero, Antonia Quiroz o Luis Fandiño ganen tan poco.

Todas las compañías de moderno [...] trabajan con apoyos, pero no con sueldos estables [...] en el caso de los bailarines más antiguos de Ballet Nacional, tienen sueldos de secretarías, pero no de primera (p. 16).

Raúl Flores Canelo, con una técnica que no ha renovado mucho, pero con algunas bailarinas tan buenas como Silvia Unzueta o Socorro Meza, cuando dan esas sensaciones de interiores, de hoteles de paso, de parejas que no tienen oportunidad material de sublimar sus sentimientos, nos están dando un entorno mexicano. Es decir, la conceptualización va por buen camino (p. 17).

Josefina Lavalle le pregunta a Raquel: “¿Cuál es tu juicio?” “¿Con la danza?”, cuestiona Raquel Tibol, y plantea que

hay que hacer una revisión a fondo del programa [...] habría que hacer algo como lo que se hizo en los cuarenta [...] todos los bailarines, teóricos, investigadores de la danza tendrían que sentarse a revisar [...] a actualizar [...] no hay proyecto cultural [...] y crear un documento para planear las políticas y las proporciones del gasto que se debería asignar a cada aspecto, como escuelas, teatros, compañías por niveles, con un pronóstico para el año 2000 (p. 18).

Raquel considera que Ballet Nacional siente “una necesidad urgente de investigación con su proyecto de irse a radicar a Querétaro” (p. 19).

Noventa y un años y sigue trabajando

Raquel acababa de cumplir noventa y un años (el 14 de diciembre de 2014) y seguía trabajando, reorganizando sus abundantes archivos, de donde recuperaba material para nuevos libros y notas periodísticas sobre sucesos relevantes, como la muerte de los destacados coreógrafos Guillermo Arriaga y Guillermina Bravo. Su libro más reciente se publicó en 2014. Utilizó material de su entrevista al gran cineasta Luis Buñuel (1953, una de sus primeras entrevistas en México), y su relación con la excelsa pintora Remedios Varo para hablar del surrealismo en ambos. En otro momento analizó el surrealismo de Frida Kahlo, de quien era una biógrafa asidua. Seguía publicando esporádicamente en la revista *Proceso*, a la cual renunció en el año 2000 por problemas de salud, según afirman algunas fuentes. Tenía material para muchos libros más.

Le hablé a Raquel en la primavera de 2014 con la esperanza de que aceptara escribir una breve introducción a un libro conmemorativo sobre

Guillermina Bravo. Con voz fuerte me advirtió: “Estoy enferma, los doctores no atinan a saber qué tengo y no puedo escribir. Se sabe que he tenido divergencias con Guillermina, pero eso no importa. Todo lo que tengo que decir sobre ella ya está escrito y circula en Internet”.

Unos meses después, al llamar a Raquel para decirle que la queríamos incluir en nuestro modesto Homenaje Una vida en la danza, que organiza el gremio de la danza para los suyos, me dijo: “Tengo noventa y un años, sigo enferma, no puedo dar entrevistas, pero puedes encontrar toda la información sobre mi trabajo en Internet”. Y efectivamente, hay un diluvio de datos, producto de su carrera de periodista y autora dedicada a los temas culturales y sus contextos históricos y políticos.

Sigue la leyenda viva dando de qué hablar

Mientras yo trataba de ordenar la avalancha de material que encontré en Internet y en la hemeroteca de la Biblioteca de las Artes del Cenart para escribir acerca de Raquel, leyenda viva del arte mexicano, ella falleció.

Yo me dirigía al Cenidi Danza, ubicado en el Centro Nacional de las Artes, y en el camino compré *La Jornada*. Veo la foto de la maestra Raquel en la contraportada. Se lee: “Falleció Raquel Tibol, decana de la crítica de arte en México (febrero 22 a las 18:00 horas)”. Me impactó. Llevo semanas pensando en ella, juntando aludes de materiales escritos por ella y sobre ella, para tratar de decir algo más, para incluirla en el Homenaje Una vida en la danza, que se vuelve Una vida en el arte.

Así que me encontraba nadando en información, intentando seleccionar lo más pertinente entre datos biográficos y escritos. Si en su libro *Pasos en la danza mexicana* (México, UNAM, 1982) dice que su “única fuente de materia prima está en los ciento cincuenta artículos, comentarios y notas sobre danza que escribí [...] a partir de 1953”, imagínense lo que se acumuló en sus más de sesenta años de actividad profesional.

Merry MacMasters, quien cubre la fuente de arte y cultura para *La Jornada* desde tiempo atrás, y conoce bien a Raquel, escribió:

Temida por muchos y a la vez respetada, la decana de la crítica de arte en México [...] Raquel Tibol, escritora, periodista, curadora, promotora cultural y autora

de más de cuarenta libros, murió ayer a las 18:00 horas [...] debido a complicaciones derivadas de diversas enfermedades que la aquejaban. Alfonso Miranda, director del Museo Soumaya, confirmó el deceso y añadió que la maestra pidió no tener servicios funerarios y ser cremada de inmediato.

MacMasters subraya algunas características de Raquel y cita declaraciones que hizo en diversas entrevistas que concedió a través de los años.

Doña Raquel fue y será siempre gran referente de la crítica de arte en México. Una leyenda que no se apaga. Polémica, íntegra, sin pelos en la lengua, independiente, nunca fue complaciente con nadie, ni estaba sujeta a amiguismos o a las instituciones [...] Aunque su idea era ser escritora, desde “muy jovencita” se interesó en el arte, porque participaba en un círculo de amigos en el que había pintores, músicos, novelistas, escultores, es decir, “gente avanzada” [...] Como leía mucho sobre arte, se familiarizó con el de origen mexicano antes de pisar estas tierras.

Por “necesidad” se dedicó al arte: “Salí de Argentina ya con mi hija (Nora) en febrero de 1952, y al llegar a Santiago de Chile tenía que trabajar. Mi preparación era suficiente para dedicarme al periodismo cultural por escrito y en radio”. Ya en México, viviendo en la Casa Azul de Coyoacán, “le propuse a Frida Kahlo que me dictara su biografía, idea que Kahlo aceptó con entusiasmo [no obstante, una crisis médica] puso en riesgo la vida de aquel ‘venadito herido’, marchitó con sus complicadas consecuencias el proyecto”.

De todos modos, fue la “única entrevista de tipo biográfico, sistemática, publicada en marzo de 1954, antes de su muerte [de Frida Kahlo]”. A doña Raquel se le quedó “una especie de tarea de por vida: terminar de entender” ese mundo que resultaba “tan extraño, tan diferente a lo que conocía desde el punto de vista de las convivencias, de lo humano”.

Con el tiempo, Tibol dedicaría varios libros a la esposa de Rivera [MacMasters enlista seis]. Raquel relata que como no se pudo hacer el congreso [que había sido el motivo para venir a México], “empecé a tocar puertas para seguir desarrollando lo que ya consideraba mi profesión, que era la de periodista [...] Comencé a publicar en los suplementos [...] Gustó lo suficiente el trabajo que hice en los medios [...] que me empezaron a pedir trabajos mayores [...] llevaba pocos años en México, pero publicaba semana tras semana, dos o tres artículos cada ocho días”.

Su trabajo y su capacidad intelectual crecían. Un proyecto novedoso y exitoso en el ámbito artístico fue el libro en tres tomos *Historia general del arte mexicano* [...] cuya tercera parte, “Época moderna y contemporánea”, fue encargada a Tibol. Tuvo ediciones en varios idiomas [...] además de publicarse en libro de bolsillo. Los artículos periodísticos y de revistas, los ensayos para catálogos y libros-catálogos, prólogos, epílogos, y textos para libros colectivos le permitieron escribir de casi todo mundo [perteneciente al campo artístico].

Otra faceta de Raquel Tibol era la de coleccionista. En 2007, el Museo Nacional de la Estampa montó la muestra “Colección Raquel Tibol, dibujo y gráfica”, integrada por la investigadora dentro de un acervo más amplio.

Al finalizar esta semblanza agradezco la oportunidad que me brindó el leer las muchas publicaciones de y sobre Raquel Tibol, así como descubrir escritos sobre danza, con la ayuda de las encargadas de las hemerotecas del Cenidiap y de la Biblioteca de las Artes. Las copias quedarán en los archivos del Cenidi Danza.

El Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza la describe así: “Escritora, decana de la crítica de arte en México, periodista, curadora, promotora cultural de arte, conductora de programas de televisión. Su visión crítica era notable y contundente, mujer de convicciones firmes”.

Consejo Nacional para la Cultura y las Artes

Rafael Tovar y de Teresa
Presidente

Saúl Juárez Vega
Secretario Cultural y Artístico

Francisco Cornejo Rodríguez
Secretario Ejecutivo

Instituto Nacional de Bellas Artes

María Cristina García Cepeda
Directora general

Jorge Gutiérrez Vázquez
Subdirector general de Educación e Investigación Artísticas

Elizabeth Cámara García
*Directora del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información
de la Danza José Limón (Cenidi Danza)*

Roberto Perea Cortés
Director de Difusión y Relaciones Públicas

Homenaje Una vida en la danza. Segunda época 2015
se terminó de imprimir en el mes de abril de 2015,
en los talleres de Litográfica Cozuga, S. A. de C. V.,
Calzada de Tlatilco núm. 78, col. Tlatilco, C. P. 02860, México, D. F.
La edición consta de 500 ejemplares y estuvo al cuidado
de la Subdirección Editorial del INBA.

Este año se cumplen ya tres décadas de la creación del Homenaje Una vida en la danza por iniciativa del bailarín, coreógrafo, maestro e investigador del Cenidi Danza Felipe Segura. Dos años antes de la muerte del maestro Segura —acaecida en 2004— inició un alto de ocho años en esta fiesta de la memoria para los hacedores de la danza en México, que resurgió en 2010.

La frase “una vida en la danza” es breve, muy breve. No así las trayectorias plenas de esfuerzo, dedicación, talento, compromiso, vicisitudes y, por supuesto, un gran gozo de todos aquellos que han escrito y siguen escribiendo la historia de la danza en nuestro país, lo mismo coreógrafos, bailarines y maestros que escenógrafos, músicos, iluminadores, fotógrafos y periodistas. Para todos ellos —provenientes de las grandes ciudades, de recónditos poblados o incluso de otros países— va una vez más este humilde homenaje, aunque no nos alcancen los brazos para abarcarlos a todos en un solo abrazo.

ISBN: 978-607-605-347-8



9 786076 053478

 **CONACULTA**

 **INBA**

 **CENIDI**