



CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA



INBAL

Repositorio de investigación y educación artísticas
del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura

Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello

Felipe Segura Escalona

Edición preparada por Margarita Tortajada



 **CENIDID**

www.inbadigital.bellasartes.gob.mx

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Cómo citar este documento: Por autoría: Segura Escalona, Felipe. Por edición: Tortajada Quiroz, Margarita. *Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello*. Ciudad de México: Secretaría de Cultura, INBAL, Laripse Editorial, Cenidid, 2016. Proyecto beneficiario del programa PADID 2015. ISBN: 978-607-605-648-6.

Descriptores temáticos (palabras clave): danza en México, historia danza, escuela de danza, formadores de danza, directores escuela danza, ENDNGC, testimonios danza, memorias danza.

Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello

Felipe Segura Escalona

Edición preparada por Margarita Tortajada



ESCUELA NACIONAL DE DANZA
NELLIE Y GLORIA CAMPOBELLO

FELIPE SEGURA ESCALONA

ESCUELA NACIONAL
DE DANZA
NELLIE Y GLORIA
CAMPOBELLO

CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA



Laripse
editorial

 INBA

Ciudad de México
2016

PROYECTO BENEFICIARIO DEL PROGRAMA PADID 2015

Primera edición: 2016

Producción:
Secretaría de Cultura
Laripse Editorial

© Por autoría: Felipe Segura Escalona
© Por edición: Margarita Tortajada Quiroz
© Por fotografía: Archivo Histórico de la ENDNYGC y Archivo del CENIDI Danza

D.R. © 2016 de la presente edición
Secretaría de Cultura
Dirección General de Publicaciones
Paseo de la Reforma 175
Colonia Cuauhtémoc, C.P. 06500
Ciudad de México

D.R. © 2016
Laripse Editorial
C. Aosta #10902, Fracc. Romanzza
Chihuahua, Chih. C.P. 31313
laripse.editorial@gmail.com

Edición: Margarita Tortajada Quiroz.
Digitalización y tratamiento de imágenes: Guillermo González.
Corrección de estilo, diseño de portada e interiores: Rubén Rico.

Las características gráficas y tipográficas de esta edición,
son propiedad de Laripse Editorial / Secretaría de Cultura.

Todos los Derechos Reservados. Queda prohibida la reproducción
total o parcial 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 de la Secretaría de Cultura / Laripse Editorial.

ISBN: 978-607-8244-18-8

Impreso y hecho en México

CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA



Laripse
editorial

INBA

ENART

CONTENIDO

Prólogo. Flor García Rufino	11
Presentación. Margarita Tortajada Quiroz.....	19
Hacia una danza propia: la Escuela Nacional de Danza y el Ballet de la Ciudad de México. Margarita Tortajada Quiroz	25
Escuela Nacional de Danza. Felipe Segura	
NOTA INTRODUCTORIA	63
PRÓLOGO	65
BREVE HISTORIA DE LA DANZA EN MÉXICO	
Llegaron los españoles	68
La Independencia	75
La era romántica en México.....	83
Fernando Maximiliano de Habsburgo.....	86
Nuevas investigaciones	89
ORIGEN Y DESARROLLO DE LA ESCUELA NACIONAL DE DANZA	
Una escuela de danza	91
Los directores	98
Carlos Mérida	98
Francisco Domínguez.....	99
Nellie Campobello.....	100
Gloria Campobello	101
Nieves Gurría.....	102
Roxana Ramos Villalobos	102
Soledad Echegoyen Monroy.....	104

Silvia Martín Navarrete	105
Fernando Aragón Monroy	106
Generaciones de la Escuela Nacional de Danza, cronología.....	109
Testimonios y memorias de ex alumnos y egresados de la Escuela Nacional de Danza	
LOS AÑOS TREINTA: PIONERAS	
<i>Una temporada mágica</i> , por Olga Escalona	135
<i>Gracias porque me enseñaron el camino</i> , por Martha Bracho.....	137
<i>Hipólito Zybine... mi danza</i> , por Raquel Gutiérrez...138	
<i>Recuerdos (1932-1992)</i> , por María Roldán.....	140
<i>Importancia y trascendencia de la Escuela Nacional de Danza</i> , por Rosa Reyna.....	144
<i>Estrella Morales</i> , por Nellie Happee.....	147
LOS AÑOS CUARENTA: PROFESIONALIZACIÓN	
<i>Mi escuela</i> , por Estela Trueba	150
<i>La maestra Gloriecita</i> , por Bertha Hidalgo	151
<i>Testimonio</i> , por Josefina Lavalle	152
<i>Una de las épocas más hermosas de mi vida</i> , por Rosa Margot Ochoa.....	161
<i>¡Recordar es vivir!</i> , por Socorro Bastida	164
<i>Fueron años inolvidables</i> , por Lucía Segarra	166
<i>Gloria y Nellie Campobello</i> , por Gloria Albet	167
<i>Preciosos e inolvidables recuerdos</i> , por Carolina del Valle	169
<i>Escuela Nacional de Danza</i> , por Evelia Beristáin	170
<i>La danza sería mi vida</i> , por Gloria Mestre	173
<i>Mi debut profesional</i> , por Noemí Beltrán	177
<i>Mi historia en el “sagrado templo del arte”</i> , por Guillermo Keys Arenas	178

<i>Un chivo en la danza</i> , por Felipe Segura E.....	183
<i>A Nellie y Gloria Campobello</i> , por Roberto Ximénez	186
<i>Testimonio</i> , por Manolo Vargas.....	191
LOS AÑOS CINCUENTA: VOCACIONES	
<i>Mis estudios para profesora de danza</i> , por María Velasco.....	197
<i>Mis comienzos</i> , por Sonia Castañeda	198
<i>Mis recuerdos de la Escuela Nacional de Danza</i> , por Eva María Ortiz.....	201
<i>Por mi amor al baile</i> , por Érika Hinsén de Martínez.....	206
<i>¡Quieres ser una bataclana!</i> , por Evangelina Ibarra Rivas	212
<i>Remembranza</i> , por Rosario Luna de Lecuona	214
<i>Recuerdos de mi escuela</i> , por Celia de la Garza de Zorrilla.....	216
<i>Mi infancia dancística</i> , por Nelia Ferrer de Hohmann.....	217
<i>¡Gracias!</i> , por Martha Eugenia García Aguilera.....	220
LOS AÑOS SESENTA Y SETENTA: NUEVAS GENERACIONES	
<i>Testimonio</i> , por Gloria Schon Gritzewsky	222
<i>La danza, mi danza</i> , por Delia Guadalupe Sánchez.....	222
<i>La señorita Gloria</i> , por Martha Pimentel.....	224
<i>Testimonio</i> , por Margarita Robles Regalado	226
<i>¿Quién quiere tomar clases de ballet?</i> , por Elizabeth Ramírez Pérez	229
<i>Carmen Huerta Vargas</i> , por María Roldán	231
TRES DÉCADAS EN DEFENSA DE UN PROYECTO	
<i>Memorias. Tres etapas de mi vida en la Escuela Nacional de Danza</i> , por Nieves Gurriá Pérez	233

<i>La ilusión de ser bailarina</i> , por Roxana Ramos Villalobos.....	236
<i>Testimonio</i> , por Soledad Echegoyen	245
<i>Mi transitar por la Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello</i> , por Silvia Martín Navarrete	251
<i>La Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello. El lugar que me acercó a la danza</i> , por Fernando Aragón Monroy	258
Bibliografía	267
Anexo fotográfico	269

PRÓLOGO

FLOR GARCÍA RUFINO

En 1995, Jesús Vargas estableció por primera vez contacto con Felipe Segura, cuando éste viajó a la ciudad de Chihuahua para presentar un libro dedicado a Sergio Franco. Ese primer encuentro dio lugar a que un mes después, Vargas pudiera entrevistarle en dos ocasiones con motivo de recabar información para una investigación sobre Nellie Campobello.

Las aportaciones que Felipe hizo sobre Nellie y la Escuela Nacional de Danza fueron muy valiosas, pues él fue un alumno muy activo en la Escuela¹ y gozó de la simpatía de Nellie, por lo que tuvo la oportunidad de convivir muy estrechamente con ella, visitando con frecuencia su casa y teniendo incluso acceso a varios documentos tanto de las hermanas como de la Escuela, razón por la cual conservaba copia de fotografías de las Campobello que Nellie le había obsequiado.

La trayectoria de Felipe en la danza inició formalmente en la Escuela Nacional de Danza, bajo la supervisión y el apoyo de Nellie Campobello, quien se esmeró en que Felipe, además de entrenarse en la danza, adquiriera una formación completa, por lo que le daba a leer textos sobre diversos temas y luego, durante charlas de café, lo bombardeaba con preguntas que lo obligaban a reflexionar sobre las lecturas.

1 Nota del corrector. Cuando en el texto se menciona simplemente a la Escuela (así, con mayúscula), se está haciendo referencia a la Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello, con los diferentes nombres que ha tenido a través del tiempo.

Gracias a sus habilidades y a la simpatía que despertó en Nellie, Felipe ingresó casi de manera inmediata en el Ballet de la Ciudad de México, el cual fue la plataforma para su carrera, pues ahí conoció a Anton Dolin, quien después de terminar la temporada en la que su compañía alternó con el Ballet de la Ciudad de México en el verano de 1947, le ofreció conseguirle una beca para estudiar en Nueva York. Con el apoyo de la Escuela Nacional de Danza y de otros benefactores de la cultura, entre ellos Mario Moreno, *Cantinflas*, Felipe consiguió, junto con sus compañeros Salvador Juárez y Guillermo Keys, partir a la Unión Americana.

A su regreso de Nueva York, se integró a las clases de Anna Sokolov, en la Academia de la Danza, y después a las de Alicia Alonso, realizando con la compañía de Alicia una gira por Latinoamérica. Tras la experiencia y conocimientos que ya había adquirido, Nellie Campobello lo llamó como maestro y bailarín principal del Ballet de la Ciudad de México, con quienes tendría una pequeña gira por el norte del país, aunque sólo se lograron las condiciones para que se presentaran en Parral, Chihuahua, ciudad natal de Gloria Campobello. Luego de esta temporada, la compañía se desintegró.

Felipe siguió su camino, y sus pies danzarines lo llevaron a Hollywood y a Europa, relacionándose con diversos maestros y compañías al viajar por varios países. De vuelta en México se integró al Ballet Concierto, en donde, además de ser bailarín, se inició como director artístico, convirtiéndose después en director general.

A finales de la década de los cincuenta, a la par que realizaba su trabajo en el Ballet Concierto, Felipe comenzó a colaborar con Amalia Hernández en coreografías para cine y teatro, y ambos fueron llamados para representar a México en los Juegos Panamericanos de Chicago. Las coreografías preparadas por Amalia y Felipe para esta ocasión fueron muy

ovacionadas, convirtiéndose en el punto de partida para la formación del Ballet Folklórico de México.

Felipe Segura relató este proceso a Alejandrina Escudero:

Cuando en 1959 empecé a ensayar esta serie de numeritos, era un aburrimiento: entraba una parejita y, por ejemplo, bailaba *La guacamaya*; entraba otra y bailaba un número veracruzano; Amalia, un zapateado; luego otra pareja, *La bamba*; después, un numerito de Jalisco. Se me ocurrió reunir los números. Junté todos los numeritos veracruzanos y le dije a Amalia: “Tú pones un número con mucha gente, para cerrar con un balletote.”

A ella le gustó la idea. No dejaba que se salieran del foro. Entraban todos los veracruzanos y se desprendía del conjunto una pareja que bailaba, luego un grupito bailaba otro número. De aquí salió el espectáculo del Ballet Folklórico. Si se lo preguntas a cualquiera de los bailarines, te lo va a decir.

Amalia tenía muy poquita gente, fea, y sólo bailaba *folklore*. Le dije que no podíamos representar a México con tres gatos, y le llevé a unos muchachos del Ballet Concierto: a Jorge Cano, Tomás Seixas, Cora Flores, Angélica López, Isabel Salcedo, Yolanda Rodríguez, Martha García, Lázaro Prince, Armando Medina y Susana Benavides. Y todos a zapatear.

Artemisa [Barrios] era mi segunda. Amalia se dedicaba a las relaciones públicas y a los contratos. Artemisa y yo, al salón. Cuando yo no sabía algún paso, Artemisa me lo bailaba. Así armamos el espectáculo.

Me llevé a Anita Junquera como encargada del vestuario, que fue quien puso orden allí, porque los folklóricos eran un desastre. Les enseñó cómo tratar el vestuario, hasta impuso multas.

Después de la cuarta función, ya aparecíamos en los encabezados de los periódicos; fue cuando le cambié el nombre a la compañía, le puse Ballet Folklórico de México, porque se llamaba Ballet México. Quería aclarar el género de danza que hacíamos. Hasta nos contrataron para hacer un video y para ir a San Antonio. El dinero del video nos lo repartimos Amalia y yo al cincuenta por ciento, porque éramos socios.²

Tras una serie de exitosas presentaciones en varias ciudades de Estados Unidos, el Ballet Folklórico regresó a México ya con una definición clara. Al poco tiempo, Felipe abandonó el proyecto, pero ya había dejado su huella como fundador del exitoso Ballet.

Durante su carrera en la danza, Felipe Segura estuvo en dos ocasiones en ciudad Parral, Chihuahua, lugar muy ligado a las hermanas Campobello. La primera ocasión fue a principios de la década de los cincuenta, cuando era el primer bailarín del Ballet de la Ciudad de México. En esa ocasión, Nellie Campobello logró aglutinar a un grupo de empresarios de la sociedad parralense, para que patrocinaran una serie presentaciones del Ballet en la tierra donde ella había presenciado los años más cruentos de la Revolución, y donde había nacido su hermana Gloria, primera bailarina de la compañía. Felipe, en ese momento, era el primer bailarín –alternaba con Gloria en el escenario–, y años después recordaba el recibimiento que el público les había dado y el éxito que tuvieron las presentaciones; pero sobre todo registró en su memoria una escena significativa que le tocó presenciar tras bambalinas: el momento en que Nellie lloraba conmovida mientras Gloria era ovacionada por sus paisanos.

2 Alejandrina Escudero, *Felipe Segura: una vida en la danza*, pp. 156 y 157.

Años después, Felipe regresó a la ciudad de Parral como director del Ballet Concierto, y tuvo que enfrentar el problema de que el vestuario no llegó para el día de la presentación. Ante tal inconveniente, hizo gala de su creatividad y compromiso, resolviendo satisfactoriamente la inevitable cancelación del evento.

... a la hora de la función en Parral, rogábamos a todos los santos del cielo que llegaran los baúles, porque el auditorio donde actuaríamos estaba atiborrado. No quise que se fuera defraudada la gente y les pedí a los muchachos que se pusieran el uniforme de ensayo.

Cuando salí al foro, le dije al público que ellos casi siempre tienen la oportunidad de ver una función de ballet, pero lo que pocas veces pueden conocer es cómo se preparan los bailarines para una función.

A mi llamada entraron todos los muchachos al foro con su uniforme, los acomodé y empecé a dar una clase bastante recortada, buscando los ejercicios donde se viera una gran uniformidad y destreza física, algo medio apantallante para que la gente se emocionara.

El público empezaba a aplaudir las combinaciones aparatosas, o a reírse cuando corregía a alguno de los muchachos. Por ejemplo, a Laura le pedí que hiciera unos *fouettés*, un paso virtuosísimo, y los hizo al ritmo de mis manos. Después, ya acompañada por la señora Cardús al piano, hizo los mismos *fouettés* aplicados al dúo del *Cisne negro*:

—¡Bravo Laura! —la gente gritaba.

Para esto, al dirigirme a los muchachos lo hacía por su nombre propio. Después la gente, cuando los encontraba por las calles de Parral, les gritaba:

—¡Adiós Tomás!

—¡Buenos días Laura!

Al terminar la clase, les tuve que explicar lo del vestuario y que los boletos serían válidos para el día siguiente. La experiencia fue estupenda, aunque perdimos un día de nuestras percepciones.³

Durante casi cuatro décadas, Felipe estuvo activo en la danza como bailarín, como coreógrafo y como director, hasta que decidió retirarse de los escenarios, iniciando una nueva etapa en el recién creado Centro de Investigación y Documentación de la Danza. Para emprender esta actividad, se empeñó en recibir instrucción para la investigación y redacción, por lo que asistió a clases como oyente en la universidad, y comenzó a realizar sus primeras semblanzas sobre personajes de la danza mundial. Cuando se sintió con mayor seguridad, decidió hacer un trabajo más completo, con el que se sintiera conectado, por lo que volvió sus ojos a su origen, volvió a su querida Escuela Nacional de Danza, revaloró la formación que ahí había recibido, y supo a quién dedicaría su proyecto. Fue así que escribió un pequeño libro sobre Gloria Campobello, la dedicada maestra que había formado a muchos de los bailarines que habían destacado nacional e internacionalmente, la talentosa coreógrafa, la bella primera bailarina del Ballet de la Ciudad de México.

Después de este trabajo más formal, siguió con otros más ambiciosos, como el que dedicó a Sergio Franco; para entonces, ya se le daba reconocimiento a su labor como investigador de la danza y se le solicitaban artículos para diversas publicaciones.

A principios de la década de los noventa, Felipe se propuso realizar una amplia semblanza sobre la Escuela Nacional de Danza, con motivo de que se cumplirían sesenta años de su fundación, y consideraba necesario se revalorara la función

3 *Ibíd.*, pp. 174-175.

que la Escuela y sus maestros tuvieron en la historia de la danza nacional. Fue así que se dedicó a realizar entrevistas, revisar archivos, consultar otras investigaciones y estructurar la información para un libro, que desafortunadamente no consiguió se publicara. Cuando en 1995 conoció y trató a Jesús Vargas, seguramente percibió en él un verdadero interés por rescatar la historia de las hermanas Campobello y, por ende, de la Escuela Nacional de Danza, por lo que decidió compartirle sus anécdotas y, más adelante, confiarle su libro inédito para que buscara la posibilidad de publicarlo en Chihuahua. Las condiciones no se dieron en ese momento, y al morir Felipe se retomó la intención de buscar una alternativa para que el libro cumpliera su fin, por lo que se realizó nuevamente la revisión y corrección del texto. A esta iniciativa se sumó Margarita Tortajada, con su experiencia en la historia de la danza en México, corrigiendo y ampliando su contenido, siendo finalmente presentado el proyecto a concurso para su publicación.

Es así que hasta este momento, gracias al compromiso y perseverancia de Jesús Vargas Valdés y a la generosa colaboración de Margarita Tortajada, se cumple el anhelo de Felipe, y se suma a su legado el libro póstumo *Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello*.

PRESENTACIÓN

MARGARITA TORTAJADA QUIROZ

Este libro tiene una larga historia. La inició Felipe Segura en 1992, cuando se festejaban sesenta años de vida de la primera escuela oficial de danza profesional de México: la actual Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello. Su intento por publicar el material quedó truncado, y ahora gracias al apoyo decisivo de Jesús Vargas y en la celebración del LXXXIV aniversario de esa institución, se cumple su anhelo.

Me siento honrada por haber tenido la oportunidad de contribuir en este trabajo. Lo hice en cuanto a su revisión, corrección y edición, pero siempre respetando los textos originales y el criterio de selección que siguió el maestro Segura; sin embargo, incluí algunos más que permiten dar una visión más global de la Escuela.

El hecho de que este libro esté conformado por numerosos testimonios, implica que somos muchos los que en él intervinimos; a todos les agradezco su participación. En especial, a Roxana Ramos, Fernando Aragón, Soledad Eche-goyen, Silvia Martín y Margarita Robles, quienes elaboraron sus propios textos (además, tanto Roxana como Fernando realizaron la revisión final con gran rigor y amabilidad); a Rodrigo Cárdenas y Fernando Aragón, por el acucioso apoyo dado en el trabajo de localización de fotografías y archivos; a Guillermo González, de la ENDNYGC, que se encargó de la digitalización y tratamiento de las fotografías; a Karina Fernández, de la Coordinación de Documentación del Cenidi Danza José Limón, quien me facilitó otras más; y por último

a Rubén Rico, corrector y diseñador meticuloso y comprometido, que concluyó el trabajo de este libro.

En todos los testimonios aquí reunidos, hay un elemento común: el recuerdo amoroso por la Escuela Nacional de Danza. Estoy segura de que ese fue el hilo conductor que encontró el maestro Segura, porque así la valoraba él mismo. Todos los ex alumnos que relatan sus experiencias, nos muestran a la Escuela como un lugar clave para su formación como bailarines, maestros y coreógrafos, como profesionales de otras áreas, y como hombres y mujeres plenos. Relatan sus experiencias; describen a la Escuela como un espacio físico que fue su casa durante su niñez, su juventud y, en algunos casos, el lugar para su desarrollo profesional. En todos ellos hay nostalgia, pero también gratitud a la institución, admiración a sus fundadores y directivos, y satisfacción por saberse partícipes de la historia de la Escuela. Los autores de los testimonios hacen referencia a épocas diferentes, las cuales agrupé por décadas, y algunos no concluyeron sus estudios o no llevaron a cabo el proceso de titulación.

Adivino que Felipe Segura quiso hacer este libro por las mismas razones que Nellie Campobello creó su danza y su literatura: “para contestar ofensas y para pagar deudas”.⁴ Él paga ahora una deuda con su escuela, y yo pago otra con el maestro, por sus enseñanzas y presencia en mi vida, y por supuesto, en la danza mexicana. Digo la danza mexicana, porque Felipe Segura Escalona es un pilar de ella.

El maestro nació en la Ciudad de México, el 1 de enero de 1926. Desde su adolescencia mostró rebeldía y audacia para cumplir sus objetivos, lo que le permitió vencer los prejuicios familiares para acercarse a la danza. Sus primeros estudios artísticos los realizó en la Academia Cinematográfi-

4 Nellie Campobello, en Emmanuel Carballo, *Protagonistas de la literatura mexicana*, “Nellie Campobello”, México, SEP, 1986 (original 1965), p. 417.

ca de México (1942-1944) y la Escuela Nacional de Danza (END, 1945-1947), donde participó como bailarín en el Ballet de la Ciudad de México, dirigido por las hermanas Nellie y Gloria Campobello.

En 1948, Anton Dolin le otorgó una beca para el Ballet Arts School del Carnegie Hall de Nueva York, en donde estudió, entre otros, con Marian Ladre y Vladimir Dokoudowsky. Participó con el Ballet Theatre (1948). En México estudió con Sergio Unger y Nelsy Dambre, y con Anna Sokolow en la Academia de la Danza Mexicana (ADM, 1948); en Los Ángeles, California, con Bronislava Nijinska y Michel Panaieff (1951); en París, con Olga Preobrajenska, Nora Kiss y Alexander Volinine; y en Londres, con Vladimir Idzikowsky (1953).

Se unió al Ballet de Cuba de Alicia Alonso, realizando una extensa gira por Centro y Sudamérica (1949). En 1950 se reintegró al Ballet de la Ciudad de México, con el cual montó por primera vez *El lago de los cisnes* con elenco mexicano. Seguiría el Ballet de Nelsy Dambre, donde realizó numerosos montajes de ballets del repertorio tradicional. En 1952 fue cofundador, con Dambre, de la escuela y compañía del Ballet de El Salvador.

Durante 1953 formó parte de importantes compañías de Europa, como el Ballet de Champs-Élysées, Le Ballet de Paris de Roland Petit, el Royal Danish Ballet, el Gran Ballet del Marqués de Cuevas y el Ballet Español de Teresa y Luisillo, lo que, aunado con sus estudios, le permitió mostrar su versatilidad y calidad como bailarín, tener un amplio panorama de la danza escénica mundial y contar con sólidos conocimientos para dedicarse a su obra medular: el Ballet Concierto de México (BCM).

En 1954 regresó a México y se dedicó de lleno a fortalecer esa compañía, darle una proyección nacional y convertirla en la más importante en su género. De ahí surgieron generacio-

nes de bailarines y bailarinas (formadas también por Segura) que permitieron la consolidación del ballet mexicano y la mayor aceptación de esa actividad en los medios social y cultural. Gracias al esfuerzo de Segura, el BCM llevó a cabo actuaciones en teatros y todo tipo de foros en el país, además de exitosas temporadas en el Palacio de Bellas Artes en la Ciudad de México.

En 1959, Segura inició su trabajo con Amalia Hernández, participando en la estructuración de la compañía que después sería el famoso Ballet Folklórico de México (BFM), al que introdujo diversas medidas disciplinarias que influyeron en términos técnicos, escénicos y organizativos, y que le dieron mayor solidez. Con el BFM realizó importantes giras por Estados Unidos, iniciando su proyección internacional.

En 1963 se concretó la oficialización del BCM, que conjuntamente con los integrantes del Ballet de Cámara, se convirtió en el Ballet Clásico de México del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA). Esta sería una mala experiencia para Segura, quien hasta el momento se había mantenido en el ámbito independiente, y debió incursionar en el oficial, del cual salió casi de inmediato para refundar el BCM en 1964 y hasta 1968.

Segura montó, por primera vez en México y con elenco mexicano, obras fundamentales del ballet, como son *El lago de los cisnes*, *Las silfides*, *El Cascanueces*, *La noche de Walpurgis*, *Giselle*, *Grand Pas de Quatre*, *Don Quixote*, *La muerte del cisne*, *Las bodas de Aurora* y *Coppélia*, además de impulsar a jóvenes coreógrafos para incursionar en nuevas propuestas del ballet moderno. Entre su obra coreográfica original, están *Café Concordia*, *Tres tiempos de amor*, *Pedro y el lobo*, *La Valse*, *Pas Classique* y *Esmeralda*, además del montaje de óperas, cine y televisión.

En 1969 se reincorporó al BFM como coordinador artístico del Ballet de las Américas, participó en giras internacionales

por todo el continente americano, y en 1970 fue nombrado director de producción de las varias compañías que componían esa organización.

En 1972 tomó la dirección artística del Ballet Clásico de México, que un año después se convirtió en la Compañía Nacional de Danza (CND), desde donde participó e impulsó montajes, funciones y temporadas de obras tradicionales y originales para público infantil y popular, como *Ballet infantil Cri-cri* (1977) y *El lago de los cisnes* en la isleta del lago de Chapultepec (1978, hasta la actualidad), además de un amplio repertorio.

En 1983 se integró al ahora Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza José Limón, del INBA, donde se centró en la reflexión en torno de la danza y su historia, y participó en numerosos proyectos de investigación y eventos académicos, además de haber publicado numerosos artículos y los libros *Gloria Campobello, la primera ballerina de México*; *Escuela Nacional de Danza*; *Los estilos del ballet*; *La era romántica*; *Sergio Franco, México en el ritmo del universo*; *Mariano Tapia, danza sin fronteras*, y *Nelsy Dambre, un ballet para México*. En 1985 creó el homenaje Una vida en la danza, otorgado por el INBA hasta la actualidad, y el proyecto Historia oral de la danza en México en el siglo xx (conocido como “Charlas de danza”), medular para la reconstrucción de la danza escénica mexicana.

Felipe Segura recibió numerosos reconocimientos, como la medalla de oro y trofeo en el Festival Mundial del Folklore, en Guadalajara, Jalisco (1972); la medalla de oro y diploma por su carrera como bailarín y coreógrafo, entregada por el presidente José López Portillo (1982); medalla entregada por el director del INBA y publicación de su biografía (*Felipe Segura: una vida en la danza*, de Alejandrina Escudero), por

cincuenta años de carrera profesional; y muchos más en la Ciudad de México y el resto del país.

Felipe Segura nunca encontró un obstáculo lo suficientemente poderoso para detenerlo. Durante su fructífera vida logró sus metas, enriqueció a quienes lo rodeaban y siempre se distinguió como un caballero con amplia visión, gran inteligencia, generosidad y conocimientos a toda prueba. Por eso su muerte, el 27 de mayo de 2004, llenó de luto a artistas, funcionarios, amigos e instituciones.

Su nombre nunca será borrado de la danza mexicana, de su historia, de todos los cuerpos que bailan gracias a sus enseñanzas, de las reflexiones que recuperan su herencia. Ésta permanecerá, y Felipe Segura será por siempre el querido maestro, el artista de convicciones, sentido del humor, juventud y apertura. Felipe Segura, por siempre él.

HACIA UNA DANZA PROPIA: LA ESCUELA NACIONAL DE DANZA Y EL BALLET DE LA CIUDAD DE MÉXICO

MARGARITA TORTAJADA QUIROZ

La revolución mexicana transformó a la nación y cuestionó sus símbolos, mitos, arte y cultura. En los foros estuvo presente la búsqueda de la identidad mexicana, logrando obras de gran valor estético al expresar y recrear la realidad que se vivía, así como las ideas y sentimientos populares. Los artistas escénicos descubrieron nuevos caminos para la creación, se comprometieron con el naciente y febril nacionalismo que buscaba “esencias” culturales, y se lanzaron al redescubrimiento del México enterrado, el original y auténtico.

En la construcción de sus obras, las y los artistas escénicos recuperaron costumbres y leyendas, formas de expresión y movimiento, sonidos, diseños, temas e ideologías indígenas y populares. A partir de ellos, y del gran tema de la revolución armada y la transformación social, elaboraron sus propuestas, apelando a un mismo tiempo a la tradición y a la modernidad, siempre en busca de la identidad propia. Mientras expresaban esto a la sociedad contemporánea mexicana, ella se debatía entre el pasado y el porvenir, el adentro y el afuera: entre una herencia que le daba sustento y una cara nacional propia, y su reconceptualización hacia el futuro y el universalismo.

El arte de la Revolución se dio casi simultáneamente con la lucha armada y los primeros gobiernos posrevolucionarios. El proceso de la danza escénica fue diferente; sus manifesta-

ciones más importantes y representativas se dieron décadas después, porque así lo determinaron sus condiciones. Fue cuando el campo mexicano de la danza se hubo conformado sólidamente, una vez que produjo su capital dancístico (y sus especialistas lo asimilaron), que las y los profesionales consolidaron sus propuestas y que se establecieron escuelas y compañías: sólo entonces pudieron crear la danza de la Revolución. Ésta tuvo un carácter nacionalista; no sólo porque aquéllos comulgaban con esa ideología, sino porque les ofreció un espacio de expresión propia y búsqueda, en tanto parte de un cuerpo social (como mexicanos) y como mujeres y hombres concretos e individuales.

El proyecto cultural nacionalista de Vasconcelos y la danza

Con altas y bajas, las manifestaciones “cultas” se habían mantenido sobre los escenarios mexicanos desde finales del siglo XVIII, e incluso hubo momentos en que se constituyeron importantes productos artísticos con influencia sobre la sociedad; sin embargo, los predominantes en la danza sólo reproducían obras y corrientes del exterior, repitiendo conceptos, temas y formas de hacer. Luego de más de un siglo de imitación, la revolución mexicana estimuló a las artes escénicas y permitió que artistas mexicanos se convirtieran en sus protagonistas fundamentales.

En el México de 1910-1920, trabajaban de manera independiente y en instancias oficiales maestras del arte dancístico.⁵ La mayoría de ellas eran extranjeras y se habían

5 Como Amalia Lepri, hija del italiano Giovanni Lepri, uno de los grandes maestros del ballet en el siglo XIX, que colaboró para que su técnica alcanzara la perfección. Ambos llegaron a México por primera vez en 1880; él como director de la compañía dramática y coreográfica española Brennis-Burón, y ella como su primera bailarina absoluta. En esa condición, Amalia Lepri logró el reconocimiento del público y

establecido en el país, contribuyendo en la formación de niños y niñas, especialmente en las escuelas públicas. También existían maestras y maestros mexicanos que trabajaban en espectáculos “tanderiles”, ante el decaimiento del teatro y danza “cultos”, que casi desaparecieron con la lucha armada. En esos espacios, especialmente dentro de la revista política mexicana, participaron numerosas triples-bailarinas, quienes se impusieron como atracción central pero carecían de la formación disciplinaria requerida por la danza escénica.

Por otra parte, el país recibió la visita de varias solistas y compañías dancísticas. Entre las primeras destacaron la rusa Nora Rouskaya y la española Tórtola Valencia, quienes llegaron en 1918 y presentaron dentro de sus repertorios obras que recuperaban temas locales, como *Danzas aztecas* y *Danzas mayas* en el caso de Rouskaya, y *Sandunga* en el de Valencia. Además, en 1922 y 1925 visitaron el país la Gran Compañía Rusa de Ballet de Andreas Pavley, y Serge Oukrainsky, del Chicago Opera Ballet, quienes también montaron divertimentos sobre temas mexicanos, como *Tláloc* o *Danza del dios mexica*.

la crítica, como lo muestran escritos encendidos de Manuel Gutiérrez Nájera y otros cronistas de la época. Regresaron en 1883 y se instalaron definitivamente en México. Una década después, Amalia Lepri se incorporó como maestra a la Secretaría de Instrucción Pública.

Otras maestras de gran importancia para la danza escénica mexicana, fueron las hermanas italianas Adela, Linda y Amelia Costa. Las dos primeras llegaron al país en 1904, como bailarinas de la Gran Compañía de Baile y Pantomima, dirigida por Aldo Barilli. Ambas habían alcanzado el nivel de solistas en La Fenice, de Venecia. Una vez que Amelia se les unió, las tres participaron con varias compañías visitantes y se establecieron en el país, también incorporándose a la Secretaría de Instrucción Pública. Las Costa fueron coreógrafas de espectáculos profesionales, como de la Gran Compañía de Ópera Italiana Pro Arte y la Compañía de Espectáculos Feéricos en 1918, y del Cuadro Juvenil de Ballet en 1920.

La prioridad de los primeros gobiernos revolucionarios fue, además de combatir a los grupos armados en varios puntos del país, impulsar la reconstrucción nacional. Para lograrlo utilizaron al arte y la cultura, y fundaron instituciones para atenderlos.

El gobierno carrancista creó, en 1915, la Dirección General de las Bellas Artes, dependiente de la Secretaría de Instrucción Pública, para “democratizar el arte” expresando las “exigencias populares”, pero al mismo tiempo manteniendo su “nobleza” como manifestación culta.⁶ En 1917, la Universidad Nacional de México tomó bajo su cargo esa área y estableció el Departamento Universitario y de Bellas Artes, bajo la dirección de Agustín Loera y Chávez. Sin embargo, las acciones clave para constituir un proyecto educativo y cultural nacionalista se debieron a José Vasconcelos, quien había promovido la creación de la Secretaría de Educación Pública (SEP), de la cual fue titular en 1921, durante el régimen de Álvaro Obregón, y dentro de la cual formó el Departamento de Bellas Artes (DBA), promotor de la cultura y las artes —principalmente indígenas— del país.

El proyecto impulsado por Vasconcelos, tenía como fin último consolidar la unidad nacional. La reivindicación de los valores propios, así como la extensa campaña de alfabetización y la conformación de las Misiones Culturales, se convirtieron en medios utilizados por el Estado para, vía el arte y la educación, disolver antagonismos y cohesionar a la sociedad en torno del proyecto nacional del grupo político y económico hegemónico. Dicho proyecto respondía a las

6 Informe rendido al H. Congreso de la Unión por el presidente constitucional de la república, ciudadano Venustiano Carranza, al inaugurar el periodo ordinario de sesiones el 1 de septiembre de 1917, relativo a la gestión del periodo constitucional, México, Imprenta del Diario Oficial, 1917, en H. Cámara de Diputados, *Los presidentes de México ante la nación, 1821-1984*, México, 1985, pp. 243-246.

necesidades del momento, era coherente en su estructura y pretendía la revaloración de los mexicanos frente a sí mismos y el exterior. Consideraba al arte y la cultura como los únicos capaces de lograr la salvación-regeneración de la nación, y por tanto los impulsó hasta lograr su renacimiento. La educación era para Vasconcelos, “la gran vía para llevar al mexicano a valorarse con justicia y a crear una sociedad democrática y de hombres libres, unidos para la tarea común, por valores éticos, estéticos y políticos, que constituirían el acervo moral de la nación mexicana y la fuente de su energía constructiva”.⁷

Si bien el nacionalismo surgido de la Revolución fue impulsado por los gobiernos posrevolucionarios y devino en la ideología dominante, fue retomado por artistas e intelectuales, quienes recorrieron el país y se reconocieron en él, para después llevar sus ideas a las escuelas y consolidar la identidad cultural nacional.

De manera similar actuaron los nuevos misioneros, laicos y “ambulantes”, que trabajaron en las Misiones Culturales; éstos fueron fundamentales para la danza mexicana, pues recuperaron bailes mestizos y danzas indígenas, para posteriormente difundirlos en las escuelas de las ciudades.

Vasconcelos logró aglutinar a los artistas de diversas áreas alrededor del proyecto nacionalista, y convirtió en activos promotores de éste a Roberto Montenegro, Adolfo Best Maugard, el Dr. Atl, Gabriel Fernández Ledesma, Pedro Henríquez Ureña, Carlos Pellicer y Jaime Torres Bodet. Todos ellos, conjuntamente con el secretario de educación pública, buscaban fundar a la nación “con perfiles claros,

7 Edgar Llinás, “Vasconcelos como promotor de la educación liberadora”, en Álvaro Matute y Martha Donis (coordinadores), *José Vasconcelos, de su vida y su obra*, México, UNAM, 1984, p. 171.

propios; levantarse, reedificarse según nuevos principios, para llegar a ser un país con personalidad propia”.⁸

Los muralistas fueron los primeros en consolidar su trabajo en ese sentido, pues contaban con el grado de desarrollo técnico y artístico para hacerlo, además de que sus intereses e ideales de socializar el arte y promover la lucha a partir de la estética de sus obras, coincidieron con el proyecto nacional. A su vez, los compositores crearon una música “cultura” que retomaba la popular, y los literatos se volcaron en temas de la Revolución, incluso mostrando su cruda violencia y el fracaso de su intento de transformación social.

La danza escénica tenía una situación muy diferente; aunque existían maestras(os) y coreógrafas(os), sus condiciones les impidieron construir el nuevo arte que imponía la realidad. No obstante, otros artistas e intelectuales, incluyendo a Vasconcelos, impulsaron a la danza nacional, que debía sintetizar el arte culto y popular: su fundamento serían las danzas y bailes populares e indígenas, reelaborados con una visión de modernidad. La danza escénica a la que se aspiraba, retomaba a los Ballets Rusos de Diaghilev, compañía que había logrado planteamientos innovadores en su concepto, un alto grado de virtuosismo, la recuperación de su cultura y el trabajo multidisciplinario de los grandes artistas de la plástica, música y literatura.⁹

8 Carlos Chávez, “50 años de música en México”, en *México en el arte. Crónica de medio siglo, 1900-1950*, números 10-11, México, INBA, 1951, p. 224.

9 La compañía de Ballets Rusos, fundada y dirigida por Serge de Diaghilev, hizo su debut en París en 1911. Su impacto se debió a que promovió la nueva estética y concepto del ballet del siglo xx. En la compañía trabajaron grandes coreógrafos, como Mikhail Fokine, Vaslav Nijinsky, Leónide Massine, Bronislava Nijinska y George Balanchine; los bailarines más importantes de la época, que sintetizaron las tradiciones balletísticas rusa e italiana, como Nijinsky, Anna Pavlova, Adolph Bolm y Tamara Karsavina, entre otros; y artistas de

Además de que los artistas e intelectuales que impulsaban la nueva danza del México revolucionario conocían a la compañía rusa, tenían como referente la obra que, en 1919, la *ballerina* Anna Pavlova había estrenado en su primera visita a México: *La fantasía mexicana*. Este divertimento había sido producto de Jaime Martínez del Río, autor del libreto; Eva Pérez Caro, de la coreografía; Adolfo Best Mau-gard, de los diseños; y Manuel Castro Padilla, de los arreglos musicales. Su presentación se convirtió en un suceso teatral.

El libreto se refería a la anécdota de varias parejas de vendedoras de amapolas y charros que se enamoraban. Se componía de nueve sonos populares, y la escenografía era un telón con una jícara de Uruapan. En el clímax de la obra, Pavlova bailaba vestida de china poblana y con zapatillas de punta el *Jarabe tapatío*, con el primer bailarín de su compañía, Alexandre Volinine, como charro. Esto exaltó los ánimos nacionalistas, pues la obra lograba la “dignificación” de la danza popular al convertirla en producto de arte culto,¹⁰ y porque había sido ejecutada por la “eximia bailarina”, símbolo de belleza, virtuosismo técnico y expresividad artística.

Dentro del proyecto cultural nacionalista, *La fantasía mexicana* se convirtió en un modelo a seguir: en una coreografía original se habían sintetizado la tradición y modernidad, la riqueza cultural de México y las técnicas dancísticas con alta calidad. Precisamente eso debía ser la danza mexicana, reflejo de la nueva nación surgida de la Revolución; pero para componerla se requería “crear la plástica del bailarín” y “el vigor en los cuerpos”, según palabras

otras disciplinas, como Stravinsky, Ravel, De Falla, Prokofiev, Benois, Bakst, Picasso, Matisse, Miro, Cocteau, etcétera. Con su participación, fue posible la realización de montajes escénicos multidisciplinarios de gran importancia.

10 Carlos González Peña, “Crónicas de arte”, en *El Universal*, México, 19 de marzo de 1919.

de Vasconcelos.¹¹ Por tal razón, éste impulsó la cultura física desde la SEP: fundó la Escuela de Educación Física, construyó instalaciones deportivas y difundió la gimnasia rítmica¹² en las escuelas públicas, todo para alcanzar “el mejoramiento de la raza, tan degenerada hoy, por la falta casi absoluta de cultura física, y además se pondrá a los alumnos en mejores condiciones para luchar en la vida y para obtener la mayor eficiencia en su trabajo”.¹³

Este énfasis en el trabajo corporal tuvo consecuencias, especialmente en las mujeres; el cuerpo se vivió con mayor libertad que durante el Porfiriato. Las influencias del exterior, el nuevo concepto de salud asociado con el ejercicio físico, la supresión gradual de los corsés y el empeño de las mujeres por una nueva apariencia, gestaron una mayor popularidad y aceptación de la danza y sus requerimientos disciplinarios sobre el cuerpo. Sin embargo, ello no ocurría en la misma medida cuando se consideraba como actividad profesional, porque evocaba las imágenes “pecaminosas” de las tiples.

11 José Vasconcelos, *El desastre*, Botas, 1938, citado en Raquel Tíbol, “Del verbo nació la danza. Un recuento II”, en suplemento “La Cultura en México”, *Siempre!*, número 1225, México, 17 de julio de 1985, p. 41.

12 La gimnasia rítmica fue creada por el compositor suizo Emile-Jacques Dalcroze (Viena, 1865 – Génova, 1950), como un sistema de entrenamiento musical a través del rítmico y el movimiento corporal. Este sistema tuvo gran influencia en la enseñanza de la música, pero también de la danza. El arquitecto mexicano Samuel Chávez lo había estudiado en el Instituto Hellerau, de Dresden, Alemania, lo practicaba (clandestinamente, porque era mal visto que un hombre se dedicara a esas disciplinas) y fue el encargado de introducir su enseñanza en las escuelas públicas en los años veinte en México.

13 *Boletín de la Secretaría de Educación Pública*, México, septiembre de 1922, p. 117, citado en Patience Schell, “Educating Women as Mothers and Workers in 1920’s Mexico City”, ponencia presentada en la Reunión de Latin American Studies Association, Guadalajara, 17-19 de abril de 1997.

Aun así, perduró la idea de que la danza era una actividad “propia” de mujeres, porque mostraban su cuerpo y desarrollaban su sensibilidad, razón por la que su presencia era (como hoy) mayoritaria dentro del campo dancístico. Las bailarinas tomaron el reto y, en una sociedad que las marginaba y ahogaba, utilizaron a la danza como un medio de expresión y una manera de alcanzar independencia.

Por otro lado, desde la SEP, Vasconcelos promovió la difusión de danzas populares y espectáculos artísticos. Para lo primero, fundó el Departamento de Cultura Estética, dirigido por Joaquín Beristáin, que se convirtió en un ámbito “honorable” para la danza escénica; para lo segundo, se realizaron numerosas presentaciones con enormes contingentes de participantes.

En 1921, al festejar el primer centenario de la consumación de la independencia, en el Bosque de Chapultepec actuaron trescientos bailarines(as) y varios grupos indígenas, quienes contaron con diseños de Adolfo Best Maugard, música de Manuel Castro Padilla y Manuel M. Ponce, y coreografía de Armando Pereda. Uno de los invitados a la presentación fue Adolph Bolm, ex bailarín de los Ballets Rusos de Diaghilev y en ese momento director del Ballet de la Metropolitan Opera House de Nueva York. Su presencia no era fortuita, pues había sido invitado para trabajar en la coreografía de la obra *El fuego muerto*, de Carlos Chávez, que finalmente no se llevó a cabo. Su presencia es relevante, pues muestra el interés del medio artístico nacional e inclusive internacional en trabajar la danza escénica sobre temas y conceptos mexicanos.

El 5 de mayo de 1924, Vasconcelos inauguró el Estadio Nacional; quinientas parejas de bailarinas ejecutaron *El jarabe tapatío*, y el secretario de educación pública habló de la necesidad de promover un arte danzario colectivo (“un gran ballet, orquesta y coros de millares de voces”), que

mostrara “los brotes más lozanos del arte popular”, base para el surgimiento de “nuevas artes suntuarias”.¹⁴

Además de estos intentos oficiales de crear el “ballet mexicano”, se realizaban otras propuestas con espectáculos masivos que hacían referencia al nacionalismo, impulso de las artes mexicanas. En 1922, el Teatro Sintético de Manuel Gamio surgió para realizar un trabajo conjunto de artistas y danzantes; su primer producto, *Las canacuas* (1923), se presentó en la montaña de Tancítaro, Michoacán, y luego *Quetzalcóatl* (1924), en el patio del edificio de la SEP.¹⁵ Seguirían los trabajos promovidos por el Teatro Mexicano del Murciélago, fundado en 1924 por Luis Quintanilla, bajo el modelo del Teatro Ruso Chauvre Souris de Nikita Balief.

Estos trabajos de “arte colectivo” no escapaban de lo “pintoresco” ni cumplían las expectativas de Vasconcelos, quien consideraba que el arte debía crear un “espectáculo perdurable, que podía ser, como los antiguos autos sacramentales, expresión colectiva de verdad eterna y de mitos profundos por medio de todas las artes de una época”.¹⁶ Sólo años después, la danza escénica alcanzaría los objetivos enunciados en el proyecto vasconcelista; aunque con “retraso”, sus logros no tuvieron menor trascendencia artística (y política).

14 José Vasconcelos, citado en Enrique Krauze, “El caudillo Vasconcelos”, en *José Vasconcelos, de su vida y su obra*, p. 38.

15 *Las canacuas* tenía libreto y dirección artística de Carlos González, música de Francisco Domínguez, coreografía de Amelia Costa, y la participación de la Orquesta de Paracho y la Escuela de Educación Física. *Quetzalcóatl* tenía libreto de Rubén M. Campos, música de Alberto Flacchebba, coreografía de Adela Costa y decorados de Carlos González.

16 José Vasconcelos, *De Robinson a Odiseo*, Madrid, Aguilar, 1935, p. 208.

La primera escuela profesional de danza y sus propuestas revolucionarias

Ya sin Vasconcelos, el gobierno posrevolucionario siguió recurriendo a los artistas e intelectuales; éstos mantuvieron su vínculo con el régimen y contribuyeron en su legitimación.

El sucesor de Vasconcelos en la SEP durante el gobierno del general Plutarco Elías Calles, José Manuel Puig Casauranc, así como quienes le sucedieron hasta 1934, reelaboraron el proyecto nacionalista original y lo adecuaron a la nueva realidad. Se conservó la idea de la “cruzada educativa” para llegar al “alma nacional”,¹⁷ y en 1926 se fundó la Dirección de Misiones Culturales, a la que se dio un gran impulso.

Misioneros como Luis Felipe Obregón, Marcelo Torreblanca, Humberto Herrera, Francisco Domínguez, Amado López, Ignacio Acosta y Emma Duarte, se convertirían en personajes centrales de la danza mexicana. Todos ellos, maestros de educación estética o de educación física, cruzaron el país entero recopilando danzas populares, que después transmitían en escuelas de educación escolarizada y de educación dancística profesional, o que montaban para los festivales artísticos que promovía la Dirección de Misiones Culturales.

Como readaptación del Teatro Sintético, en 1925 iniciaron los Festivales de Primavera de Teotihuacán con *Tlahuicole*, “representación gubernamental, académica, erudita y quintaesenciada” de costumbres y manifestaciones indígenas, con carácter didáctico. Con esa misma idea (de “sistema de

17 José Manuel Puig Casauranc, “Mensaje enviado por radio desde la estación de la SEP”, el 6 de diciembre de 1924, en *Boletín de la SEP*, enero de 1925, p. 22, citado en Francisco Reyes Palma, *Un proyecto cultural para la integración nacional. Periodo de Calles y el Maximato (1924-1934)*, Historia Social de la Educación Artística en México (notas y documentos), número 3, Cuadernos del Centro de Investigación para la Educación y Difusión Artística CIEDA-SGEIA, México, INBA-SEP, 1984, p. 78.

enseñanza histórica objetiva”),¹⁸ se escenificaron *El laborillo* (1929), *Liberación* (1929), *Humarandecua*, *Quetzalcóatl* (1931), *Tierra y libertad* (1933) y *La creación del Quinto Sol* o *Sacrificio gladiatorio* (1933). Todos ellos trataban temas indígenas y revolucionarios desarrollados por medio de danza, música, canto y diálogos, convirtiéndose en “poema sinfónico rimado, representado, danzado, ritmado y cantado”.¹⁹

En 1931, en el interior del Departamento de Bellas Artes se formó la primera escuela oficial de danza. Una década

18 V. Salado Álvarez, “Los nuevos huehuenches. El indianismo”, en *Boletín de la SEP*, mayo de 1925, pp. 46-49, citado en Francisco Reyes Palma, op. cit., p. 89.

19 Rubén M. Campos, “El folklore musical en las ciudades”, artículo periodístico sin fuente, México, 1930, p. 202.

Créditos de *Tlahuicole*: Rubén M. Campos, libreto y música; Carlos González, dirección artística y vestuario; participación de la Dirección de Educación Física y la Escuela Popular de Música. *El laborillo*: Áurea Porcel y Fernando Ramírez (“Jacobo Dalevuelta”), autores; Mario Sánchez, arreglos de sonos tradicionales; Carlos González, diseños y dirección artística; participación de mujeres del reformatorio de Coyoacán, la Escuela Industrial de la Beneficencia Pública y la Escuela Popular de Música. *Liberación*: Efrén Orozco, autor; la versión de 1935 contó con la dirección de Amalia Castillo Ledón, la música de José F. Vázquez, y escenografía de Carlos González. *Humarandecua*: Ángel Alcaraz y Alberto Vargas, autores; Carlos González, decorado y vestuario; y Francisco Domínguez, musicalización. *Quetzalcóatl*: Rubén M. Campos, autor; Alberto Flacchebba, música; y Carlos González, diseños. *Tierra y libertad*: Efrén Orozco, autor; Agustín Ramírez, música; Amalia Castillo Ledón, dirección escénica; Gonzalo Ramírez, decorados; y Trinidad Dupeyrón, dirección de bailes. *La creación del Quinto Sol* o *Sacrificio gladiatorio*: Carlos González y Efrén Orozco, autores; Francisco Domínguez, música; Amalia Castillo Ledón, Julio Jiménez Rueda, Caridad Bravo Adams, Ricardo Mutio, Francisco Díaz y Altagracia Palacios, dirección de escena; Carlos González, escenografía y vestuario; participación de la SEP, Secretaría de Guerra y Marina, las beneficencias pública y privada, la Jefatura de Policía del DF y el Centro Educativo Rafael Dondé.

después del inicio de la escuela mexicana de pintura y de la creación de los primeros murales que buscaban socializar el arte retomando la cultura indígena y popular, se abrió el espacio para desarrollar y profesionalizar, con apoyo gubernamental, la danza escénica y su búsqueda nacionalista.

Durante esa década, una generación de artistas de la danza se había formado técnicamente, obtenido experiencia escénica (principalmente dentro del Carroll Ballet Clasique) y concentrado en búsquedas personales para expresar su nacionalidad y nacionalismo. Varios fueron los maestros y maestras que contribuyeron en ese proceso y, de nuevo, eran mayoritariamente extranjeros.²⁰

De la compañía de la maestra y coreógrafa estadounidense Lettie Carroll, surgieron tres figuras fundamentales: las hermanas Nellie y Gloria Campobello y Rebeca Viamonte, quienes iniciaron su trabajo independiente al principio de la década de los treinta, representando danzas tradicionales y retomando sus conocimientos académicos.

20 Además de las hermanas Costa, en México trabajaban los polacos *madame* Stanislava Mol Potapovich, de la Escuela de Varsovia, y Carol Adamchevsky, de la Escuela Imperial de San Petersburgo y del teatro Marinsky; el bailarín y maestro italiano Vittorio Rossi, proveniente de la Scala de Milán; las mexicanas Carmen Galé, Eleonor Wallace y Estrella Morales, formadas por Rossi, en la Escuela de la Ópera de París y en Alemania con alumnas de Isadora Duncan, respectivamente; la bailarina persa Armen Ohanian, y la norteamericana Lettie Carroll, quien se había formado con Alexander Kotcherovsky y Martha Graham en Estados Unidos.

Además, en 1930 llegaron, con la Ópera Privé de París, varios bailarines rusos que se establecieron en México: Hipólito Zybine, proveniente del Ballet de la Ópera de Belgrado y de la Ópera del Teatro Chatellet de París, y Nina Shestakova, del Ballet de Riga y del Ballet del Teatro de los Campos Elíseos, además de Grisha Navibatch y Pedro Saharov. Todos ellos fundaron sus propias escuelas y después se incorporaron a las oficiales.

Esos intentos individuales de crear la “danza nacional original y auténtica”, requerían sostén oficial y la conformación de una escuela y compañía que les diera herramientas técnicas y estabilidad para el trabajo. La danza escénica en México, como en numerosos países, ha necesitado del apoyo del Estado (ante el nulo interés de la sociedad) para desarrollarse, pues implica una infraestructura costosa: escuelas para formar profesionales, teatros para presentarlos y recursos para la producción y difusión de sus obras. Esto ha repercutido en la frecuente regulación de este arte, que se ha visto sujeto (más que ningún otro) a la burocracia cultural y subsidios oficiales.

Al inicio de la década de los treinta, se conformó un grupo de maestros de danza de la Sección de Música y Bailes Nacionales del DBA de la SEP, quienes elaboraron planes de estudio, realizaron investigación de campo y crearon obras para los festivales de la institución. Ellos eran Nellie y Gloria Campobello, Adela y Linda Costa, Estrella Morales, Eva González, Enrique Vela Quintero, Alberto Muñoz Ledo, Margarita Fernández Garmendia y Guadalupe V. de Purchades, quienes trabajaron bajo la coordinación del maestro ruso Hipólito Zybine. Todos ellos participaron con sus obras en las funciones que ofrecían el cuerpo docente de la SEP y sus alumnos; las que tuvieron temas mexicanos fueron *Jarana yucateca*, del maestro Muñoz Ledo, y muchas más de las Campobello, quienes presentaron “el primer espectáculo de danza mexicana de alta calidad estética que en México se ha ofrecido”,²¹ compuesto por danzas tradicionales e innovaciones (como la introducción de zapatillas de punta). Los duetos que crearon en *Escena tarahumara*, *La Sandunga*, *El jarabe* y *La fantasía yucateca*, así como las obras de grupo

21 Carlos del Río, “Nellie y Gloria Campobello, creadoras de danzas”, en *Revista de Revistas*, México, 12 de octubre de 1939.

con sus alumnos, como *Venadito, ballet yaqui*, fueron muy elogiadas por la crítica y el público.

Por su parte, Hipólito Zybine elaboró, en 1931, un proyecto para constituir una escuela oficial de danza en el interior del DBA, que tendría el objetivo de formar bailarines dentro de la técnica del ballet y las nuevas corrientes dancísticas. Como resultado surgió la Escuela de Plástica Dinámica, que inició sus trabajos el 29 de abril de 1931, en el salón 54 de la planta alta del edificio de la SEP. La Escuela era dirigida por el pintor Carlos González; Zybine fue el director técnico, Linda y Amelia Costa sus auxiliares, y Nellie y Gloria Campobello, maestras de bailes mexicanos. Era la primera escuela oficial especializada en danza, y tenía metas muy ambiciosas para su momento histórico y para el incipiente desarrollo que tenía el campo dancístico mexicano. Esto y los conflictos internos que se dieron en la Escuela, llevaron a su cierre, pero no a la cancelación del proyecto.

No obstante, en ese periodo se creó una de las obras fundamentales de la coreografía mexicana nacionalista: el *Ballet simbólico 30-30*, estrenado en los festejos para conmemorar la Revolución en 1931. La coreografía era de Nellie y Gloria Campobello y Ángel Salas; la música, de Francisco Domínguez; y la dirección artística, de Carlos González. Estudiantes de la Escuela de Plástica Dinámica, de Enseñanza Doméstica, las primarias Gabriela Mistral e Ignacio M. Altamirano, la Industrial de la Beneficencia Pública y la Casa del Estudiante Indígena, participaron en los contingentes.

El *30-30* impresionó enormemente, porque cumplió con su “objetivo revolucionario”;²² era una obra con carácter social y expresaba el simbolismo de la lucha armada y la reconstrucción. Se componía de tres cuadros: *Revolución, Siembra y Liberación*, en los que se daba un espectáculo

22 “Alcanzó gran lucimiento el Festival de Educación”, en *El Nacional*, México, 23 de noviembre de 1931.

grandioso y emocionante para el público, que se identificó con la representación. En la primer parte de la obra, Nellie Campobello se convertía en la virgen roja descalza incendiaria, que invitaba al pueblo a levantarse en armas; en la segunda, las sembradoras y campesinos cultivaban la tierra liberada; y en la tercera, encabezados por la virgen roja, campesinos, obreros y soldados formaban una polea, una hoz y un martillo, y cantaban *La internacional*.

El 30-30 se presentó parcial o totalmente en diferentes momentos hasta 1960 (ese año en el Palacio de Bellas Artes, PBA). Uno de los más impresionantes fue en 1935, durante los festejos del Día del Soldado, frente al presidente Lázaro Cárdenas, cuando cuatrocientas mujeres de rojo, doscientas sembradoras, doscientos campesinos y doscientos obreros, así como escuelas, grupos de policías, coros y bandas musicales, la presentaron en el Estadio Nacional. También se llevó a muchos otros estadios del país, dentro de las actividades que las Campobello realizaron como integrantes de las Brigadas Culturales del cardenismo, y motivó un exaltado poema de Nellie, quien además de participar en la danza incurrió en la literatura de la Revolución.

Con Narciso Bassols como secretario de educación pública, durante el gobierno de Abelardo L. Rodríguez, el 29 de enero de 1932, se creó el Consejo de Bellas Artes. Éste se constituyó por José Gorostiza, jefe del DBA; Salvador Ordóñez, Rufino Tamayo, Manuel Maples Arce y Xavier Villaurrutia, todos funcionarios del Departamento, además del director del Conservatorio Nacional de Música, Carlos Chávez. Este Consejo, mostrando gran interés en la danza, planteó la creación de la Escuela de Danza.

Para este fin se presentaron dos propuestas: una de Nellie Campobello y otra de Carlos Chávez, las cuales en realidad no apoyaban la creación de la Escuela. La de Campobello planteaba que los recursos asignados para la Escuela debían

destinarse para formar una compañía profesional que iniciara la creación de la escuela mexicana de ballet, recuperando la danza popular tradicional. Chávez planteaba que los recursos debían utilizarse para trasladar indígenas de sus comunidades a la ciudad con el fin de mostrar sus danzas, pues “no deben existir actividades docentes en materia de danza mientras no exista la danza mexicana, creada como una síntesis de las danzas indígenas y mestizas de todo el país”.²³ La primera era una propuesta que promovía el trabajo profesional de las Campobello, y la segunda buscaba fortalecer el nacionalismo artístico, pero descuidando las necesidades propiamente dancísticas.

El Consejo de Bellas Artes analizó ambas propuestas, y aunque ninguna fue aceptada, se retomaron elementos de las dos para llegar a la decisión final: el Consejo apoyó la creación de la Escuela de Danza (con ese nombre), estableció que su función sería la de formar bailarines profesionales orientados a la creación mexicana, lo que significaba reconstruir las danzas populares utilizando material de las Misiones Culturales, contando con la colaboración de pintores, escenógrafos, músicos y literatos. Los alumnos darían exhibiciones periódicas para mostrar sus avances, y el director (retomando la propuesta de Chávez) sería un pintor, “porque los bailarines profesionales no tienen facultades de organización administrativa y técnica, como por el hecho de que tratarían de imponer sus particulares métodos profesionales”.²⁴

De esa manera, la Escuela de Danza significaba la recuperación de las danzas autóctonas del país, a la manera del

23 “Documentos del Consejo de Bellas Artes. Proposición Chávez”, Dictamen del Consejo de Bellas Artes del 9 de febrero de 1932, en Cristina Mendoza, *Escritos de Carlos Mérida sobre el arte: la danza*, México, CENIDIAP, INBA, 1990, p. 275.

24 Dictamen del Consejo de Bellas Artes, del 9 de febrero de 1932, loc. cit., p. 278.

trabajo realizado por los muralistas y la experiencia de las Misiones Culturales, que habían demostrado su capacidad artística, teórica y organizativa.

La Escuela de Danza, fue el resultado del proyecto cultural nacionalista. Su creación se planteó en los mismos términos en que se habían desarrollado el muralismo y la música nacionalista; es decir, crear un arte social por definición, sintetizar el arte culto y el popular en una expresión nueva y original, y a partir de esa originalidad que le daba su carácter nacional, poder llegar a ser una manifestación artística de alcances universales.

Desde la Escuela de Danza de la SEP, se quería promover una danza que cumpliera con su función social y no constituir una forma de “adorno y esparcimiento burgués”; esto es, que tendiera hacia la transformación del país, que se divulgara y se encauzara para el beneficio de las mayorías.

Además, debía ser una danza modernista, que usara técnicas innovadoras para crear su lenguaje dancístico, pero partiendo de las raíces nacionales. Este lenguaje moderno y de esencia nacional, permitiría darle una perspectiva universal a la danza mexicana de nueva creación. Estos fueron los principios ideológicos que inspiraron a la Escuela de Danza.

Su primer director fue Carlos Mérida, nombrado por Bassols al conocer su interés en la materia. Esta designación es muy importante, pues Mérida definió la línea estética de la Escuela, por lo menos en sus inicios. El pintor guatemalteco, uno de los iniciadores del movimiento muralista y que después haría propuestas apartadas de éste, había tenido contactos en la Europa de principios de siglo, con el mundo cultural vanguardista, incluyendo a Diaghilev. Mérida era “uno de los primeros intelectuales preocupados (obsesionados, habría que decir) en el medio mexicano por el desarrollo concreto de una danza para nuestro tiempo”; desde su juventud en París (1910-1914), “brotó en él una

inquietud compartida por sus amigos de entonces: Kees Van Dongen y Pablo Picasso, y reforzada poco después en Nueva York (1917), tanto por la variedad de espectáculos que ahí se ofrecían, como por la amistad con otro devoto aficionado a los espectáculos: Juan José Tablada”.²⁵

Mérida también había convivido con el arte popular en su país y en México, y postulaba que el arte nacionalista debía fundir el autóctono con las necesidades actuales. Consideraba a la danza punto de reunión de todas las bellas artes, y la orientación que ésta tomara sería el resultado “de los progresos que dentro de la ruta señalada por las necesidades actuales, sigan las artes complementarias de la misma. La música, la escenografía, la pintura, la literatura, la teoría general del teatro, el concepto nuevo del arte, de la expresión en general y de sus fines, que es en el fondo la entraña del problema, decidirán el fundamental problema en el caso de la danza”.²⁶

Para el pintor, debía promoverse una danza nueva autónoma, humana y expresiva, que lograra colocar al bailarín “en su papel de hombre que danza, en lugar de autómatas que baila”. Sus argumentos eran:

La danza, síntesis de todas las artes, tiene una virtud manifiesta del carácter espiritual de cada época: el ballet actual muestra, dentro del espíritu del arte contemporáneo, una marcada tendencia de retorno hacia lo clásico. Esta reacción contra el tipo de danza que privó hasta hace poco tiempo, no es más que la señal de una necesidad de conversión hacia aspectos de arte más humano y más

25 Raquel Tibol, “La danza moderna mexicana. Del verbo nació la danza I”, en suplemento “La cultura en México”, *Siempre!*, número 1221, México, 10 de julio de 1985, pp. 52-58.

26 Carlos Mérida, “La danza y el teatro”, 1932, citado en Cristina Mendoza, op. cit., p. 127.

naturales, reacción encaminada especialmente contra el ballet ruso que, a través de modalidades sucesivas, prolongó su reinado por mucho tiempo, en forma dominante y tiránica.

El ballet ruso, que Bakst llevó a su clímax, fue un espectáculo carente de alma, frío y artificial, de un carácter fantástico y suntuoso, en el cual la danza estuvo siempre sojuzgada a los conjuntos; nunca fue ésta más que motivo de equivalencia de pasos y de masas supeditadas a una coordinación previa, a un rigor inteligente, ordenador de cuadros plásticos dinámicos de carácter maravilloso y feérico, para recreo único de los sentidos.

Para Mérida, los ballets rusos se hallaban en decadencia y la nueva danza debía tener a un bailarín completo que expresara su realidad contemporánea.²⁷

La Escuela de Danza se conformó, además de Carlos Mérida como director, con Nellie Campobello, su ayudante; Hipólito Zybine, maestro de técnica de baile (danza clásica); Gloria Campobello, de baile mexicano; Agustín Lazo y Carlos Orozco Romero, de plástica escénica; Francisco Domínguez, de música; Rafael Díaz, de bailes populares extranjeros; y Evelyn Eastin, de baile teatral.²⁸

La Escuela pretendía impartir una enseñanza profesional, difundir la danza como medio de expresión y contribuir a la creación del baile mexicano. Para lograrlo, se planteaba la adquisición de una técnica corporal, de varias materias complementarias y de cursos de especialización. Se buscaba generar la danza mexicana, y para esto el programa daría los

27 Carlos Mérida, “La danza: su significación y su valor estético actuales”, en *Futuro*, primera época, año I, número 4, 15 de enero de 1934, p. 23.

28 “Reglamento, propósitos y programa de la Escuela de Danza de la Secretaría de Educación Pública”, en Cristina Mendoza, op. cit., p. 49.

elementos técnicos y conceptuales que requerían los alumnos para alcanzar el dominio de su cuerpo y experimentar en la creación, basándose en la danza popular tradicional.

Se establecieron el reglamento de la Escuela y el programa de trabajo. Se exigió un examen médico y el límite de edad para ingresar fue de 9 a 12 años.²⁹ El Consejo de Bellas Artes consideraba que hasta que concluyeran sus estudios los estudiantes de una generación –tres años–, la Escuela era “un experimento”, y sería “temerario tomar desde el principio por una realización”.³⁰ El plan de estudios de tres años de la Escuela, incluía:

Primer grado: Técnica del baile (ejercicios rítmicos elementales, movimientos expresivos naturales); Baile mexicano (ritmos elementales y diferenciación por región); Plástica escénica (enseñanza de dibujo en su relación con la danza, con colaboración de músicos, pintores y literatos en la creación del ballet mexicano).

Segundo grado: Técnica del baile (ejercicios rítmicos superiores); Baile mexicano (conjuntos); Especialidad; Plástica escénica.

Tercer grado: Técnica del baile (perfeccionamiento); Baile mexicano (interpretación y creación); Especialidad; Ballet (*mise en scène* de ballets mexicanos, elaborados con

29 Folleto de la Escuela de Danza de la SEP, s/f, expediente Escuela Nacional de Danza, CENIDI Danza. Sin embargo, en el informe de finales de 1932 del DBA, se dice que los alumnos tienen entre 8 y 21 años, en total contradicción con lo planteado originalmente en los reglamentos de la Escuela (“Departamento de Bellas Artes, 1931-1932”, jefe: José Gorostiza, en *Memoria relativa al estado que guarda el ramo de educación pública*, 31 de agosto de 1932, tomo I, México, SEP, Talleres Gráficos de la Nación, 1932).

30 “Escuela de Danza”, en *Memoria relativa al estado que guarda el ramo de educación pública*, 31 de agosto de 1932, presentada por Narciso Bassols, secretario del ramo, para conocimiento del H. Congreso de la Unión, México, SEP, Talleres Gráficos de la Nación, 1932.

la colaboración de bailarines, músicos, literatos, pintores); Laboratorio.

Las especialidades eran: baile griego, bailes populares extranjeros (ruso, español, portugués, etcétera) y baile teatral moderno (tap, acrobático, etcétera).

La Escuela de Danza se creó por decreto presidencial el 15 de mayo de 1932, y se presentó a la prensa, siendo muy bien recibida. El cronista Pablo Leredo, hizo referencia a los intentos anteriores como “esfuerzos insinceros y desorganizados, de improvisación apresurada”, pero aclarando que en esta ocasión sí estaba en formación el ballet mexicano. Consideró a la Escuela de Danza como el “centro más sugestivo de enseñanza artística”, que trabajaba con entusiasmo y contaba con ciento cincuenta alumnos. Pretendía, según Leredo, “elaborar un baile de contenido mexicano, pero sin estorbosos regionalismos; es decir, comprensible a todos los hombres [y mujeres]. En otros términos, no creo que se pretenda un baile estrechamente étnico, sino un ballet universal”.³¹

En torno de las materias que se impartían en la Escuela, en la prensa se puso atención en las que hacían referencia a

[...] movimientos expresivos naturales [...] para lograr el perfeccionamiento de su único vehículo de expresión. [...]. El baile mexicano será materia de especialistas de cada uno de los años de estudio. El último año estará dedicado a crear formas coreográficas mexicanas, para ello contará la Escuela con un curso de Plástica escénica, que comprenderá la enseñanza del dibujo en su relación con el arte de la danza, maquillaje, escenificación, proyectos de decoración y de trajes, etc. [...] y con la colaboración

31 Pablo Leredo, “La Escuela de Danza”, en *Revista de Revistas. El Semanario Nacional*, año xxii, número 1156, México, 1932.

efectiva por parte de músicos, pintores y literatos interesados en los trabajos de creación del ballet mexicano moderno.³²

La Escuela de Danza se estableció en las oficinas de la SEP, que fueron modificadas para funcionar como salones “ya con espejos, barras, etc. Era una escuela elegantísima en la misma Secretaría. [...] El grupo que ya había tomado clases dos años con Zybine, aunque era nuevo en la Escuela, formaba el segundo grado. Había uno de principiantes, el cual era llamado ‘de párvulos’”.³³

Con la creación de la Escuela de Danza, se dio la posibilidad de mantener la tradición dancística de México y crear otra renovada, con una educación sistemática y moderna. Con esta visión se pretendía, según Carlos Mérida, apoyar tanto el contenido ideológico como la técnica dancística, forma y contenido.³⁴

En cuanto al nacionalismo, se realizó el rescate y reconstrucción de las expresiones nacionales por medio de estudios y del Laboratorio de ritmos plásticos mexicanos, que recuperaba material de las Misiones Culturales, los bailes y danzas recopilados por los especialistas, como Fernando Gamboa, Luis Felipe Obregón, Francisco Domínguez y Marcelo Torreblanca.

En la Escuela se impuso el criterio de la danza popular como fuente legítima de la danza académica y ésta como una actividad profesional. La recuperación de la esencia nacional,

32 “Se ha resuelto crear la primera Escuela de Danza”, en *El Universal*, México, 29 de abril de 1932.

33 Testimonio de Olga Escalona, en César Delgado, “Olga Escalona”, en *Una vida dedicada a la danza, 1987*, Cuadernos del CID Danza, número 16, México, CID Danza, INBA, 1987, p. 37.

34 Carlos Mérida, “La danza y el teatro (1934)”, en Cristina Mendoza, op. cit., pp. 127-143.

debía presentarse con una visión y técnica modernas que conformaran un nuevo lenguaje.

Además, era el centro obligado al que acudían los y las extranjeras. Cuando en 1932 vino a México Martha Graham, ésta solicitó la asesoría de Nellie Campobello, lo que también hizo poco tiempo después Catherine Cane, de la escuela de Doris Humphrey.

Resultados y transformaciones de la Escuela de Danza

Los primeros productos de la labor de la Escuela fueron mostrados en noviembre de 1934, en el Festival de Danzas Mexicanas en el teatro Hidalgo. Se presentaron *Cinco pasos de danza*, con motivos de la danza ritual de *Concheros*; *Bailes istmeños*, basado en danzas mestizas de Tehuantepec y la leyenda de una mujer que sufre de amor; *La danza de los Malinches*, que experimentaba sobre seis pasos de una danza ritual de los indios huaves de Tehuantepec; y *La virgen y las fieras*, surgida de la danza ritual otomí de la Huasteca hidalguense, que representaba a una bella e inocente indígena atacada por los espíritus del mal y defendida por los animales salvajes. En ninguna de las obras se daba crédito por coreografía, pues retomaban formas dancísticas y coreográficas tradicionales.³⁵

35 *Cinco pasos de danza* contó con la dirección de Gloria Campobello, escenografía y figurines de Carlos Orozco Romero, arreglo y dirección musical de Francisco Domínguez; participaron Rafael Sánchez y sus Concheros, y veinticinco alumnos y alumnas. *Bailes istmeños* fue dirigido por Nellie Campobello, con música de marimba de los hermanos Marín; los bailarines fueron la propia Nellie, once alumnas y un alumno, pues fundamentalmente se retomaba la figura de la sandunga. *La danza de los Malinches* fue dirigida por Gloria Campobello, con escenografía y figurines de Orozco Romero, arreglo y dirección musical de Domínguez; los ejecutantes fueron catorce alumnos y alumnas. *La virgen y las fieras* era un ballet de Domínguez; Gloria Campobello se encargó de la dirección coreográfica; Orozco Romero

A pesar de que la Escuela daba muestras de resultados exitosos, en el contexto del cardenismo y el compromiso obligado de los artistas con la lucha social, Carlos Mérida fue destituido de su cargo de director en 1935, acusado, al igual que muchos otros artistas, de “artepurista”. Su lugar fue ocupado por Francisco Domínguez, y la Escuela participó en numerosas actividades oficiales. Las Campobello crearon entonces otros ballets de masas, como el homenaje a los maestros asesinados y repudiados por llevar la educación socialista al país, el *Ballet simbólico Simiente*, original de Nellie Campobello y Francisco Domínguez, coreografía de Nellie Campobello, decorados de José Chávez Morado, y música y dirección de Francisco Domínguez.

El nuevo jefe del DBA, José Muñoz Cota, promovió la creación de dos obras más, *Barricada* y *Clarín*, bajo su concepto de que los productos de la Escuela debían retomar “los motivos pasionales e ideológicos” de la Revolución.³⁶ El estreno de ambas obras se realizó en el Palacio de Bellas Artes, primera vez que la Escuela se presentó sola en el foro más importante del arte oficial. La ocasión fue de gran trascendencia y participaron la Orquesta Sinfónica Nacional, el Coro del Conservatorio Nacional de Música y numerosas escuelas. Ambas obras tenían coreografía de las Campobello y Ángel Salas, música de Jacobo Kostakowsky y escenografía de José Chávez Morado. El autor del libreto de *Barricada* fue el propio Muñoz Cota, y Kostakowsky el de *Clarín*.

y Antonio Romero, de la escenografía y figurines; Domínguez, de la dirección de la Orquesta Sinfónica de México; bailaron las hermanas Campobello, además de veinte alumnos. (“Programa del Festival de Danzas Mexicanas”, 1934, citado en Cristina Mendoza, op. cit., pp. 91-97.)

36 “Informe del Departamento de Bellas Artes, 1934-1935”, a cargo de José Muñoz Cota, en *Memoria relativa al estado que guarda el ramo de educación pública*, 31 de agosto de 1935, México, SEP, Talleres de la Nación, 1935.

Las dos obras hacían referencia a la lucha de clases y utilizaban imágenes como “la Valentina” y “la madre proletaria”, símbolos obligados de las ideas revolucionarias y combativas del cardenismo. La mayoría de los cronistas se volcó en elogios y señaló que las obras representaban “el alma mexicana”³⁷ e impulsaban “la reforma social”,³⁸ por su danza “viril” y explosiva. Otros criticaron duramente los aspectos dancísticos y la remisión a esos símbolos, pues consideraban que habían perdido sentido en el arte.³⁹

En 1935, la Escuela volvió a la creación de obras que recuperaban leyendas indígenas, como *Uchben C’Coholte*, basada en una maya, y en 1936, *Las biniguendas de plata*, sobre las mujeres juchitecas de gran poderío. También en ese año se estrenó el ballet de masas *Tierra*, donde tres mil alumnos de diversas escuelas recrearon el reparto agrario cardenista, además de pequeñas obras con temas mexicanos.⁴⁰

A partir de 1937, ya con Nellie Campobello como directora, la institución se convirtió en Escuela Nacional de Danza (END), y de ella egresó la primera generación, graduada en ese mismo año. Estaba conformada por Martha Bracho, Raquel Gutiérrez, Gloria Suárez, Tahosser Lara, Guadalupe Robles, Alicia Ríos, Concepción Pichardo y Emma Ruiz,

37 S. Ordóñez Ochoa, “La presentación de *Barricada* hoy en Bellas Artes”, en *El Universal*, México, 26 de agosto de 1935.

38 “La notable bailarina mexicana Nellie Campobello, que tomará parte en el ballet *Barricada*, y el maestro Jacobo Kostakowski, autor de la música”, en *El Universal*, México, 24 de agosto de 1935.

39 José Barros Sierra, “El arte escénico en México. Al margen de *Clarín* y *Barricada*”, en *El Universal*, México, 28 de agosto de 1935, p. 5.

40 *Uchben C’Coholte (Un antiguo cementerio)*, era de Gloria Campobello; Daniel Ayala era el autor de la música; J. Guerrero Galván, de los decorados y el vestuario. *Las biniguendas de plata*, de Francisco Domínguez; el libreto, de Jacobo Dalevuelta; música, de Miguel C. Meza; coreografía, de las Campobello; decorado y vestuario, de Carlos González. *Tierra*, de las Campobello, con música de Francisco Domínguez.

todas mujeres, pues los varones no tenían el mismo interés ni constancia, lo que provocó que las autoridades de la Escuela solicitaran que se dedicara exclusivamente a ellas.

Las primeras generaciones de bailarinas y bailarines formados en la END, debieron enfrentarse a numerosos obstáculos familiares y sociales para desarrollar su profesión. La danza escénica se seguía asociando con los espectáculos de títeres y no había alcanzado un lugar honorable; sin embargo, las y los bailarines hicieron esfuerzos importantes para diferenciarse de esos espectáculos, defendieron su vocación, se dedicaron a construir el campo dancístico y, contra los prejuicios, fortalecieron su técnica.

En el cardenismo, las instituciones educativas y culturales promovieron la escenificación de las danzas tradicionales, así como los espectáculos masivos, que se llevaron a los estadios de todo el país. El fin era, como sostenía Muñoz Cota, dotar al pueblo de armas para comprender y transformar la realidad. En ese sentido se habían dado los ballets masivos de las Campobello, *30-30*, *Simiente* y *Tierra*, consideradas obras que rompían con toda tradición establecida, y que en esencia expresaban la ideología revolucionaria del cardenismo.

La END mantuvo una eficiente participación en las actividades y festejos oficiales, incluidos actos cívicos, conmemoraciones y homenajes organizados por el partido en el gobierno, la SEP y otras dependencias públicas. Ello evidenciaba su vinculación con el régimen y el valor que éste daba a la danza como manifestación artística colaboradora con el “proyecto colectivo”.

Como fruto del intenso trabajo que habían realizado en la recopilación e investigación de danzas tradicionales, en 1940, las hermanas Nellie y Gloria Campobello publicaron su libro *Ritmos indígenas de México*, donde hicieron importantes señalamientos en torno de la cultura corporal indígena, a la que consideraban valiosa fuente de creación contemporánea,

y mostraron su desacuerdo con las corrientes que desvirtuaban y mistificaban las danzas mexicanas “auténticas”. Para evitar esa corrupción, plantearon la necesidad de estudiar a fondo las operaciones del cuerpo de los indígenas, porque en el movimiento, pausas, gestos y ritmos, identificaban el “lenguaje sagrado” de esos pueblos, su belleza y su dolor. Este estudio antropológico es pionero de la investigación dancística, y recupera la dimensión histórica y social del cuerpo, inmersa en los ritmos mayas, tarahumaras, yaquis y de los estados de Michoacán, Oaxaca, México y Jalisco.⁴¹

Con este libro, las Campobello y la END cerraron un ciclo de trabajo. A partir de 1940, sus propuestas se modificaron notablemente, hacia una danza más académica, utilizando al ballet clásico como forma, lenguaje y concepto escénico, pero sin romper con el nacionalismo.

En ese periodo, los artistas de la danza habían incrementado sus conocimientos y experiencia; contaban con la Escuela Nacional de Danza como semillero de bailarines (especialmente mujeres), habían conformado algunas pequeñas compañías y espectáculos de solistas, habían alcanzado un mayor nivel de profesionalización y preparación técnica, habían creado un repertorio amplio y versátil, habían fomentado la existencia de un público incipiente, y los artistas de otras áreas participaban activamente con la danza. Las condiciones estaban dadas, para que los agentes e instituciones del campo dancístico tomaran en sus manos su construcción y se incorporaran a las nuevas corrientes artísticas.

El Ballet de la Ciudad de México

A finales del periodo cardenista, llegó a México la nueva danza que se gestaba en el mundo, la misma que rompía con los parámetros académicos del ballet y que se valía de

41 Nellie y Gloria Campobello, *Ritmos indígenas de México*, México, Editora Popular, 1940.

una mayor libertad para el movimiento. En un país donde se buscaban nuevas formas expresivas, la danza moderna encontró un terreno fértil para desarrollarse. Hizo su aparición en 1939, con las bailarinas y coreógrafas norteamericanas Anna Sokolow y Waldeen, quienes trabajaron con las alumnas de la END, y formaron compañías y repertorio mexicanos con apoyos oficiales.

Con ellas participaron los artistas que se habían organizado; en 1934, habían fundado la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR); y en 1937, el Taller de Gráfica Popular (TGP). La efervescencia cultural se enriqueció con la llegada de los refugiados españoles.

La presencia de Waldeen y Sokolow transformó al campo dancístico, no sólo en términos artísticos, sino también políticos, desplazando de su posición hegemónica a la END y las Campobello. Pero esa situación cambió violentamente en 1940, pues en el gobierno de unidad nacional de Manuel Ávila Camacho no había cabida para la danza que había apoyado Cárdenas; en el discurso, se mantuvo el nacionalismo revolucionario, pero ahora con nuevos tintes, los del nacionalismo “sentimental”, que lo despolitizó y restó fuerza a las clases populares.

Como parte de la política educativa y cultural, se estableció la educación extraescolar y estética, para aprovechar y encauzar los “sentimientos cívicos”, “las actividades sociales” y la “emotividad artística del pueblo mexicano”.⁴² La educación estética se guiaba por el concepto prevaleciente de arte, el cual “consolida y afina las mejores cualidades del alma y crea un espíritu de armonía que, en lo social, acrisola

42 *Memoria de la SEP*, 31 de agosto de 1941; secretario del ramo, ciudadano licenciado Luis Sánchez Potón; subsecretario, doctor Enrique Arreguín Jr.; oficial mayor, profesor Arnulfo Pérez J.; Dirección General de Educación Extraescolar y Estética, licenciado Xavier Icaza; México, SEP, 1941.

la tolerancia y compensa las limitaciones originadas por la especialización de las técnicas”.⁴³

Ante tales conceptos, la danza moderna quedó en una situación marginal, en tanto que el nuevo proyecto de la END en la línea de la danza clásica, se consolidó. Las Campobello contaban ya con una trayectoria importante en el medio, tenían el apoyo de artistas e intelectuales poderosos y se lanzaron a la nueva experiencia artística. Lejos de los tintes proletarios, obtuvieron los apoyos oficiales para formar una nueva compañía.

La entrada de las Campobello en la danza escénica, se había dado a raíz de la presentación en México de Anna Pavlova en 1925, cuando Gloria descubrió su vocación. Una década después se convertiría en maestra de ballet en la END, para después crear obras sobre esa técnica y concepto, como *En la escuela* o *Una clase de técnica clásica* (1937), *Evocación* –en memoria de la *ballerina* del Romanticismo Marie Taglioni–, y principalmente su versión de *Las silfides* (1937), que recreaba la obra original del coreógrafo ruso Mikhail Fokine.

Aunado a este interés de Gloria, fue crucial la influencia que ejerció Martín Luis Guzmán sobre Nellie. El escritor había conocido los Ballets Rusos, a los que reconocía gran fuerza expresiva y artística; él mismo se encargó de solicitar y conseguir los subsidios oficiales para conformar la nueva compañía, los cuales recibió de Benito Coquet, director general de Educación Estética de la SEP.

El 5 de diciembre de 1941, en el teatro Lerdo, de Jalapa (facilitado por el gobernador de Veracruz, Jorge Cerdán), hizo su debut el reluciente Cuerpo de Baile de la Escuela

43 “Educación estética, la obra educativa en el sexenio 1940-1946”, en *Seis años de actividad nacional*, México, SEP, 1946, pp. 37-40, libro publicado por el gobierno del presidente Manuel Ávila Camacho, siendo secretario de educación pública Jaime Torres Bodet.

Nacional de Danza, bajo la dirección de Nellie Campobello, con el repertorio de *Las sílfides*, *La siesta de un fauno*, *El espectro de la rosa* y *Variaciones de otoño*. Todas las obras, con excepción de la última, eran representantes del repertorio del ballet moderno que las Campobello habían conocido en las visitas de compañías extranjeras a México, como el Original Ballet Ruso del Conde Vassili de Basil y el American Ballet Theatre, dirigido por Lucía Chase.

Como resultado de la función de gala del Cuerpo de Baile, recibieron el apoyo del presidente y el secretario de gobernación, Miguel Alemán, quienes (además de otros funcionarios públicos) impulsaron la fundación del Ballet de la Ciudad de México, A.C., en junio de 1942. El presidente de la asociación civil fue Martín Luis Guzmán; secretaria, Gloria Campobello; tesorera, Nellie Campobello; y vocal, José Clemente Orozco. El escritor y el pintor jugaron un papel central en la compañía, participando como libretistas y diseñadores de sus obras. El debut de la compañía fue el 27 de junio de 1943, en el Palacio de Bellas Artes, ante la presencia de los presidentes de México y Paraguay.

La compañía, finalmente, fue la encargada de llevar a escena las ideas de Vasconcelos, pues retomaba el concepto del ballet moderno para tratar temas mexicanos: danza académica y elementos nacionalistas. Los estrenos, todos de Gloria Campobello, fueron *Umbral* (música, Franz Schubert; libreto, Gloria Campobello y José Clemente Orozco; diseños, Orozco), *Alameda 1900* (música, Hernández Moncada, Alfredo Pacheco, Abundio Martínez, Salvador Morler, A. de la Peña, L. Espinosa, Lerdo de Tejada, Juventino Rosas y Emill Waldteufel; libreto, Martín Luis Guzmán; diseños, Julio Castellanos) y *Fuensanta* (música, Ernesto Elorduy, Manuel M. Ponce, Felipe Villanueva, Domínguez Portas, Jesús Martínez y Ricardo Castro; libreto, Martín Luis Guzmán; diseños, Roberto Montenegro).

Además se repusieron *Las silfides* (coreografía, Gloria Campobello, sobre original de Fokine; música, Chopin; decorados, Julio Castellanos), *La siesta de un fauno* (coreografía Nellie Campobello, sobre original de Nijinsky; música Debussy; diseños, Julio Castellanos) y *El espectro de la rosa* (coreografía, Nellie Campobello, sobre original de Fokine; música Carl Maria von Weber; escenografía, Carlos Orozco Romero).

La compañía, su repertorio y elenco, tuvieron gran aceptación. El público asiduo al ballet, que las compañías extranjeras habían ayudado a formar en sus visitas a México, así como la crítica, aplaudieron el “golpe violento de modernidad” de *Umbral*,⁴⁴ el romanticismo de *Fuensanta* (cuyo argumento era muy similar al de la obra cumbre del ballet del siglo XIX, *Giselle*) y las versiones de los ballets rusos (que casi treinta años después de su estreno se seguían considerando modernos).

También en ese año, con motivo del XXXIII aniversario de la revolución, Nellie Campobello estrenó el ballet simbólico de corte político y nacionalista *Obertura republicana* (argumento Martín Luis Guzmán; música, Carlos Chávez, sobre temas populares; diseños, José Clemente Orozco), con el que retomó por última vez en la compañía las luchas sociales para llevarlas al escenario.

En febrero de 1945, inició la segunda temporada del Ballet de la Ciudad de México en el PBA. Los estrenos de Gloria Campobello fueron *Pausa* (música, Beethoven; escenografía y diseños, Orozco) y *Circo Orrin* (libreto, Martín Luis Guzmán; música, varios autores; arreglo, Hernández Moncada; diseños, Carlos Mérida). Los de Nellie fueron *Vespertina* (música, Mozart; diseños, Antonio Ruiz) e *Ixtepec* (arreglos musicales, Hernández Moncada; escenografía y vestuario,

44 Jaime Luna, “Teatro”, *Todo*, México, 1947.

Carlos Mérida). Por su parte, el maestro de la END Enrique Vela Quintero, estrenó *El sombrero de tres picos*, sobre la versión original de Léonide Massine (música, Manuel de Falla; diseños, Roberto Montenegro).

Junto a las críticas positivas, que calificaban a las obras como representantes de la “fisonomía nacional”,⁴⁵ hubo otras contrarias, de cronistas que consideraron que la compañía se basaba en “pintores y modistos”, imitaba trabajos extranjeros e impedía la inclusión de otros coreógrafos.⁴⁶

Si bien la compañía presentaba casi exclusivamente obras de las Campobello, convocó a numerosos artistas de otras áreas para apoyar el trabajo, como Federico Canessi, Julio Castellanos, Germán Cueto, Carlos Chávez, Blas Galindo, Carlos Marichal, Carlos Mérida, Eduardo Hernández Moncada, José Pablo Moncayo, Roberto Montenegro, Carlos Orozco Romero y Antonio Ruiz, además de José Clemente Orozco y Martín Luis Guzmán, pilares de la compañía. Esta conjunción de esfuerzos era otra característica de la compañía, a semejanza de los Ballets Rusos.

Probablemente como respuesta a los cuestionamientos que se les hicieron, en su tercera temporada, el Ballet de la Ciudad de México compartió el escenario con el Ballet Markova-Dolin, proveniente de Estados Unidos. La temporada inició el 25 de agosto de 1947, e incluyó obras como *Giselle*, *El lago de los cisnes*, *El Cascanueces* y *La dama de las camelias*, con elenco mexicano; y *Umbral* y *Vespertina*, con el de la compañía norteamericana. Los papeles protagónicos fueron ejecutados por Gloria Campobello y Dolin, en *El espectro de la rosa*, *Feria* y *Alameda 1900*. *La siesta de un fauno* fue bailada por Dolin, siguiendo la versión de

45 Carlos González Peña, “Un ballet mexicano”, artículo periodístico sin fuente, México, 1945.

46 S. H., “Entre músicos”, artículo sin fuente, México, 1945.

Nellie Campobello, y *Las sílfides* por Dolin y Markova, según versión de Gloria. Además, se estrenó *Feria*, de Nellie Campobello (música Blas Galindo; argumento, Martín Luis Guzmán; decorados, Antonio Ruiz), donde Dolin representó al personaje del “charro terrible”, que obtuvo excelentes críticas.⁴⁷ También se repuso *Ixtepec*, de Nellie, en la cual Markova bailó el papel central vestida de sandunga, actuación que no satisfizo a la crítica⁴⁸ (a diferencia de la gran aceptación que varios años antes habían tenido las interpretaciones de Nellie sobre ese personaje).

La temporada de 1947 fue un éxito rotundo; la crítica festejó la apertura de la compañía mexicana, porque abandonaba el “encasillamiento en un mal entendido nacionalismo intransigente”,⁴⁹ y el propio gobierno, a través de la SEP, señaló que la compañía “constituye un motivo de satisfacción para la Dirección General de Educación Estética, puesto que en originalidad y fastuosa presentación supera a muchos cuerpos de ballet del mundo”.⁵⁰

A pesar de ese triunfo, después de la temporada la compañía casi se desintegró. Muchos fueron los y las bailarinas que participaron en el Ballet de la Ciudad de México, pero el trabajo con los artistas extranjeros los impulsó a buscar alternativas más profesionales en grupos mexicanos y extranjeros. El hecho de que el Ballet se hubiera conformado alrededor de Gloria Campobello, y que ninguna bailarina pudiera acceder a su puesto de primera *ballerina* (aunque

47 Sin autor, “Ritmo y color”, revista *Tiempo*, s/n, México, 1947.

48 Junius, “Chopiniana-Ixtepec-Divertissement número 2”, en *Excelsior*, México, 7 de septiembre de 1947.

49 Jaime Luna, “Constancia”, en *Esto*, México, 26 de agosto de 1947.

50 “Plan orgánico de la enseñanza”, informe de labores 1940-1946, de Jaime Torres Bodet, secretario del ramo de educación pública, en *Los sectores del proceso formativo*, México, SEP, 1947.

simultáneamente ella era su “inspiración”), fueron otras razones de la deserción.⁵¹

Además, las condiciones políticas se modificaron considerablemente. El nuevo régimen impulsó a la danza moderna y relegó al ballet, por lo que las Campobello se distanciaron de la burocracia cultural y se concentraron en su labor como

51 En la temporada de 1943, los créditos de la compañía eran: directora, Nellie Campobello; primera bailarina, Gloria Campobello; bailarines, Fernando Schaffenburg, Ricardo Silva, María Roldán, Blanca Estela Pavón, Armida Herrera, Estela Trueba, Carolina del Valle, Luz Olay, Gloria Albet, Beatriz Vargas, Dora Jiménez, Lourdes Fuentes, Salvador Juárez, Javier Lavalle, Carmen Mestre, Rosario Prats, Enrique Rueda, Martha Sarmiento, Gustavo Sosa, Gilberto Terrazas, Socorro Bastida, Bertha Hidalgo, G. Barrera, Gloria Mestre, José Silva, César Bordes, Luz Badager, Bertha Becerra, Susana Borges, Lucía Costa, Alfonso de la Garza y Lucía Valois. Todos ellos eran mexicanos y en su gran mayoría formados en la Escuela Nacional de Danza.

En 1945 participó casi el mismo elenco de dos años antes, además de Lupe Serrano, Guillermo Keys y Felipe Segura, quienes llegarían a destacar notablemente en la danza.

En 1947, el elenco de la Compañía Markova-Dolin estuvo compuesto por Rex Cooper, Anton Dolin, Royes Fernández, Albia Kaban, Alicia Markova, George Reich, Bettina Rosay, Rozsika Sabo, Wallace Siebert y John Taylor. Elenco del Ballet de la Ciudad de México: Judith Ávila, Antonio Avilés, Paz Barrón, Socorro Bastida, Alicia Becerril, Noemí Beltrán, Evaristo Briseño, Gloria Campobello, Elena Carrión, Sonia Castañeda, Domitila Danell, Antonio de Córdoba, Alfonso de la Garza, Carolina del Valle, Nuri Domínguez, Enrique Escandón, Betty Fahr, Aurelio Flores, Leonardo Florentino, Roberto Frías, Carlos Gorozpe, Roberto Güemes, Raquel Gutiérrez, Concepción Herrera, Luz Hurtado, Esther Juárez, Salvador Juárez, Guillermo Keys, Martín Lagos, Alicia López, Hilda Marín, Isis Marroquín, Guadalupe Martínez, Concepción Mauri, Graciela Mauri, Alicia Murguía, Blanca Muñoz, Elvia Muñoz, Sara Muñoz, Judith Nayar, Graciela Obregón, Pola Platte, Adriana Rama, María Roldán, Helia Rubalcava, José Luis Saldaña, Fernando Schaffenburg, Felipe Segura, Lupe Serrano, Alicia Sosa, Mariano Tapia, Gilberto Terrazas, Laura Urdapilleta, Blanca Rosa Valdez y María Velasco.

maestras y coreógrafas de la END, aisladas del resto del campo dancístico mexicano y los proyectos culturales oficiales.

Sin embargo, la Escuela Nacional de Danza, el Ballet de la Ciudad de México y las propuestas escénicas de las Campobello, tuvieron una influencia importante en el campo profesional y fueron fundamentales para la formación y consolidación del campo dancístico mexicano. En la educación, investigación, creación coreográfica y ejecución dancística, hicieron aportes; introdujeron innovaciones, temáticas y preocupaciones nacionales en la danza; recuperaron formas tradicionales para la danza escénica; realizaron un intenso trabajo de difusión en los niveles popular y elitista, e hicieron aportaciones a la cultura mexicana moderna, apelando a sus orígenes, reivindicando sus valores y expresándose en forma moderna.

El trabajo de “la niña de oro”, Gloria Campobello, continuó hasta su muerte en la Ciudad de México, el 4 de noviembre de 1968. Nellie se mantuvo al frente de la END hasta 1983, cuando empezó una historia llena de misterio y terror, al ser secuestrada. La última vez que apareció públicamente, fue el 28 de enero de 1985, y no fue sino hasta trece años después y debido a las múltiples peticiones de la comunidad artística, que la Comisión de Derechos Humanos del Distrito Federal localizó su acta de defunción, fechada el 9 de julio de 1986, en el municipio de Progreso de Obregón, Hidalgo.

Doloroso final para esta gran artista, que tuvo como destino “la montaña oscura”. Sin embargo, tanto ella como el resto de los fundadores y quienes han sido parte de la END, pueden sentirse orgullosos de su institución y sus logros. Seguramente por ello, Nellie y Gloria Campobello seguirán bailando a través del tiempo, porque “mi danza vive en mí y sigue vibrando en mí. Ni las estatuas de carne, ni los ajolotes o endriagos podrán cortar mi ritmo”.⁵²

52 Nellie Campobello, “Prólogo”, *Mis libros*, p. 32.

**ESCUELA NACIONAL DE DANZA
NELLIE Y GLORIA CAMPOBELLO**

FELIPE SEGURA, 1992.

NOTA INTRODUCTORIA

La formación de bailarines de elevado nivel técnico y preparación artística, requiere de una escuela con un eficiente plan de estudios y maestros capacitados que lo lleven a cabo. El resultado serán bailarines profesionales aptos para integrar una compañía. Este era uno de los objetivos con los que se inició la Escuela Nacional de Danza, mismos que compartieron Carlos Mérida, Francisco Domínguez y las hermanas Gloria y Nellie Campobello.

En este trabajo haremos un bosquejo de las escuelas que hubo en México encaminadas a la danza teatral, y de los distinguidos, respetados y muy admirados profesores que se empeñaron en su desarrollo. Al decir “haremos”, incluyo a la maestra Maya Ramos, gran investigadora, pues sin sus libros no hubiera sido posible hacer este trabajo, y sin su ejemplo no se hubiera emprendido su elaboración.

En efecto, para el esbozo cronológico de las escuelas de danza en México, desde la llegada de los españoles hasta el siglo XIX, utilicé los libros *La danza en México durante la época colonial* y *El ballet en México en el siglo XIX*, de la maestra Ramos.

Mi agradecimiento:

Al bibliógrafo Víctor Carmona, por su colaboración.

A la maestra Érika Hinsén de Martínez, por su asesoría y muy grande ayuda.

A la maestra Patricia Aulestia de Alba, por su apoyo y permanente entusiasmo.

A mis compañeros, por la ayuda que me brindaron.

PRÓLOGO

El hombre baila para sentir que vibra. Baila porque está vivo. Baila para que la circulación de su sangre sea la circulación de la vida. Baila para sentir en sí mismo el ritmo del viento, el compás del sol, la armonía del universo. Baila solo, baila en pareja, baila en grupo. Baila con el ritmo de su ser, con el despertar de la primavera y con el duelo dorado del otoño.

La danza es un ejercicio cósmico. La danza es primigenia, es anterior a la política, a la filosofía y a las musas.

La danza nace con el hombre. El hombre primero baila para sí mismo, por la alegría de vivir, por el canto de los pájaros, por el golpe rotundo de su corazón. El hombre baila para Dios, para la naturaleza, para sus fiestas sociales, para exhibir sus facultades de movimiento o para mostrar la vehemente belleza de su cuerpo. Baila al sol, baila en salones, en escenarios, en salas de concierto.

Al bailar, al ritmo de los pasos nace la música. El hombre primitivo bailaba acompañado de instrumentos de percusión o con las sílabas de su voz. Bailaba para triunfar en las guerras, para propiciar buenas cosechas, para que la lluvia aplacara la sed de la tierra, para celebrar la victoria de sus batallas, para agradecer al cielo su salud, para que las plagas huyeran de su hogar. Bailaba a la luz de la luna, consagrado por el ritmo interior que se conjugaba con el ritmo que sus manos inventaron. Ritmo, siempre ritmo. Danza, siempre danza.

Las celebraciones de aniversario siempre son nostalgia, añoranza, inventos de la imaginación. Hacer historia es siempre una recreación. Pero al mirar el pasado, con frecuencia lo que vemos no es sólo lo que sucedió, sino lo que nos sucedió

a cada uno de nosotros. Y en ese tiempo que ya no existe, invariablemente, nos vemos más jóvenes, más entusiastas, más candorosos, más llenos de futuro. Al asomarnos, pues, a esa época, la veremos siempre como mejor, porque fundimos y confundimos nuestras vivencias de juventud con las maravillas que urdían nuestro entusiasmo y nuestra imaginación.

No quiero decir con ello que todo tiempo pasado fue mejor, no. Sin embargo, hay hechos ineludibles, implacables. En efecto, a veces, no es sólo que mágicamente inventemos una realidad que sólo existió en el recinto de nuestro espíritu, sino que se puede palpar en el inventario de las realizaciones. Desafortunadamente, a veces, en la vida personal, en la política, en las empresas, en las instituciones, aunque se obre con la mejor buena fe y con las mejores intenciones, los resultados no recompensan los esfuerzos. Y en el intento por avanzar, por progresar a pasos veloces, lo único que se consigue es una parálisis y luego una dilución de los logros, un retroceso. Existe tal cosa como un sentido de la realidad, al cual no podemos escapar.

Pero lo importante no son las glorias del pasado, ni las angustias del presente, sino el impulso vital para impeler los esfuerzos hacia el futuro. El pasado es pasado, y ningún esfuerzo y ningún malabarismo mental lo pueden ya cambiar. En cambio, el futuro está en nuestras manos; el futuro depende de cada uno de nosotros. En este caso particular, hablo del futuro de la actual Escuela Nacional de Danza (posteriormente, Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello, ENDNYGC).⁵³

53 Nota de la editora. El nombre de “Nellie y Gloria Campobello”, se le dio a la END en 1992. Los festejos por el LX aniversario fueron programados para mayo de 1992, pero el entonces director del INBA, Gerardo Estrada, los retrasó a noviembre de ese año. Fue precisamente en esa celebración que se le dio el nombre de “Nellie y Gloria Campobello”.

La Escuela Nacional de Danza nació hace sesenta años, y hoy, no mañana, es el momento de unirnos y luchar para que, como ave fénix, renazca cada día para ser mejor.

La Escuela Nacional de Danza no es un claustro para unos cuantos; es justamente, como lo dice su nombre, una escuela nacional, una escuela de México y para los mexicanos. Si la salud del cuerpo es la salud del alma, como se ha dicho siempre, la salud de la Escuela Nacional de Danza será la salud artística no sólo de los que bailan, de los que componen música, de los que hacen coreografía, de los escenógrafos y del público que los necesita, sino de todo el país. El nacionalismo, en este caso, no es un atentado contra nadie: es una conciencia de ser. No se trata de aislarnos ni de arrinconarnos, sino de que nuestra Escuela Nacional de Danza sea, como debe ser, el espejo vivo, escenográfico, en movimiento, de un pueblo que ama la música y que nace con el ritmo de la danza en el corazón. Es nuestro deber como mexicanos, como patriotas, como amantes de la cultura, luchar para que nuestra Escuela Nacional de Danza, con el apoyo institucional, sea el rostro palpitante de un pueblo vivo que camina hacia la grandeza que le corresponde.

FELIPE SEGURA, 1992.

En enero de 1993, Nieves Gurría dejó la dirección de la Escuela, y el cargo fue ocupado en septiembre por Roxana Ramos.

BREVE HISTORIA DE LA DANZA EN MÉXICO

Llegaron los españoles

Bernal Díaz del Castillo, en su magnífica relación, nos habla de los primeros maestros que hubo en la Nueva España: maese Pedro, “el del arpa”; Benito Bejel o de Vejel; Ortiz, el *Músico*, soldado de Cortés y considerado como uno de los mejores jinetes entre los conquistadores (Ortiz recibió, por su valor, de manos del capitán extremeño, uno de los solares de la ciudad conquistada, situado, al parecer, en la calle de las Garzas en la capital de la Nueva España; allí instaló su escuela de “danza y tañer”). Un Alfonso Morón, compañero de aventuras de Ortiz, el *Músico*, radicó en Colima y también abrió una escuela de danza y canto.⁵⁴ Maese Pedro y Benito Bejel solicitaron, en 1526, un lugar para establecer “una escuela de danzar, por ser ennoblecimiento de la ciudad”.⁵⁵

Llegaron otros maestros: Diego Bartolomé Risueño, natural de Talavera de la Reina, que enseñaba, entre 1566 y 1598, a cantar, tañer arpa y vihuela, y a danzar. Hubo también otro Risueño o Briseño, de carácter aventurero y disipado, quien fue procesado por la Inquisición. Estos maestros enseñaban las danzas cortesanas de moda en España.

Entre 1616, los maestros fueron Florián de Vargas, Francisco de Morales y el novohispano Pedro Moral. Para las fiestas de Corpus en Puebla en 1652, actuaron, al frente de

54 Bernal Díaz del Castillo, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, citado en Maya Ramos Smith, *La danza en México durante la época colonial*, México, CONACULTA-Alianza Editorial Mexicana, 1990, pp. 29-30.

55 Acta de Cabildo, México, 30 octubre 1526, loc. cit.

once individuos, los maestros y bailarines Gregorio García y Alfonso de Pineda. En 1698, Antón de Luna enseñaba a danzar en la Ciudad de México. Algunos, además de tener sus escuelas a donde iban personas de las “clases bajas”, año con año se encargaban de poner las danzas para las fiestas religiosas. Los aristócratas que deseaban aprender las danzas, eran enseñados a domicilio.

Para fines del siglo xvii, muchas ciudades contaban con un teatro o corral –a la usanza española–, y cuando no lo había, el patio de alguna casa o albergue lo sustituía. Deben haber existido compañías ambulantes que recorrían las principales ciudades del virreinato. En estas representaciones, se comenzaron a introducir a los espectáculos “danzas del país”. Se mencionan las compañías de profesionales, como la de Juan de la Cruz y Francisco Manuel de Villa Fuerte, y de bailarines y maestros de danza como Jusepe de Aspillá, originario de la Ciudad de México y que actuó en Perú. Asimismo, se habla de Melchor de los Reyes Palacios y de su hijo, ambos españoles, que hacia 1605 viajaron también al Perú.

Siguiendo la costumbre de la metrópoli, en los espectáculos teatrales de la Nueva España empezaron a aparecer danzas populares y cortesanas; a pesar de las prohibiciones, se mantuvieron dentro del teatro y continuaron provocando controversias.

Conforme se iba haciendo más general la práctica de la danza, tanto en los espectáculos teatrales como en los salones aristocráticos y también entre el pueblo, surgieron innumerables maestros: algunos tuvieron escuelas y operaron hasta altas horas de la noche; otros se dedicaron a poner danzas en los espectáculos. En 1779, el virrey Bucareli mandó publicar un bando en el que declaraba:

[...] prohíbo en lo absoluto la concurrencia de ambos sexos a tales casas, tertulias o escuelas de danza; y sólo

queda permitida la asistencia de hombres hasta las diez en punto de la noche y no más; imponiendo, como lo que desde luego impongo, a los maestros, dueños de ellas, que lo contrario executaren [*sic*], la pena de cuatro años a un presidio ultramarino, y a los músicos que asistieren la de seis meses de cárcel.⁵⁶

En 1800, el virrey Marquina prohibió definitivamente la asistencia a dichas escuelas, ordenando “que no haya casas de bayles [*sic*] ni de disolución”.⁵⁷ Todas las prohibiciones (que también tenían lugar en España), mermaron tanto la entrada a los teatros, que las juntas de hospitales, a cuyo beneficio se administraban los corrales (posteriormente los teatros, entre ellos el Coliseo de México), escribieron a Felipe IV explicándole que “desde que no hay bayles, [*sic*] no hay entradas”.⁵⁸ El monarca procedió a autorizarlos.

Cuando el ballet apareció en el Coliseo de México, este arte ya había abandonado la corte de Francia y se había instalado en el teatro, sufriendo gran transformación. El siglo XVIII, época de profundos cambios para este arte, se distinguió por una serie de figuras revolucionarias que lo enriquecieron en todos sus aspectos, y lo llevaron a ser un arte completo e independiente: Camargo, Sallé, Dupré, los Vestris, los Gardel, Dauberval y grandes maestros como Weaver, de Hesse, Hilverding, Angiolini, Noverre...⁵⁹ Dos escuelas predominaban al alcanzar el ballet un más alto nivel técnico: la francesa y la italiana.

56 Archivo General de la Nación, ramo de Bandos, volumen II, s.f., loc. cit., pp. 44-45.

57 Ibid., volumen XX.

58 Díaz de Escobar y Lasso de la Vega, loc. cit., volumen I, periodo segundo, capítulo I, p. 134.

59 El término “maestro de ballet”, implicaba en esa época la enseñanza, la coreografía y la dirección de una compañía.

El primer teatro en la ciudad de carácter oficial, el Coliseo de México, se inauguró hacia el año 1673.⁶⁰ Estaba situado en el claustro del Hospital Real de Naturales –actual esquina del eje Lázaro Cárdenas y Victoria– y era administrado por los frailes de San Hipólito. Se incendió en 1722 y se reconstruyó en el mismo sitio. Posteriormente se erigió uno nuevo, al que, a partir de 1826, se le llamó Principal. Según lo permitían las circunstancias, tenía una compañía estable de actores, cantantes, músicos y bailarines.

El ballet del siglo XVIII habría de pasar a la Nueva España, a través de los italianos establecidos en España. Hacia 1778, hicieron su aparición los primeros bailes “alegóricos” y “pantomimos”, que no eran otra cosa que ballets llevados al Nuevo Mundo por maestros europeos.⁶¹ Aproximadamente en ese año, se encontraban Peregrino Turchi, su esposa María Rodríguez Turchi y José Sabella Morali, al frente de los bailarines del Coliseo de México. Aunque los datos personales de estos maestros son incompletos y no se han podido recuperar, su trascendencia para la historia de la danza radica en que en sólo cuatro años, con sus enseñanzas, produjeron la primera generación de bailarines de la Nueva España.

El virrey conde Bernardo de Gálvez (1785-1786), un gran balletómano, inició, en su breve estadía en el poder, un importante periodo para el ballet. Protegió generosamente al teatro, reacondicionándolo y mejorando la situación económica de sus integrantes. Expidió reglamentos y ordenanzas del teatro y formó una compañía de ballet.⁶² Él mismo

60 Su cédula de creación data de 1553.

61 En todas las historias del teatro mexicano del siglo XVIII, se ha considerado el año de 1786 como la fecha de la introducción del ballet en el Coliseo; sin embargo, se han encontrado pruebas de que ya desde los años 1778-1780 se conocía este tipo de danza, y que el Coliseo contaba con una compañía de bailarines.

62 Enrique de Olavarría y Ferrari, *Reseña histórica del teatro en México*, volumen I, 1538-1911, México, Porrúa, 1964.

contrató en Cádiz a Gerónimo Marani, a su esposa, Theresa Pier Antonio, y a sus hijos Juan y Juana, los que vinieron en su séquito. Marani era en ese momento primer bailarín del teatro italiano de Cádiz. El virrey de Gálvez, personalmente formó la compañía,⁶³ dando a los Marani los puestos principales y con los elementos disponibles. Conservó parte de la compañía de Turchi y Sabella Morali.

Unos años después de la llegada de los Marani y mediante el trabajo que habían hecho Turchi y Sabella Morali, empezaron a producirse buenos bailarines. La lejanía y dificultad para traer constantemente bailarines de Europa, creó la necesidad de formar elementos locales.

Sobre la casa de Irolo, que sirvió de escuela, no hay datos, pero se sabe que impartían clases desde los tiempos de Turchi. A los bailarines se les entrenaba desde niños, y mientras eran alumnos de la escuela, participaban en las producciones grandes. Los primeros bailarines impartían clases también. Para que los bailarines progresaran, siempre hubo, además de las clases, “la escoleta”, como eran llamados los ensayos entonces.

La muerte del virrey Gálvez fue muy desfavorable para el Coliseo y para sus bailarines. Su sucesor ya no se ocupó de ellos.

José María Morales, el bailarín mexicano más importante de su época, debe haber comenzado muy joven, ya que aparece en documentos desde 1783. Fue un primer bailarín, maestro y ocupó el cargo de *regisseur*. También fue coreógrafo, aunque no nos han llegado nombres de los ballets que creó. Su carrera duró más de cuarenta años, y es mencionado

63 Expidió un reglamento u ordenanza de teatro el 11 de abril de 1776; citado en Manuel Mañón, *Historia del Teatro Principal*, México, Editorial Cultura, 1932.

por Guillermo Prieto como una de las personalidades sobresalientes del medio teatral.⁶⁴

Alrededor de 1796, llegó a la Nueva España Juan Medina, excelente bailarín, hermano de la famosa María Medina y cuñado de Salvatore Vighano. Ocupó el puesto de primer bailarín y maestro; con él se desarrolló un periodo notable del ballet en la Nueva España; trajo obras de Rossi, Noverre y Dauberval, y estuvo activo hasta 1816. En esa época, Marani ocupó el puesto de segundo maestro.

La técnica había evolucionado en Europa desde la época de Turchi, Sabella Morali y Marani. Después de la Revolución Francesa, con el advenimiento del estilo neoclásico –más tarde llamado “imperio”– hubo un cambio en la moda, y los bailarines empezaron a gozar de las ventajas de esa ropa. Con zapatillas suaves sin tacón, sandalias tipo romano, sin estorbosas pelucas y toneletes, María Medina y Salvatore Vighano fueron en Viena los pioneros de estas nuevas vestiduras flotantes, ligeras, de alto talle, que pronto se pusieron de moda entre la aristocracia. Se experimentó entonces una nueva libertad de movimiento, mayor salto y extensiones en las piernas, más elevación en la media punta y breves poses en punta, aun con las zapatillas suaves. Más posibilidad de girar y una mayor limpieza y precisión en el *allegro* y la *batterie*, fueron la consecuencia de estos cambios en el vestuario.

Es probable que Juan Medina, en sus ballets, haya sido un precursor de esta moda en México; contaba con un repertorio muy extenso de grandes y lujosas producciones que el público aplaudió mucho. Pero Medina no encontró las condiciones ideales para desarrollarse plenamente y afirmar la tradición, puesto que llegó en un momento muy difícil de la historia de la Nueva España, justamente cuando el imperio español

64 Guillermo Prieto, *Memorias de mis tiempos (1828-1853)*, México, 1961, citado en Maya Ramos, op. cit.

comenzaba a desintegrarse. El repertorio que Medina, Marani y Sabella Morali montaron, habla elocuentemente de su labor.

Para 1805 había otra generación de bailarines, pero les tocó vivir una época de decadencia y no llegaron a desarrollar plenamente sus facultades. En la temporada de 1806-1807, un código teatral asestó un golpe mortal anunciando que “para asegurar la subsistencia del teatro, he resuelto suprimir los grandes bayles [*sic*] heroicos y grotescos... por su excesivo costo”.⁶⁵ Seguramente por idea de Medina y Marani, se propuso una suscripción para construir un conservatorio de actuación y ballet; una propuesta magnífica, pero que no obtuvo el apoyo debido.⁶⁶

Al desintegrarse la compañía, se dieron intentos para rehacerla, pero esto no logró consolidarse. Por las guerras, la situación del país era muy difícil. Para 1819 se deja de mencionar a Juan Medina; se ignora si murió en México o en alguna provincia, si regresó a su país por su propia voluntad, o si lo deportaron como consecuencia del decreto de expulsión de españoles en 1829, regresando viejo, desilusionado y empobrecido, después de haber dado su juventud y talento a México.

Durante el reinado de Carlos III, la danza española más popular fue el bolero, de origen no muy claro. Enriquecido con pasos de ballet y con elementos del fandango, del polo y la tirana, continuó siendo refinado y pronto se diferenció completamente de las otras danzas populares, convirtiéndose en una forma teatral llamada escuela clásica del bolero. Exigía a los bailarines un entrenamiento académico y una gran destreza. Su ejecución requería de posiciones *en dehors*, elaborados *port de bras*, equilibrio, elevación, precisión, de

65 “Código teatral de don Manuel del Campo y Rivas, alcalde de corte”, loc. cit., p. 135.

66 Colegio de San Gregorio, volumen 153, Ms., expediente 28, fojas 191-193, loc. cit., p. 144.

intrincadas combinaciones y dominio de las castañuelas. Su coreografía contenía, además de pasos populares estilizados, numerosos pasos académicos. La danza clásica española alcanzó su apogeo internacional hacia mediados del siglo XIX, y su influencia se dejó sentir fuertemente en el ballet romántico.

Con el régimen colonial, terminó una etapa de la danza teatral, que había visto alternar momentos brillantes y épocas tristes y decadentes. A su existencia habían contribuido la danza de corte, la popular española, la danza teatral española, el ballet académico, además de las inclusiones de las “danzas del país”. Todas las obras que se presentaron, sirvieron de gran entrenamiento y desarrollo para los bailarines; también para el público, que cada vez era más aficionado a este arte, a pesar de las repeticiones continuas y la poca variedad.

La Independencia

Una vez consumada la independencia, en 1821, el país comenzó a sentirse libre, y la alegría del pueblo y su anhelo de diversión hicieron que las artes escénicas volvieran a tomar auge. Coincidiendo con los primeros años de vida independiente, empezó una época de florecimiento del ballet. Andrés Pautret, de posible origen francés o catalán,⁶⁷ y María Rubio, su esposa, posiblemente española, fueron los responsables del nuevo auge. Pautret encontró que había un Conservatorio de Actuación, Baile y Canto.

México parece haber sido el único país americano que contaba con una compañía estable y una escuela, desde aproximadamente 1778. El 18 de marzo de 1825, se presentó Andrés Pautret con una compañía completamente organizada y entrenada, causando gran impacto en el público. Tres veces por semana presentaban “un ballet grande”; contaban con

67 Maya Ramos Smith, *El ballet en México en el siglo XIX*, México, CONACULTA-Alianza Editorial, 1991, p. 26.

un repertorio enorme, como *La fille mal gardée*, estrenada en México el 23 de septiembre del mismo 1825.

María Rubio de Pautret, llamada *la ninfa del Guadalquivir*, estrella de la compañía, una bailarina llena de gracia y talento, con una técnica muy fuerte, despertaba gran admiración, ya que bailó hasta avanzada edad. También se mencionaba su capacidad de expresión dentro de la pantomima. Su estilo, una feliz combinación de la gracia, ligereza y elegancia de la escuela francesa, que le aprendió a su marido, se unía al carácter de su temperamento español. Poseía además una gran belleza y una hermosa figura. Todas las futuras bailarinas mexicanas tuvieron en ella un excelente modelo a seguir.

Durante la época colonial, la escoleta anexa al Coliseo había producido los bailarines necesarios para la compañía. Pero durante la guerra de independencia se dio un proceso de decadencia de los espectáculos; había escaso interés por estudiar una disciplina que parecía tener muy poco futuro en el escenario. Pautret tenía la intención de establecerse definitivamente en México y necesitaba dar al ballet bases sólidas. Aprovechando el éxito que obtenían sus producciones y el nuevo y fuerte impulso que las autoridades pensaban dar a los teatros de la capital, en enero de 1826 publicó el siguiente aviso:

Escoleta gratuita de baile, que debe abrirse en la calle del Coliseo, número 5. Confiado en el aprecio y estimación que he merecido de este respetable público, y deseoso de corresponder por cuantos medios estén a mi alcance, y pueda ser útil, he dispuesto, a expensas del director de ambos teatros, una escuela o academia del arte que profeso, la que deberá abrirse el lunes 9 del presente (enero 1826), prometiendo el mayor conato y empeño, hasta llevar al último grado de perfección un proyecto que sin ser

costoso en materia alguna a los alumnos, proporcionará a los aficionados y a esta venturosa república un medio seguro de tener en su seno los profesores de baile, que hasta el día han escaseado. Se admitirán jóvenes de ambos sexos, desde la edad de ocho a doce años; la asistencia será en las mañanas de once a una, pudiendo asistir a la academia los padres de los alumnos, y no otro extraño, los jueves de cada semana. Mis deseos son tan nobles como desinteresados, y si los logro tendré la satisfacción de haber servido a este ilustrado vecindario. Su reconocido y amante servidor. ANDRÉS PAUTRET.⁶⁸

Al principio no hubo respuesta a este generoso ofrecimiento, pero pronto la escuela alcanzó cada vez más aceptación, hasta funcionar normalmente, llena de entusiastas alumnos. A ella habría de dedicar Pautret la mayor parte de sus energías y de su tiempo, y saldría, en las décadas de 1830 y 1840, un nutrido y talentoso grupo de bailarines mexicanos.

Para 1831, el coronel Manuel de la Barrera, encargado de los asuntos de teatro, viendo que la compañía venía a menos, solicitó que se trajeran bailarines principales de Francia y, a propuesta de Pautret, publicó una nueva convocatoria para abrir otro curso gratuito:

[...] y todas las niñas, niños y jóvenes de ambos sexos que gusten aprender en ella, y cuyas familias convengan en que se dediquen a este arte, proporcionando la empresa el local y la música para que se ejerciten y adquieran toda la agilidad y perfección de que puedan ser susceptibles, con la esperanza de que en este alegre plantel puedan salir con el tiempo algunas habilidades que ocupen y adornen teatros de la república, abriendo este nuevo curso

68 *El Sol*, 5 de enero 1826, loc. cit., pp. 52-53.

de subsistencia para los que tengan el talento necesario para aprovecharse de sus conocidas ventajas.⁶⁹

Pautret trabajaba con entusiasmo para tener una gran compañía y escuela, pero circunstancias personales lo pusieron en el más grande dilema: su bella esposa María Rubio se fugó con uno de los bailarines a Guanajuato, y allí se presentaron como pareja, contratados por el teatro.

A las demandas de las autoridades capitalinas, de la empresa y del mismo Pautret, las de Guanajuato no hicieron el menor caso. La compañía tuvo que concretarse a bailar en pequeños números en los intermedios; pero Pautret, hombre de grandes recursos, tenía una sorpresa reservada para el público. La noche del 6 de septiembre de 1831, presentó el ballet en dos actos *El nido de amor o El pimpollo y la rosa*, que se convirtió inmediatamente en una sensación; ejecutado por “32 jóvenes alumnos del Conservatorio Mexicano en el ramo de baile”, cuyas edades, se dijo, fluctuaban entre los cinco y los diez años. Estos niños eran producto de las enseñanzas y entrenamientos de Pautret.⁷⁰ Entre ellos estuvieron Ángel Padilla, más tarde distinguido como bailarín y actor; María de Jesús Moctezuma, la más importante estrella del ballet durante la época romántica,⁷¹ y probablemente Ángel Castañeda, Aurora y Joaquina Pautret (hijas del maestro y de María Rubio). Esta compañía infantil contribuyó a que la temporada fuera un éxito artístico y económico.

Con la llegada de Aimée Guenot y *monsieur* Crombé, dos primeros bailarines franceses, se volvió a tomar en cuenta a

69 Oficio del coronel Barrera, 13 de febrero de 1831, citado en Manuel Mañón, op. cit., pp. 66-70.

70 *El Sol*, 8 de septiembre de 1831, citado en Maya Ramos Smith, *El ballet en México en el siglo XIX*, p. 92.

71 Maya Ramos Smith, *María de Jesús Moctezuma*, Cuadernos del CID Danza, número 18, México, INBA, 1990.

los bailarines mayores, hasta ahora relegados por los niños, y se pusieron los ballets grandes con mucho éxito.⁷² Vino otra bailarina, la “señora Magni”, también de alta calidad. Los tres poseían una técnica más avanzada, habían sido testigos del inicio de la nueva era que se abrió con el debut de Marie Taglioni en la Ópera de París, y los primeros triunfos del Romanticismo, con *Le dieu et la bayadère* (1831). Su aportación al ballet de México fue considerable, y Pautret obtuvo una gran revelación, ya que por los años que tenía de radicar en México, no podía estar al corriente de los avances técnicos y las innovaciones estilísticas.

Durante el año o más que estuvo Crombé en México, debe haber beneficiado tanto a la escuela como a los bailarines locales, que mostraban gran avidez por aprender y asimilar los avances de la técnica y los nuevos estilos. Los bailarines mexicanos lograron traspasar con éxito el umbral del Romanticismo y asimilar, entre otros aspectos, el trabajo de puntas y los ahora más complicados *pas de deux*. Sus distinguidas carreras lo demostraron plenamente.

Al final de la temporada 1832-1833, la actividad balletística decayó y perdió importancia; solamente pudo sobrevivir gracias a la tenacidad de Pautret y al entusiasmo y talento de los bailarines. Todavía y durante quince años más, Pautret continuó trabajando intensamente, con estrenos y reposición de muchos ballets. Sus enseñanzas habían de continuar, a través de María Rubio, hasta principios de la década de 1860.

El estilo romántico se manifestó bastante tarde en el ballet mexicano. Sus antecedentes parecen remontarse a la década de 1830, pero hasta fines de los años cuarenta se empezaron a ver los grandes ballets del repertorio internacional. Fue un movimiento de imitación europea que estimuló a los coreógrafos locales, aunque no parece haber producido obras

72 Enrique Olavarría y Ferrari, citado en Maya Ramos Smith, *El ballet en México en el siglo XIX*, p. 101.

de importancia. Sin embargo, produjo un movimiento muy valioso, que dio continuidad a la tradición establecida desde el siglo XVIII; impulsó la enseñanza y propició una intensa actividad, en la que se distinguieron figuras como Antonio Castañeda, María de Jesús Moctezuma, Tomás Maldonado, Aurora y Joaquina Pautret, María de Jesús Martínez y otros, algunos de los niños ya convertidos en talentosos bailarines. La producción continua de bailarines, es la característica más importante de la época romántica.

En la Ciudad de México existían los teatros: El Coliseo, de 1673; el de Los Gallos o Provisional (de 1822 a 1844 y destruido en un incendio); el teatro de Nuevo México, inaugurado el 30 de mayo de 1841; el más importante y lujoso, el gran teatro Nacional, del que se dijo que era “uno de los más espléndidos del mundo” –llamado intermitentemente gran teatro de Santa Anna y, por un tiempo, teatro Imperial–, inaugurado el 10 de febrero de 1844, y por el que pasaron luminarias nacionales e internacionales. Su más importante competidor fue el gran teatro Iturbide, inaugurado el 3 de febrero de 1856.⁷³ El gran teatro Nacional contaba con amplias áreas, que eran utilizadas como salas de ensayo y conservatorio de actuación, canto y ballet. Entre los teatros populares estaban el teatro de la Unión (1841), el teatro del Progreso o del Puente Nuevo, el Pabellón Mexicano (1849), el De la Fama o Esmeralda, que después se llamó Hidalgo (reconstruido, en los noventa se llamaba de Regina y era la sala de ensayos de las orquestas de Bellas Artes), el teatro de Oriente (1853), el teatro del Relox y el Circo de Chiarini (1864).

Los teatros que contaron –permanente o intermitentemente– con compañías estables de ballet, fueron, en esos años, el Principal, el Nuevo México, el Nacional y el Iturbide.

73 Antonio Magaña Esquivel y Ruth Lamb, *Breve historia del teatro en México*, México, Ediciones Andrea, 1959.

En ellos se continuó, en forma más o menos homogénea, la tradición balletística.

A pesar del constante desequilibrio político que caracterizó al México de la época, la joven república tuvo una intensa y floreciente vida teatral que, lejos de circunscribirse únicamente a la capital, abarcó todo su extenso territorio. Los teatros de provincia, algunos verdaderamente espléndidos, se multiplicaron, favoreciendo no sólo la actividad local, sino propiciando también continuas y prolongadas visitas de artistas y compañías de la capital y del extranjero.

A mediados del siglo XIX, el baile gozaba de gran popularidad; se llegaron a dar funciones exclusivamente de ballet, lo cual no se acostumbraba todavía en Europa. La principal influencia en este campo, continuó siendo francesa. Los géneros que se practicaban en el teatro, eran típicos de la época romántica: el ballet académico, la danza de carácter y de salón, la danza y el ballet español o escuela bolera, y, como indispensable toque de “color local”, la danza mexicana. El Nacional estrenó el 17 de noviembre de 1859, una “ópera cómica de costumbres mexicanas”, titulada *Un paseo a Santa Anita*, en la cual se bailaron el *Jarabe* y otros “bailes nacionales”.

Para la temporada 1843-1844 debutó una familia Pavía, de muy buenos bailarines, y obtuvo gran éxito. La compañía de Pautret continuaba presentándose con sus primeras figuras mexicanas. Regresó María Rubio, causando gran expectación. En esa época, todo contribuía a que las salas se llenaran. La competencia entre las compañías y la presencia de destacadas figuras extranjeras, fue muy benéfica para todos.

La guerra con Estados Unidos afectó los espectáculos. Conforme la situación empeoraba, los teatros fueron cerrando, uno por uno; el último en hacerlo fue el Nacional. Al ocupar la ciudad el ejército de Estados Unidos, el 14 de septiembre de 1848, sus habitantes no estaban para fiestas

ni teatros; pero reabrieron quince días después, y hubo una gran actividad teatral y de ballet, tanto en la capital como en Veracruz. La compañía de Pautret se presentó ante el invasor, con María Rubio como estrella. No sufrieron represalias al terminar la ocupación; Pautret era amado y respetado por el público y por la prensa.

En ese mismo año actuaron en México la excelente bailarina Fanny Manten y el prestidigitador, ventrílocuo y coreógrafo aficionado Giovanni Rossi.⁷⁴ Ella, Giovanna Cioca y Gaetano Morra, quienes nos visitarían después, marcaron un cambio que representó toda una novedad. Eran los primeros heraldos del estilo del gran maestro Carlo Blassis, que habría de instaurar, en la segunda mitad del siglo, la indiscutible superioridad técnica de la escuela italiana, que se extendería por el mundo entero y cuyos exponentes fueron admirables en su mayoría.

Al término de la ocupación, Andrés Pautret y María Rubio abandonaron la capital. A partir de ese momento, no se volvió a mencionar al maestro que tanto había aportado al ballet mexicano. Quizá se retiró definitivamente, quizá terminó su vida. En México, Pautret dio continuidad a una bella tradición, a la que dio brillo e hizo florecer —con enorme esfuerzo y tenacidad— durante un cuarto de siglo, y, sobre todo, fue el maestro que produjo generaciones de bailarines, algunos de ellos muy brillantes.

Al reiniciar sus actividades el Teatro Nacional, durante la temporada 1848-1849, se presentó a María de Jesús Moctezuma, ahora ya una adolescente en plena floración artística, que se convirtió en la estrella favorita del público y la prensa; a Antonio Castañeda, el más importante bailarín mexicano de la época; a Isidoro Maiquez, y a un grupo de destacados bailarines mexicanos.

74 *The American Star*, 21 de mayo de 1848, citado en Maya Ramos Smith, *El ballet en México en el siglo XIX*, p. 171.

La era romántica en México

En 1850, México vio por primera vez algunas de las más importantes obras del repertorio romántico, entre las cuales destacan: *La sílfide*, *La esmeralda*, *La ilusión de un pintor*, *El diablo enamorado*, *La tarántula* y *El diablo a cuatro*. Este repertorio y muchas obras más, fueron presentados por Hippolyte Monplaisir y Adèle Bartholomin de Monplaisir, dos estrellas absolutas. Con ellos llegó León Corby, otra luminaria y bailarín cómico. México se deleitó con ellos.⁷⁵

Además de contratar bailarines locales destacados, eligieron a María de Jesús Moctezuma para actuar al lado de la pareja, compartiendo créditos con Adèle.⁷⁶ El cuerpo de baile, en su mayoría, fue nacional. Históricamente, es un momento afortunado: ver a la bailarina mexicana alternando con estrellas de fama internacional, establece ciertos parámetros que nos permiten hacernos una idea sobre la calidad y el nivel artístico de entonces. Hippolyte Monplaisir, además de montar muchísimas obras y de bailar como primer bailarín absoluto, también se dedicó a la enseñanza de niños. En el programa hizo esta presentación:

[...] y en prueba de los vivos deseos que tenemos de ofrecer al público una función de su buen gusto, les presentamos por primera y única vez las treinta y dos niñas bailarinas mexicanas, a fin también, de que les sirva de estímulo para la aplicada continuación de sus estudios, empezados bajo su benévolo patrocinio.⁷⁷

Los alumnos de la pareja Monplaisir bailaron el divertimento del segundo acto de *El diablo a cuatro*. En esa época,

75 Maya Ramos Smith, *El ballet en México en el siglo XIX*, pp. 188-192.

76 *El Monitor Republicano*, 18 diciembre 1849, loc. cit., p. 192.

77 *El Siglo XIX*, 1 de diciembre de 1852, loc. cit., pp. 230-231.

los grupos o solistas infantiles eran muy apreciados, tanto en México como en los demás países. México ya había tenido uno, muy celebrado, en la década de 1830.

Regresaron Fanny Mantén y Rossi en 1849 (y de nueva cuenta en 1853), mientras que Celestina Thierry y Óscar Bernardelli debutaron en 1850. También llegaron con los Monplaisir Giovanna Ciocca y Giuseppe Carrese, todos ellos verdaderas estrellas del ballet, y otra estrella internacional más: León Espinosa, considerado como uno de los más grandes bailarines de carácter del siglo. La temporada fue un delirio para el público. También figuraron María de Jesús Moctezuma y nuestros bailarines.

En una nueva visita a México de los Monplaisir, el 29 de abril de 1853, se presentó *Giselle*, con Adèle en el papel protagónico; Ciocca, como Myrtha, la reina de las wilis; Hippolyte, en el de Albrecht; y León, como Hilarión. Se convirtió en un gran éxito y fue continuamente repuesto. Adèle, además, bailó el papel de Elena del “Ballet de las monjas”, de la ópera *Roberto el diablo*, en octubre de 1852, con el cuerpo de ballet mexicano en la reposición de Hippolyte. En ambos casos, los bailarines mexicanos demostraron su calidad.

Hippolyte fungió como empresario, pero fracasó y abandonó el país en 1854 con parte de la compañía. Comenzó a recuperarse y durante varios años más cosechó triunfos en los Estados Unidos, Londres, Lisboa y, finalmente, en la Scala de Milán. Su extraordinaria labor como difusor del ballet romántico en los Estados Unidos, Cuba y México—sin contar que su influencia se extendió hasta América del Sur—, no ha obtenido aún el reconocimiento que merece y es en gran parte desconocido.

La temporada continúa con Ciocca, Carrese y las mexicanas Moctezuma y Lorenza Guerra. En 1854 regresó la familia Pavía, con sus dos hijas y un hijo convertidos en grandes estrellas. La parte de ballet no marchó bien, pero

ahora la escuela clásica de bolero abarrotó el teatro, con Josefina Barquera, Raimunda Miguel, Dolores Montoro y los jóvenes Pavía (Mercedes, Francisca y Luis). El padre, Luis Pavía, se anunció como “profesor de bailes de sala y director de los teatros España y La Habana”, y dio “clases con buen método y estilo”; incluía “bailes modernos y de buena sociedad, como son *wals*, polka-mazurka, *schotish*, *redowa* y varsoviana”.

Muy atractiva resultó la temporada 1856-1857, pues al fin se inauguró el teatro Iturbide. La presentación de la primera bailarina absoluta Rosa Espert y el primer bailarín y director José Gispert, tuvo gran éxito; a ella la consideraron “la mejor bailarina, sin duda, que aquí hemos visto”.⁷⁸ Muchas décadas antes de que Anna Pavlova bailara el *Jarabe*, Espert cautivó al público mexicano con su interpretación del mismo, el 12 de septiembre de 1856. Además de Moctezuma, otra bailarina mexicana estaba en ascenso: María de Jesús Martínez. Por su parte, la familia Pavía tuvo otra temporada sensacional y Espert se convirtió en una favorita.

Pero interfirieron los problemas políticos; la guerra de reforma, la intervención francesa, el efímero imperio de Maximiliano y Carlota... todo ello llevó al ballet a una completa decadencia. Siguieron actuando los Pavía, las bailarinas Moctezuma y Martínez, Juan Arsinas, Paz Dorado, Lorenza Guerra, Fernando Cabrera, Dolores y María Cuesta, el actor y bailarín Antonio Castro, pero el repertorio siguió siendo el mismo y con muy pocas novedades. La época de los grandes ballets había terminado.

Sin embargo, el repertorio de la escuela bolera siguió gustando, y dos nuevos talentos comenzaron a surgir: Julia Flores y Tranquilino Herrera. Él fue el último de los primeros bailarines surgidos en México en el siglo XIX. Ella fue

78 *El Panorama teatral*, 30 septiembre 1856, loc. cit., p. 275.

la alumna de María Rubio y Pautret, y probablemente de Giovanna Ciocca.

El 20 de noviembre de 1860, Domingo Ibarra publicó un manual titulado *Colección de bailes de sala*, que tuvo mucho éxito. En el prefacio, Ibarra rendía a Andrés Pautret un homenaje póstumo y lamentaba la situación en la que se encontraba la enseñanza de la danza teatral. Sus comentarios revelan que para 1860, ya no existía el Conservatorio Nacional de Baile.

El ballet mexicano, que había sobrevivido hasta entonces, a pesar de muchas vicisitudes, ya no habría de reponerse de la falta de maestros y de una institución que lo enseñara continua y sistemáticamente. Hacia 1862 se hicieron las últimas menciones de la academia de María Rubio de Pautret, y no se sabe hasta cuándo continuó enseñando, o cuándo murió. Con ella se extinguió también el extraordinario impulso que su esposo empezó a dar en 1825 al ballet y a los talentos mexicanos. A principios de la década de 1860, la solitaria viejecita que enseñaba el ballet en el callejón de la Condesa era una figura familiar y querida en la ciudad, pero ya nadie veía en ella a aquella deslumbrante “ninfa del Guadalquivir”, que había conmovido a poetas y había sido una rutilante estrella y una altiva belleza.

La visita de dos figuras, Carolina Costa e Hippolyte Wiehoff, constituyó un último momento de luz.

Fernando Maximiliano de Habsburgo

El 10 de junio de 1863, la capital fue ocupada por el ejército francés, pero en poco tiempo se reiniciaron las funciones; aparecieron “bailarines franceses” y los teatros se afrancesaron, cambiando sus nombres por algún tiempo: el Iturbide primero se llamó Théâtre D’Iturbide, después el Dorado y también funcionó como Café-Concert. El Nacional fue rebautizado como Théâtre de L’Armée, y después –a la

llegada de los emperadores Maximiliano y Carlota— gran teatro Imperial.

El emperador Fernando Maximiliano de Habsburgo tenía muchísimos asuntos que atender, pero también y desde antes de su llegada se ocupó de los del teatro. Entre sus primeros planes estaba la creación de una ópera y un ballet mexicanos. Un periódico neoyorkino, *The Spirit of Times*, el 2 de junio de 1864, publicó la siguiente noticia: “Cerca de cien bailarines, actores y operistas han sido contratados para el teatro Alemán de la Ciudad de México. Con ellos y con la compañía de ópera de Mazzoleni, esa ciudad tendrá motivos poderosos para animar la corte de su nuevo emperador y para poner a los habitantes alegres, si no gozosos.”⁷⁹

Ese mismo periódico informó de la contratación de la señora Annetta Galletti —como primera bailarina del Teatro Imperial de la Ópera de Maximiliano I—, y la llama “sin duda la mejor bailarina que se haya en las Américas. En ella vemos la elegancia poética de Marie Taglioni, la gracia exuberante de Cerrito, la brillantez y rapidez del movimiento de Fanny Elssler y la exquisita facilidad y viveza de Carlotta Grisi”⁸⁰ las cuatro grandes *ballerinas* del Romanticismo.

Galletti debutó en el Gran Teatro Imperial el 7 de agosto de 1864, acompañada de Tranquilino Herrera, incluyendo el *Jarabe mexicano* en su programa.⁸¹ Vino también Doménico Ronzani, primer bailarín mímico, y todos tuvieron mucho éxito. Partieron en el mes de noviembre, “llevando consigo los planes fallidos del emperador y la última oportunidad de desarrollo que el ballet de México acababa de perder”.⁸²

79 *The Spirit of Times*, 2 de junio de 1864, loc. cit., p. 303.

80 *The Spirit of Times*, 31 de mayo 1862, loc. cit., p. 307.

81 *L'Estafete*, 8 octubre de 1864, loc. cit., p. 309.

82 Maya Ramos Smith, *El ballet en México en el siglo XIX*, México, CONACULTA-Alianza Editorial, 1991, p. 311.

El emperador Maximiliano conoció e hizo amistad con José Zorrilla, y pidió su colaboración para la creación de un teatro nacional mexicano. Entre los planes que el poeta proponía para establecer las artes escénicas con solidez, los que atañen al ballet fueron muy breves y parecen ser solamente un esbozo inicial, aunque claros y de gran trascendencia. “Considerando que ‘importar una compañía completa sería muy costoso por el momento, se debería tener a la cabeza a un maestro extranjero de gran capacidad, y traer una buena pareja. Dos medianas. Cuerpo de baile mexicano, bajo la dirección de un extranjero.’ Las ventajas de esto, muy sabiamente consideradas, eran la colocación de una infraestructura sólida y la obtención de ‘la enseñanza, y la protección de los mexicanos’”.⁸³

El emperador tuvo muchos planes para proteger a los artistas, para el desarrollo de todas las artes escénicas. En efecto, la administración del desventurado príncipe austríaco protegió, hasta donde pudo, los espectáculos públicos y abrió sus puertas a todos los artistas de mérito.⁸⁴ Una última estrella se presentó en México, Thérèse Ferdinand, pero estuvo poco tiempo debido a las circunstancias que imperaban en el país.

El epílogo del imperio de Maximiliano y Carlota, lo fue también para el desarrollo del ballet romántico en México. En el mundo entero, el ballet había cambiado y se encaminaba a un periodo de profunda decadencia. El realismo imperaba ahora en la literatura y en el teatro. El ballet, con sus historias de hadas y princesas, ya no tenía nada que decir. Se refugiaba en la ópera, en la comedia musical y en el teatro de variedad, con las cada vez más robustas bailarinas en

83 Armando María y Campos, *El emperador y el poeta*, México, 1956, p. 50, citado en Maya Ramos Smith, *El ballet en México en el siglo XIX*, México, CONACULTA-Alianza Editorial, 1991, p. 314.

84 Enrique Olavarría y Ferrari, volumen 1, op. cit., pp. 698-699.

travesti como el mayor atractivo. El ballet iniciaba la peor época de su historia.

Italia seguiría produciendo virtuosos y maestros; en Dinamarca se conservaba el ballet y en Rusia se cuidaba y enriquecía la tradición. Se preparaba el esplendoroso renacimiento, que estalló en 1909 con Sergei de Diaghilev, Anna Pavlova, Vaslav Nijinsky, Tamara Karsavina y una galaxia de bailarines, pintores y músicos.

Nuevas investigaciones

Está por investigarse un gran periodo de la danza en México, que va de fines del siglo pasado a los años veinte del actual.⁸⁵ Indudablemente hubo maestros, porque cuando Anna Pavlova, en 1919, bailó el *Jarabe tapatío* en puntas, enseguida tuvo muchas emuladoras que lógicamente tuvieron estudios, ya que no es posible hacer toda una danza en puntas sin ninguna preparación. Eva Beltri, Vicky Ellis, Olga Escalona y todo un conjunto de notables bailarinas, triunfaron, obviamente, porque tenían esa preparación.

Algunos nombres nos han llegado: sabemos que Vlasta Maslova vino con Pavlova y tuvo aquí una Escuela Imperial de Danza. Stanislava Moll Potakovich, maestra de las hermanas Campobello, tuvo un estudio en las calles de Sola. Con Nina Shestakova, llegó a México Grisha Nabivach, cuya escuela particular estuvo en las calles de Bucareli por muchos años. Hipólito Zybine también tuvo escuela particular en las calles de Álvaro Obregón. La escuela de Lettie Carroll fue un gran centro de enseñanza, y en sus innumerables compañías, siempre llevando su nombre, se foguearon muchos bailarines; su estrella, Vicky Ellis, también fue una maestra importante. Estrella Morales, una de las más destacadas,

85 Nota de la editora. En 1995 fue publicado el libro que cubre ese periodo histórico: Maya Ramos Smith, *Teatro musical y danza en el México de la Belle Époque (1867-1910)*, México, UAM-Escenología, 1995.

después de su trabajo en la Escuela Nacional de Danza, tuvo su escuela particular, con enseñanza de alta calidad. Vincenzo Rossi fue maestro de Carmen Galé. Dos de las hermanas de la diva Celia Montalbán estudiaron en Europa: Tessy Marcué, maestra de la Escuela Nacional de Danza, e Issa Marcué, que en las fotografías aparece en puntas con toda la perfección que produce una buena escuela. Las hermanas Costa, de Italia, fueron bailarinas y excelentes maestras: Adela tuvo su estudio particular en las calles de Bucareli, Linda fue muchos años maestra de la Escuela Nacional de Danza, y Amelia, que fue una auténtica y magnífica primera bailarina, se casó con un mexicano y se quedó en México hasta su muerte; su hija es la bailarina y maestra Lucía Segarra.

Un estudio especial debe hacerse del maestro Hipólito Zybine, que deseaba tener una gran escuela y una compañía profesional, pero quizá sus planes eran muy adelantados para esa época en México.

ORIGEN Y DESARROLLO DE LA ESCUELA NACIONAL DE DANZA

Una escuela de danza

Las décadas de los años treinta y cuarenta del siglo xx, fueron para la cultura mexicana de una enorme importancia, más allá de las mitologías y las evocaciones sentimentales. México se convirtió en un país al que llegaron numerosos artistas y creadores extranjeros, atraídos por nuestra vigorosa cultura, la belleza de sus paisajes y la fuerza y el dinamismo que infundían en muchos de sus intelectuales y artistas. Era un país en el que no había tiempo para rumiar los pensamientos ni para sentir náusea ante el vacío de la vida. No había saciedad ni hartazgo; todo estaba por hacer. Se creaba, se luchaba y se vivía sin demasiadas complicaciones; las cosas eran —aún— realmente simples. Los surrealistas vinieron a comprobar que aquí el arte no era una teoría ni una posibilidad, sino una manera de encarar la realidad.

Fue una época de profunda creación, en la que se logró conformar una verdadera cultura popular. Los murales de Orozco o Rivera se produjeron en paralelo a las canciones de Lara, los danzones en el Salón México, las películas del *Indio* Fernández y los palacetes neocoloniales de Las Lomas y Polanco. El país se transformaba, se modernizaba constantemente, y se perfilaba y se construía una cultura nueva y diferente.⁸⁶

86 Antonio Teca Fernández, “Arquitectura moderna en México, historia oficial”, en suplemento El Búho, de *Excélsior*, 26 de enero de 1992.

Al desintegrarse la compañía de ballet con la que Hipólito Zybine vino a México, este artista decidió quedarse. Comenzó a impartir clases en la escuela primaria Benito Juárez, pero su principal interés era crear, bajo el patrocinio del gobierno, una escuela y un grupo coreográfico “para restaurar el antiguo baile de los aztecas, descubriéndolo y estudiando su desarrollo coreográfico, con vistas a su exhibición en público”.⁸⁷

Hizo planes de estudio muy completos, que presentó al director de Cultura Física de la Secretaría de Educación Pública (SEP). Sabemos que el 10 de abril de 1930, obtuvo permiso para impartir cursos gratuitos en la propia Secretaría, con el carácter de Escuela de Danza. Presentó sus primeros trabajos con las alumnas de su escuela particular. En diciembre del mismo año, pidió la creación de un cuerpo de baile, y en febrero de 1931 su proyecto fue aceptado. El señor Alfonso Pruneda, jefe del Departamento de Bellas Artes, comunicó la aprobación del secretario, para que un grupo de maestros enseñara baile en las escuelas de la SEP, y para organizar un ballet mexicano que pudiera presentarse en las escuelas y en los festivales de la Secretaría.

El 29 de abril de 1931, se abrió la Escuela de Plástica Dinámica, bajo la dirección de Carlos González y el maestro Zybine como director técnico. Esta escuela funcionó hasta mayo de 1932. Sin embargo, en el periódico *Excélsior* del 5 de enero de ese mismo año, apareció la siguiente nota:

A propósito de una información publicada ayer en algunos periódicos de la localidad, relativa a la Escuela de Danza de la Secretaría de Educación, en la que se sentaron

87 Hipólito Zybine, oficio a Franklin O. Westrup, director del Departamento de Cultura Física de la SEP, 10 de abril de 1930, en César Delgado, *La escuela de la plástica dinámica*, Cuadernos del CID Danza, número 2, México, INBA, 1985, p. 14.

algunas inexactitudes, las señoritas Nellie y Gloria Campobello nos han hecho la siguiente declaración: “Como se sabe, hace más de veinte meses creamos la Escuela de Danza dependiente de la Secretaría de Educación, con la ayuda eficaz de elementos del propio organismo, y aquélla ha sido dirigida prácticamente por nosotros y no por elementos extraños como se ha dado a entender. Nunca ha tenido al frente un maestro extranjero (ni ruso, ni alemán, ni chino), sino que ha sido impulsada por elementos técnicos del baile, los que hemos trabajado activamente en una obra puramente nacionalista, tomando como punto para desarrollar modalidades nuestras dentro de un arte muy nuestro. Así, hemos animado y fundamentado el cultivo de las danzas populares dentro de su tradicional pureza, procurando realizar aquellas que no habían sufrido alteraciones de carácter exótico. Creemos que dentro de la jurisdicción de este arte nuevo con la necesaria aplicación de los preceptos clásicos. Es verdad que un profesor ruso, maestro también del grupo, ensayó y puso un ballet, pero fue porque se le pidió que lo hiciera, con fines educativos exclusivamente.”⁸⁸

O sea, los veinte meses que mencionan las señoritas Campobello nos dan la fecha de abril de 1930, y seguramente el maestro a quien se refieren es Hipólito Zybine.

El 15 de mayo de 1932, la Escuela fue reinaugurada por Narciso Bassols y Carlos Chávez, con el título de Escuela de Danza, fecha que celebramos. La dirección fue conferida al maestro Carlos Mérida; Nellie Campobello fue su asistente.

¿Por qué la Secretaría nombró al maestro Mérida? Habiendo nacido en Guatemala, pertenecía al grupo de inte-

88 “Una labor encomiable en la Escuela de Danza. Fue realizada durante veinte meses por esa institución dirigida por mexicanos”, en *Excélsior*, 5 de enero de 1932.

lectuales mexicanos que dieron forma a la cultura nacional posrevolucionaria. Aun sabiendo de música, su expresión artística era la pintura.

¿Conocía la danza como para organizar una escuela con complejos planes de estudio de diversas materias? ¿Podría calificar a los profesores que las impartían? Tal vez no, pero Carlos Mérida jugó un papel clave en la consolidación de nuestra escuela. Por una parte, detener a quienes trataban de impedir el desarrollo de una escuela nacionalista; y por la otra, alentar y fortalecer un proyecto que comprendía todas las expresiones artísticas. Pronto la Escuela Nacional de Danza permitió la proyección de los bailarines mexicanos en el país y en escenarios internacionales. Consideramos que fueron las personas que rodearon a Mérida, conocedoras de la danza, quienes planearon y organizaron técnicamente la Escuela. Él, en su carácter de director y de artista comprometido, obtuvo todos los apoyos políticos y de los intelectuales para que la institución alcanzara su bien ganado prestigio. Posteriormente, enriqueció sus conocimientos, cuando su hija Ana estudió en la Escuela y se convirtió en una figura de la danza moderna y la coreografía.

Si bien el maestro Mérida no tenía una idea definida de lo que era una escuela de danza, tampoco los demás maestros estaban preparados, aunque deben haber tenido mucho entusiasmo y ambición. Sabían que esa escuela era muy necesaria para el país. Seguramente hubo mucho de creatividad en el desarrollo de sus materias. La excepción fueron las hermanas Costa, pues ellas sí tenían una formación académica: estudiaron en la Scala de Milán, bajo el método Cecchetti. Este mismo método lo utilizaría la Escuela, y lo profundizaría con el tiempo; significó una guía para el aprendizaje de la danza académica.

El maestro Francisco Domínguez, dirigió la Escuela por corto tiempo. Era músico profesional y compositor, siempre

cercano a la danza; fue colaborador y amigo de las hermanas Campobello. Sus experiencias con las Misiones Culturales e investigaciones, fueron de vital importancia para el desarrollo de la Escuela de Danza.

En el programa de mano de los exámenes del 7 al 9 de diciembre de 1948, la señorita Nellie Campobello declaró:

La Escuela Nacional de Danza fue creada en el año de 1932 y originalmente se llamó Escuela de Danza.

Las autoridades de la Secretaría de Educación Pública asignaron un local adecuado en el mismo edificio, para que la Escuela comenzara sus trabajos. En el año de 1934, la Escuela fue trasladada al Palacio de Bellas Artes, donde sin interrupciones impartió la enseñanza de la danza durante doce años, graduándose desde 1937 hasta 1948, con título profesional, ochenta y nueve profesores; con certificado, sin título, sesenta; capacitados, trescientos cincuenta. Esto por lo que se refiere al trabajo pedagógico encomendado a la capacidad del profesorado de la Escuela. En el amplio campo profesional, la hoy Escuela Nacional de Danza, proporcionó material humano a los creadores del Ballet de la Ciudad de México, entre quienes están artistas de renombre universal en la pintura y en las letras, así como personajes de la política y la banca. Y no tan sólo al Ballet de la Ciudad de México dio sus mejores elementos; también los alumnos enseñados por maestros mexicanos, han hecho posible representaciones formales de ballet, tanto por impulso de mexicanos como por compañías extranjeras. Y así ha sido posible también la existencia de grupos que, no obstante no ser bailarines clásicos, practican la danza.⁸⁹

89 Programa de mano de exámenes de la Escuela Nacional de Danza, 7 y 8 de diciembre de 1948.

Antes de ser terminado e inaugurado oficialmente el Palacio de Bellas Artes, el 29 de septiembre de 1934, hubo funciones de diversos espectáculos; uno de ellos fue de la Escuela de Danza, que ocupó el tercer piso de la parte posterior –hacia la avenida Hidalgo–, con varios salones muy bien acondicionados. Permaneció allí hasta 1946, en que fue trasladada al hermoso edificio del Club Hípico Alemán. En 1976 nuevamente fue cambiada, al recinto que ahora ocupa.

A fines de 1936, la señorita Nellie Campobello asumió la dirección, que conservó durante casi cuarenta y seis años, hasta 1982. Siempre tuvo muchos problemas por los vaivenes políticos, pero supo defenderla y preservarla. Al final, para ella tomó un cariz dramático.

Innumerables generaciones de alumnos pasaron por sus aulas; algunos se lanzaron a la vida profesional, donde varios destacaron; otros se dedicaron a la enseñanza, y algunos tomaron otros caminos, pero su paso por la Escuela marcó sus vidas.

Debemos recordar a los maestros: Ernesto Agüero, Estrella Morales, Yol-Itzma, Xenia Zarina, Luis Felipe Obregón, Dora Duby, Linda Costa, Carmen Galé, Enrique Vela Quintero, Carol Adamchevsky, Gilberto Martínez del Campo, Grisha Nabivach, Rafael Díaz, Carmen Delgado, Tessy Marcué, Norma Glisson, Pedro Sajarov y, en un lugar destacado, a Gloria Campobello.

Otros colaboradores fueron: Ángel Salas, Efrén Orozco, Carlos Orozco Romero, José Muñoz Cota, Carlos González Peña, Martín Luis Guzmán y José Clemente Orozco.

También nuestro recuerdo para los pianistas: Eduardo Muñoz, Moisés Fernández de Lara, Humberto G. Artime, Eduardo Díaz Araujo, Manuel Hernández Lomelí, Adolfo Díaz Chávez y Luz María Treviño.

Después de la desaparición de la señorita Nellie Campobello, la maestra Nieves Gurría fue la subdirectora de 1984 a 1985, cuando fue nombrada directora por un periodo de cuatro años, y en 1989 fue ratificada. Las siguientes directoras fueron: Roxana Ramos, de 1993 a 2002; Soledad Echegoyen, de 2002 a 2006; Silvia Martín, de 2007 a 2008; y en octubre de ese año, fue ratificado Fernando Aragón en el cargo.⁹⁰

Falta recordar a otro grupo hermoso de personas, las que se desempeñaban en la administración, los técnicos, los ayudantes: Anita Junquera, Josefina Piñeiro, Ricardo Cedillo, Santos Fiesco, Jesusita, las señoras Suárez, Mayorga, Carmelita Huerta, la Negrita... Todos ellos contribuyeron a que nuestra estancia en esa escuela fuera no nada más agradable, sino feliz. Nos vieron crecer, pero pequeños o mayorcitos, siempre fuimos sus niños.

90 Nota de la editora. Nombres de los cuatro directores que han estado a la cabeza de la ENDNYGC, luego de que el autor elaborara su texto original.

LOS DIRECTORES

Carlos Mérida

Nació en Guatemala, el 2 de diciembre de 1891. Estudió pintura al mismo tiempo que su primaria y secundaria, en la misma ciudad y después en Quetzaltenango. En 1907 inició sus estudios musicales; empero, una esclerosis auditiva lo llevó a dedicarse exclusivamente a la pintura, y toda su vida conservó un gran amor por la música. En 1910 hizo la primera de sus innumerables exposiciones. Estudió en París, donde expuso en 1914. Se casó en 1919, en Quetzaltenango, con Dalila Gálvez, con quien tuvo dos hijas: Ana y Alma. Visitó México y participó activamente en la revaloración del arte popular mexicano, lo que ya había hecho en Guatemala. Después de otro viaje a Europa y de residir en París por algún tiempo, regresó a México en 1929, como miembro de la misión diplomática de su país. En 1932 fue nombrado director de la Escuela de Danza, puesto que ocupó hasta 1934.

Otro de sus grandes nexos con la danza, fue su obra escenográfica para diversas compañías de ballet: *Ixtepec* (1935, N. Campobello), *El renacuajo paseador* (1940, Sokolow), *En la boda* (1945, Waldeen), *Cinco danzas a ritmo húngaro* (1945, Waldeen), *Circo Orrin* (1945, G. Campobello), *El cielo de los negros* (1947, A. Mérida), *Día de difuntos* (1947, A. Mérida), *Tocatta* (1950, A. Mérida –no se estrenó–), *La virgen y las fieras* (1950, A. Mérida –no se estrenó–), *Bonampak* (1951, A. Mérida), *Bamba* (1952, A. Mérida), *Psiqué* (1953, A. Mérida), *Balada de los quetzales* (1956, A. Mérida), *Leyenda* (1956, E. Beristáin), *Visiones fugitivas* (1960,

R. Reyna), *Sensemayá* (1965, G. Contreras), *Ludio* (1967, G. Contreras) y *Profecía* (1979, A. Mérida).

Después de una fecunda labor, de muchos homenajes y reconocimientos, con el cariño de la gente de la danza, el maestro Mérida falleció en la Ciudad de México el 27 de diciembre de 1984.

Francisco Domínguez

Nació en la ciudad de Querétaro, el 4 de septiembre de 1896. Hizo sus estudios musicales en el Conservatorio Nacional de Música. Entre sus primeros trabajos estuvo su colaboración con el Teatro del Murciélago, fundado por él, Luis Quintanilla y Carlos González, en 1924. Sus presentaciones tuvieron la música, la danza, la indumentaria y costumbres de nuestras más originales tribus indias. Con este grupo, México pudo ver danzas auténticas del estado de Michoacán. Esta colaboración orientó su carrera. Posteriormente trabajó con el Teatro de la Danza y la Música de Paracho, con Pro-Arte Nacional del teatro Fábregas, con la danzarina Yol-Itzma. Durante los años veinte, colaboró con las Misiones Culturales. Posteriormente, en los años treinta, comisionado por el doctor Alfonso Pruneda, jefe del Departamento de Bellas Artes, trabajó haciendo profundas investigaciones sobre el folclor nacional: recopiló material de los grupos indígenas de la selva Lacandona, además de seris, tarahumaras, tarascos y coras. Con todos estos materiales, hizo presentaciones en teatros, estadios y pirámides de la república, dando a conocer el rico folclor nacional.

Para sus investigaciones y presentaciones, tuvo el apoyo del general Lázaro Cárdenas: para Michoacán, cuando fue gobernador del estado; para la república, cuando fue presidente. Con la colaboración de distinguidos artistas, creó varios ballets espectaculares; obras como *El vaso de Dios*, *Ofrenda y danza ritual*, *La virgen y las fieras*, *Simiente*, *Xo-*

chiquetzalli, Tierra, Yohualnepantla, Amarándecua, 30-30 y La creación del Quinto Sol o Sacrificio gladiatorio. Estos dos últimos espectáculos fueron repuestos en varias ocasiones con mucho éxito, y para celebraciones oficiales; el segundo, para la inauguración de la Ciudad Universitaria. Compuso también *Himno al deporte, Himno agrarista y Danza griega.* Su colaboración para el cine fue extensa; destacan filmes como *Vida Otomí, María Candelaria, Río Escondido, El rebozo de Soledad, Lola Casanova y Doña Bárbara* (invitado especialmente por don Rómulo Gallegos). Fundó varios grupos de intelectuales, siempre buscando el nacionalismo en todas sus manifestaciones. Cofundador de la Escuela Nacional de Danza, impartió varias materias y fue su director de 1934 a 1936. El maestro Francisco Domínguez, conocido por todos como Panchito, murió en la Ciudad de México el 30 de octubre de 1980.

Nellie Campobello

Nació en Villa Ocampo, Durango, el 7 de noviembre de 1900. Hizo sus estudios de danza con la maestra Lettie Carroll, y en su grupo debutó profesionalmente. Otros de sus maestros fueron Stanislava Moll Potakovich, Carol Adamchevsky, Carmen Galé y Eleanora Wallace. Desde muy joven, se inició escribiendo críticas en periódicos. Tomó parte en las Misiones Culturales y fue una de las pioneras, junto con su hermana Gloria, en hacer danzas mexicanas. Su versión del *Jarabe tapatío* tuvo mucho éxito y contribuyó a la versión que actualmente se baila. Como parte de la SEP, tomó lugar en las funciones de difusión. Contribuyó a la formación de la Escuela de Danza, donde fue maestra de diversas materias, subdirectora de 1932 a 1936, y directora de 1936 a 1982, logrando que la Escuela fuera “nacional de danza” y otorgara títulos. Con el maestro José Clemente Orozco, don Martín Luis Guzmán y su hermana Gloria, fundaron el Ballet de

la Ciudad de México, institución en donde se formaron los elementos profesionales que contribuyeron y continúan contribuyendo a la difusión de la danza en todas sus ramas. La Escuela también ha preparado a generaciones de profesores.

Como coreógrafa, y en colaboración con su hermana Gloria, realizó: *Venadito, ballet yaqui; 30-30; Barricada y Clarín*. Autora de *Bailes istmeños, Bandera, Variaciones de otoño, Fuensanta, Obertura republicana, Ixtepec, Vespertina y Feria*. Sus versiones de los ballets *El espectro de la rosa y La siesta del fauno*, colocaron a los bailarines mexicanos en un nivel de repertorio internacional.

Como bailarina, además de sus celebradas interpretaciones en las partes masculinas de las danzas mexicanas, sus creaciones fueron reconocidas por el público y la prensa; la “tea” de la revolución, en el ballet *30-30*; la “muerte”, del ballet *La virgen y las fieras*; la *Danza de la espera*, del ballet *Biniguendas de plata*. Sobre todas, es memorable su sandunga, donde toda su personalidad, su cara y figura, su danza hierática, la inmortalizó.

Nellie Campobello fue una de las más extraordinarias personalidades del arte en México, y aún falta hablar de su original trabajo como escritora.

Gloria Campobello

Nació en la ciudad de Parral, Chihuahua, el 21 de octubre de 1911. Nunca ocupó un puesto directivo, su vida estuvo enteramente dedicada a la danza como profesora de danzas mexicanas y danza clásica, encaminando a muchas generaciones de bailarines. Como coreógrafa, creó numerosos ballets y, junto con su hermana Nellie, produjo importantes obras de carácter nacionalista. Como bailarina, desde niña se distinguió –como lo atestiguan las críticas de prensa– hasta convertirse en una primerísima *ballerina*. Miembro de las Misiones Culturales en diversas épocas de su vida, hizo

investigaciones sobre la danza folclórica mexicana. Fue, además, muy amada por sus alumnos y bailarines.

Murió en la Ciudad de México, el 4 de noviembre de 1968. Por haber sido la conductora e impulsora tanto de la Escuela Nacional de Danza como del Ballet de la Ciudad de México, debe ocupar un lugar entre sus directivos. La Escuela ostenta el nombre de “Nellie Campobello” desde 1973, pero debía haber llevado el nombre de las dos distinguidas hermanas.⁹¹

Nieves Gurría

Nació en la Ciudad de México, el 14 de febrero de 1951. Ingresó a la Escuela Nacional de Danza en 1962, y después de cursar todas las materias, recibió su título como profesora de danza en 1969. Durante un año hizo su práctica y ha continuado hasta la fecha impartiendo clases en la misma Escuela. También ha impartido clases en diversas escuelas oficiales y privadas. Tomó parte en las funciones presentadas por la Escuela, como solista, y fue miembro del Ballet de México. Para su desarrollo, continuó tomando cursos de especialización, tanto de metodología de la danza como de supervisión y comunicación. Ha participado en diversas comisiones técnicas en el terreno de la educación. Además de ser sinodal y miembro de diversos jurados, ha asistido a seminarios y congresos de eventos dancísticos.

Fue nombrada subdirectora de la Escuela Nacional de Danza en 1983, y a partir de 1985 ocupó el puesto de directora, hasta 1993.

Roxana Ramos Villalobos

Roxana Guadalupe Ramos Villalobos nació en México, D. F., el 8 de diciembre de 1959. Inició sus estudios dancísticos a los 4 años de edad, en la ahora denominada Escuela Nacional

91 Nota de la editora. En ese momento no lo incluía, pero desde 1992 se llama ENDNYGC.

de Danza Nellie y Gloria Campobello, institución en la que se tituló como profesora de danza, para posteriormente desempeñarse en ella como docente, aproximadamente durante quince años, y fungir como directora de la misma durante el período 1993-2002, cuando coordinó la elaboración e instrumentación del plan de estudios de profesional en educación dancística, con tres especialidades (danza folclórica, española y contemporánea), y el plan de estudios para niveles básicos.

Perteneció al grupo piloto de la Compañía Nacional de Danza, estudió danza contemporánea en los grupos especiales del Sistema Nacional para la Enseñanza Profesional de la Danza del INBA, y en la Carpa Geodésica con el maestro Luis Fandiño.

Como docente de danza, impartió clases de euritmia, danza contemporánea y coreografía, y dos de sus trabajos coreográficos fueron seleccionados para presentarse en la 1ª y 2ª Muestras de las Escuelas Profesionales de Danza del INBA, durante los años de 1991 y 1992, respectivamente.

Obtuvo el grado de licenciada en Administración de Empresas por la Universidad Tecnológica de México, y de licenciada en Educación Artística con especialidad en Danza por el INBA; asimismo, obtuvo la maestría en Educación e Investigación Artísticas en el INBA, y el grado de doctora en Pedagogía por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM en el 2007.

Trabajó en el Instituto Mexicano del Seguro Social durante veinte años, aproximadamente, desempeñando diversas funciones académico-administrativas, y a partir de 1986 y hasta 1992 ocupó el cargo de jefe de Departamento, área de Danza, en la Jefatura de Desarrollo Cultural.

Es autora de la novela que lleva el título *Más allá de los pasos de Nellie Campobello*, publicada por el IPN, y de diversos artículos sobre historia de la educación, algunos

de ellos publicados en la biblioteca digital del Cenidi-Danza José Limón. Concluyó la investigación intitulada *Institucionalización de la formación dancística en México. Protagonistas, escenarios y procesos (ca. 1919-1945)*, así como *La primera escuela pública de danza en México. Estudio complementario centrado en las propuestas para la formación dancística (ca. 1930-2006)*. Ha participado en diversos congresos nacionales e internacionales.

Asesoró en la elaboración del plan de estudios de la Licenciatura en Danza Contemporánea, del Centro Profesional de Danza, dirigido por las hermanas Cecilia y María Teresa Lugo. Es miembro activo de la Sociedad Mexicana de Historia de la Educación, y a partir del 2002 y hasta la fecha, se desempeña como investigadora en el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza José Limón, del INBA.

Soledad Echegoyen Monroy

Médico especialista en Medicina del Deporte por la UNAM. Titulada como profesora de Danza por la Escuela Nacional de Danza del INBA, y más tarde, como licenciada en Educación Dancística. Se especializó en danza española con diferentes maestros, como Óscar Tarriba, Manolo Vargas, Chuny y Antonia Amaya, Patricia Linares y María Elena Anaya. Complementó sus estudios con danza clásica, danza contemporánea, danza folclórica y tap. Bailó danza española profesionalmente por un periodo de diez años, presentándose en diferentes foros de la república mexicana.

Maestra de danza en la Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello desde 1984, impartiendo las materias de Técnica de danza española, Prácticas escénicas, Metodología de enseñanza de la danza española, Taller de investigación educativa, Metodología de investigación, Seminario de titulación, Anatomía funcional y Kinesiología. Ha colaborado

en exámenes profesionales, elaboración de dos planes de estudios de licenciatura y uno a nivel medio superior en docencia en danza. Miembro del Consejo Académico en varios periodos y del Comité de Admisión y Promoción del INBA. Directora de la Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello, de abril de 2002 a diciembre de 2006.

Ayudante de investigador en el Departamento de Bioquímica de la Facultad de Medicina de la UNAM, de 1982 a 1985. Médico en fuerzas básicas del Club Universidad Nacional (Pumas), de 1989 a 2000. Coordinadora de Enseñanza e Investigación de la Dirección de Medicina del Deporte de la UNAM, de agosto de 2000 a febrero de 2003.

Ha presentado trabajos de investigación en diferentes foros en México y en el extranjero, y publicado trabajos de investigación en diversas revistas científicas. Tiene publicado, por la UNAM, en coautoría con otros médicos, el libro *Lesiones en el fútbol*. Colaboró en cinco capítulos del libro *Patología y clínica de las enfermedades respiratorias*, publicado por el Instituto Politécnico Nacional. En 2001, obtuvo el primer lugar al desempeño docente en el INBA, y en 2006 el Reconocimiento Nacional a las mujeres en el deporte, en la categoría de investigación, otorgado por la CONADE e INMUJERES. Actualmente se desempeña como docente en el nivel superior en la Escuela Nacional de Danza y en el posgrado de Medicina de la Actividad Física y Deportiva en la UNAM.

Silvia Martín Navarrete

Egresada de la carrera de Profesor de Danza que ofrece la Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello, continuó su especialización en la danza española con profesores como Sara de Luis, María Elena Anaya, Elba Zárate de Cena y Raúl Salcedo, entre otros. Cuenta con estudios en Ciencias de la Comunicación Social.

Como docente, se ha desempeñado en diversas instituciones privadas y públicas, llegando a formar parte de la planta docente de la Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello en 1984. En esa institución ha participado en la elaboración y aplicación de planes y programas de estudio de las carreras de Profesor de Danza, Licenciatura en Enseñanza de la Danza, Profesional en Educación Dancística y, actualmente, la Licenciatura en Educación Dancística. Asimismo, ha desempeñado funciones importantes dentro y fuera de la Escuela, tales como la Comisión Dictaminadora de Admisión de personal docente del INBA y el Comité Evaluador de la XI Muestra de Escuelas Profesionales del INBA (1995); también ha sido merecedora del Premio al Desempeño Académico en Docencia (2002).

En el ámbito artístico, se ha desempeñado como bailarina y coreógrafa, participando en foros importantes como el Teatro de la Danza, el Teatro de las Artes y la Sala Miguel Covarrubias de la Universidad Nacional Autónoma de México.

El 1 de mayo de 2007, fue nombrada directora de la Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello, cargo que dejó el 15 de agosto de 2008.

Fernando Aragón Monroy

Licenciado en Comunicación, con especialidad en Comunicación Educativa, y maestro en Pedagogía por la Universidad Nacional Autónoma de México. Es especialista en desarrollo curricular en el área de educación artística (danza). Autor de los programas nacionales para la enseñanza de la danza en la educación secundaria, así como de las guías de trabajo, antologías y programas de televisión que acompañaron este proceso en los años 2006 y 2007.

Su formación en la danza se ha desarrollado en el ámbito no formal, en diversos talleres de danza tradicional mexicana, danza contemporánea, jazz, flamenco y ballet. Entre los

profesores con quienes ha tomado clases, destacan: Manolo Vargas, Gabriel Blanco, María Elena Anaya, Ema Pulido, Jesús Núñez, Enrique Centeno, Vicente Silva, Luz Ureña y Javier Romero. Actualmente es integrante del Taller de Danza Tradicional Mexicana Naurit.

En la Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello, ha participado en diversos procesos curriculares, tales como la implementación del plan y programas de estudio de la carrera de Educación Dancística para Niveles Básicos (1995), Profesional en Educación Dancística –con tres especialidades: danza española, danza contemporánea y danza folclórica (1995)– y la Licenciatura en Educación Dancística –con orientaciones en danza española, danza contemporánea y danza folclórica (desde 2007).

Es asesor pedagógico en diversas instituciones públicas y privadas dedicadas a la enseñanza de la danza, entre las que se encuentran la Dirección de Desarrollo Curricular de la SEP, el INBA, la Escuela de Iniciación Artística número 2, el Colegio de Bachilleres, Contempodanza Espacio y Movimiento (dirigida por la maestra Cecilia Lugo), y actualmente en el área de educación artística de la División de Cultura del Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS).

Ha publicado artículos en las revistas: *Punta-tacón. Órgano informativo de la Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello*, CONACULTA/INBA, “La reordenación académica en la Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello” (1997), “El tema de la evaluación del aprendizaje en la danza” (2001) y “Sobre el oficio de enseñar a aprender en la danza” (2002); en *Correo del maestro*, “La danza y la Reforma de la Educación Secundaria 2006” (2007), “Acercamientos a la enseñanza de la danza en el México precolombino. La visión de tres cronistas del siglo XVI” (2008) y “Jóvenes, arte y educación secundaria” (en proceso de publicación); y en *Arcilla Roja*, “La danza

mexicana y sus raíces rojas” (2007). También participó como ensayista en el libro *La enseñanza de la danza contemporánea. Una experiencia de investigación colectiva*, coordinado por las investigadoras Elizabeth Cámara e Hilda Islas (2007), y es autor del libro *La danza y la reforma de la educación secundaria 2006*.

Además de laborar en la ENDNYGC, es profesor del área pedagógica y responsable del área de titulación de la Escuela Nacional de Danza Folklórica; es docente del Diplomado en Pedagogía de la Danza, que ofrece el Centro Nacional de las Artes, y participa en el proyecto de investigación interdisciplinario La educación artística como campo de conocimiento, coordinado por la doctora María Esther Aguirre Lora, del Instituto de Investigaciones sobre la Universidad y la Educación IISUE, en la Universidad Nacional Autónoma de México.

El 16 de agosto de 2008, fue nombrado encargado de la dirección de la Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello, y a partir del 16 de octubre del mismo año, como director de la institución.

GENERACIONES DE LA ESCUELA NACIONAL DE DANZA

CRONOLOGÍA⁹²

Profesor en Danza

1937

Martha Bracho Torres
Raquel Gutiérrez Barba González
Tahosser Lara Erosa
Concepción Pichardo
Alicia Ríos Hernández
Guadalupe Robles Ávila
Emma Ruiz Velázquez
Gloria María Teresa Suárez Muñoz Ledo

1938

Margarita Alvarado Yopez
Eva Enríquez Duplán
Norma Glisson Vázquez
Alicia Monjarás Barragán
Yolanda Orive Robertson

92 Nota de la editora. Información sobre títulos recabada en el Archivo Histórico de la ENDNYGC, corregida y actualizada por Fernando Aragón en 2008. Aquí se respetan las fechas y ortografía de nombres según la documentación oficial, variando en ocasiones respecto al escrito de Felipe Segura. Los nombres marcados con las letras “FS” se encuentran en el listado original de Felipe Segura, pero no aparecen en la documentación oficial de la ENDNYGC.

1939

Vita María Luisa Fernández Gálvez
Lourdes González Meza Martínez
Luz Bertha Hidalgo Franco
Roberto Jiménez González
Raschela Kadmonoff Shiman
María Delia Luna Velázquez
Edmée Pérez Vega
Esperanza Dolly Pujadas Arce
Esperanza Reyes Álvarez
María Roldán Gil
Rosa Segón Escudi
Estela Trueba Coronel
Luz María Vargas de la Cruz

1940

Lourdes Campos (FS)
Josefina Martínez Lavalle (FS)
Dina Torregrosa (FS)
Laura Elena Vega⁹³

1941

Miryam Aranda Apellaniz
Socorro Bastida Muro
Olga Alicia Franz Mériço
María de Lourdes Fuentes Pérez
Amelia González Narbona
María de Pilar Gutiérrez Chena
Judith de la Hoz Salas
Dora Jiménez Gordillo
Irene Malajevich Ivanova
Blanca Estela Pavón Vasconcelos

93 Nota de la editora. Mencionada por Josefina Lavalle.

Lucía Segarra Costa
Ana María Toledo Peña
Ernestina Valdés Maciel

1942

Esther Aguilera González
Gloria Albet Morelos
Carolina Aranguren del Valle
Luz Badager Gaviño
Paz Birrer Francklin
Susana Borges Girma
María Moreno Griffith (FS)
Irma Rosado Palamar (FS)
Ofelia Pastrana Salazar

1945

Judith Nelda Ávila Pérez
Bertha Becerra Pichardo
Bernardette Estrada Premm
María Elena Fajardo Monroy
Armida Herrera González (FS)
Enriqueta Izaguirre Lozano
Salvador Juárez Rodríguez
Guillermo Keys Arenas
Isis Marroquín Suárez
Blanca Luz Medellín Briseño
Antonio Mena López
Gloria Mestre Rodríguez (FS)
Cristina Murguía Parra
Graciela Obregón Vallarta
Irma Orozco Castro
María del Carmen Osorio Rojo
Jesús Sánchez Ibarra
Fernando Schaffenburg González

Alicia Sosa Pérez
Aurora María del Carmen Suárez Muñoz Ledo
Gilberto Terrazas Leyva
Hortencia Vázquez Casas

1948

Orquídea Beltrán Arechavala
Alicia Murguía Parra
Rosario Pratz Groizard
Josefina St. Hill Johnson

1951

Noemí Beltrán Arechavala
María Elena Carrión Simbrelo
Sonia Yolanda Castañeda Figueiras
Otilia Cuesta Grajales
Virginia Orrico Estévez
Olivia Pérez Villanueva
Soledad Rivera Tapia
María de los Ángeles Rodríguez Arriaga
María Velasco Ortiz

1953

Marlene Álvarez (FS)
Consuelo Jiménez (FS)
Astrid Lara (FS)
Ana María Merino (FS)

1955

Cristina Belmont Aguilar
Alma Caballero Cancino
Aracelia Chavira de los Reyes
María Eugenia Flores de Gortari
Margarita Gallegos Valadés

Celia de la Garza Aguilera
Rosario Luna González
María Elena Ramos García

1958

Nelia Ferrer Hernández
Alicia María de los Ángeles García Martínez
Martha Eugenia García Aguilera
Norma Govea Gómez
Luz María Guerrero Mendoza
Silvia Eunice Monroy Manrique
Luz María Enedina Valero Domínguez

1959

María Elena García Benavídez
Maritza del Carmen Jedlicka Lucero
Sylvia Alex Jedlicka Lucero
Eva María Ortiz Saldaña

1961

Érika Victoria Hinsen Martínez
Gloria Schon Gritzewsky
Amanda Mireya Terán Munguía

1962

Graciela Ortega Herrera
María del Carmen Pérez Navarrete
Martha Pimentel Ruiz

1964

María del Refugio Franco Ávila
Amparo Amalia García García
María de los Ángeles Rodríguez Arriaga
María de los Ángeles Romo Díaz

1965

María Bertha Becerra García
María Angélica Pease Cruz
María Cristina del Socorro Peña Jurado

1967

Perla Guadalupe Obscura Lima

1968

Martha Salazar Rivero

1969

Celia Esqueda Calderón
Rosa María González Prado (FS)
Nieves Gurría Pérez
Laura Jaimes García
María Elena Valdés Lacarra

1970

María Alcántara Lozano
Martha Patricia Ángeles Gutiérrez
Linda Margarita Argaez Valencia
Guadalupe Eugenia Ávila Nieto
Rosa Catalina Bremer Romero
Gloria Marisela Flores Hernández
Rocío del Carmen Hernández Benítez
Norma Rosana Ramírez Cravioto

1972

Elsa Anabelle Aizpuru García
Irma Castillo Morales
María Teresa Esparza Valle
Bertha Margarita Flores Guzmán

María Teresa Huerta Romero
Ana Eugenia Juncal Vázquez
Teresita del Niño Jesús Mendicuti Navarro
Adriana Osorio Rodríguez de la Vega
María Luisa Guadalupe Ramírez Verti
Rosa Imelda Rojas Caldelas

1973

Blanca Lilia Calvo Montaña
Mirtha Dalia Liquidano Rodríguez
María Eugenia de los Ángeles Lugo Trejo
María Elena Micher Camarena
Elda Noemí Pérez Figueroa
Jannette Stein Rosebaum

1974

María de Lourdes Domínguez Cota
María del Pilar Manzanos González
Pilar Medina González (FS)
Irma Mendarózqueta Morón
María Elena Nettel Ross (FS)
María Luisa del Rosario Paredes Cantón
Roxana Ramos Villalobos
María Lioba Reyes Ruiz Suárez
Carolina de las Mercedes Salas Lisci
Rocío del Carmen Salas Lisci
Delia Guadalupe Sánchez Maldonado
Laura del Socorro Siqueiros Maytorena
Sylvia Susarrey Ríos
María del Carmen Vite Izaguirre

1975

Lesbia Norma Aizpuru García
María Diana Domínguez Cota

Leticia Escobedo Álvarez
Silvia Victoria Fox Peña
María Elena Garcidueñas Pérez
Patricia del Rocío Hernández García
Silvia Martín Navarrete
María Teresa Morales Hernández
Araceli Belinda Ramírez Moreno
María Eva Ivonne Julieta Ramírez Moreno
Margarita Elisa Ramírez Verti
Margarita Robles Regalado
Luz María Gabriela Silva Mercado
María Isabel Villareal González
Susana Villarreal González

1976

Luz María Arrieta Morales (FS)
Gloria Margarita Chalico Gómez
Beatriz Clotilde Sánchez Rivera
Martha Beatriz Silva Mercado

1977

Martha Patricia Almazán Meléndez
Lucinda Belinda Arrieta Morales
Diana María de los Ángeles Aspe Lucero
Rocío Cecilia Barraza Rivacoba
María Teresa Bremen Romero
Azucena Lourdes Cabrera Reyes
Alma Rosa Colín Álvarez
Beatriz Olivia Domínguez Heredia
María Luisa Flores García
Rosa María Galán Prieto
Martha Lydia Galván Pastoriza (FS)
Martha Patricia González Hamz
Adriana Guillén Chávez

Rosario Manzanos González
Anabell Angélica Martínez Aguilera
María Esther Martínez Aguilera
María del Rocío Morales Hernández (FS)
María Elena Navas Alvarado
Alejandra Pontón Martínez
Marie de Lourdes Rillman Pinagel
Delia Siqueiros Maytorena
Lilian Guadalupe Tapia Robles
Bárbara Yolanda Vela Bucio
María Azucena Vite Izaguirre
María Lucero Vite Izaguirre
Myrna Guadalupe Vite Izaguirre

1979

Myrna Jacqueline Aizpuru García
Marisol Durán Pastor
Irma Lucía Gaxiola Vela
Ana Patricia Gutiérrez Franklin
Georgina Gutiérrez Zanella
Bella Micha Smeke

1982

Soledad Echegoyen Monroy (T-L)⁹⁴
Luz María Galindo Ochoa

1985

María del Carmen Arreguín Osuna

1986

Guadalupe Echegoyen Monroy

94 Nota de la editora. Aparecen como “T-L”, los titulados de la Licenciatura en Educación Dancística, en alguna de sus tres orientaciones.

1988

Elizabeth Ramírez Pérez
Irma Zaldívar Pérez

1989

Nancy Alvarado Albarrán
María Teresa Castellero Ponce de León
Rocío Noemí Martínez González
María Gabriela Montijo Arriaga

1992

Mirna Espinoza Salazar

1993

Leticia Peñaloza Nyssen
Claudia Haydee Cruz Juárez
Érika Altamirano Palacios
Yarabi Consuelo Alcalá Arellano
Citlali E. Iglesias Barrenechea
Claudia del Pilar Ortega González
María Yolanda Pereo Sánchez
Socorro Margarita Jaime López

1994

Adriana Castrejón Samperio
Liliana Flores Guzmán
Claudia Margarita Machado Aragón
Li Rodríguez Hernández
Itzetzl Tomatzin Cárdenas
Luz del Carmen Torres López

1995

Alma Angélica del Campo Ruiz
Adriana Cruz Juárez

Ana Rosa Galván Bernal
Magda Patricia Galván Bernal

1996

América Itzetl Alonso Anda
Fabiola Crystal Vieyra Martínez

1997

Miryam Yereni Corona Pedraza

1998

Carla Patricia Caballero Alvarado
Nohemí Ortiz Legorreta

Profesional en Educación Dancística⁹⁵

1999

Adriana Alcántara González (T)
Claudia Cecilia Campos Benhumea
Vianey Frías Salazar (T)
Karina Guzmán Tovar
Juan Luis Herrera Sánchez
Manuel Rodrigo Mardal Ortega
María del Socorro Medina Blancas
Circe Gladys Miranda Montesinos
Claudia Montes de Oca Rodríguez
Verónica Páramo Cruz
Raúl Picazo Estrada
Nelli Reyes Díaz (T)
Kenia Rojas Gómez (T-L)
Brisa Sánchez Álvarez

95 Nota de la editora. A partir de 1999, se incluyen todos los egresados de la ENDNYGC; aparecen con una “T” los titulados como Profesional en Educación Dancística, y con “T-L”, los titulados de la Licenciatura en Educación Dancística, en alguna de sus tres orientaciones.

René Sánchez Rodríguez
Katia Lorena Uribe Rodríguez

2000

Oswaldo Bastida Arenas
Sara García León (T-L)
René González Enríquez
Gabriela Granados Letechipia
Gloria Bertha Guzmán Selvas
Mariana Landa Redondo (T-L)
Araceli León Torrijos
Alicia Yaracit López Castrejón
Nohemi Martínez Aguilar
Eva Martínez Vázquez
Rosario Monroy Vázquez
Dania Paniagua Sánchez
Mara Sarali Ramos Muñoz
Claudia Sánchez Ramos
Citlalín Valencia Díaz (T-L)
Nardazorina María Velasco Delgado

2001

Bárbara Jalil Arellano Poblette
Roberto Barajas (T-L)
Haaydé Barrios Moreno
Verónica Alejandra Bátrez Velázquez
Sandra Antonia Contreras Campos
Cecilia Contreras Serrano
Mariana Cosío García
Germán Fernández Mendoza
Verónica Franco Gutiérrez
Lilia Edith González Martínez
Karina Guzmán Tovar (T)
Marina Hidalgo Pichardo (T-L)

Alicia Yaracet López Castrejón (T)
Norma Luna Vasconcelos
Circe Gladys Miranda Montesinos (T)
Claudia Montes de Oca Rodríguez (T)
Patricia Guadalupe Ordóñez Hernández
Lorena Ortiz Isidro
Nadia Orucuta López (T)
Ely Adriana Ríos Salazar
Blanca Stephanía Rodríguez Gavia
Laura Romero Contreras (T)
Diciembre Ruiz Galindo
Martha Ivette Ruiz Mondragón (T)
Sun Shin Hwa (T)
Katia Lorena Uribe Rodríguez (T)
Javier Valencia Muñoz (T)
Selene Villarelo Moreno (T)

2002

Laila Akele Achcar (T-L)
Arturo Álvarez González
Jéssica Aragón Briceño (T)
Arianna Anel Audemar Araujo
Israel Alejandro Castillo López
Miriam Adriana Cruz Mata
Eréndira Ferrer Muñoz
Edith Fuentes Mairena
Sandra García Gutiérrez
Christian Hernández Mendoza
Brenda Hernández Olmos (T-L)
Rebeca Hernández Villalobos (T-L)
Karla Joana Hurtado Dueñas
José Carlos Martínez Grijalva
Horacio Martínez Valeriano
Genel Alejandra Mendoza López

Liliana Molotla Ramos
Dulce María Moreno Fuentes (T)
Laura Rebeca Miguelina Mundo Peralta (T-L)
Luz Belén Muñoz Fernández
Omar Leonel Ortega Castillo
Floriselda Ortiz Pérez (T-L)
Rosana Gabriela Padilla López (T-L)
Wendy Berenice Picazo Ramírez
Arturo Ríos Rosas
Luz Karime Ruiz Díaz (T)
Estela Claudia Sánchez Ramos (T)
Irma Brenda Sandoval Río de la Loza (T)
Édgar Omar Yáñez Cruz (T-L)

2003

Érika Verónica Álvarez González
Gricelda Vanelli Camorlinga León
Martha Carrillo Moreno
Israel Alejandro Castillo López (T)
María Eugenia Cova Díaz
Karín Cruz Hernández
Jerónimo Delgado Crescencio
María Ileri Escobar Molina
Diana Laura Espinoza Soto (T)
Carmen Rocío Flores Magaña
Edith Fuentes Mairena (T)
Penélope Cristela Galván Rodríguez (T)
Marisol Hernández Chacón
Miriam Areli Hernández Ríos
Jéssica Lucila Jiménez
Adriana Lugo López (T)
Norma Luna Vasconcelos (T)
Éricka Márquez Medina
Vanessa Martínez Valeriano

Salvador Matías Martínez
María de Jesús Mendoza Alcántar
Rocío Marisol Meza Romero
Carolina Mojica Gálvez (T-L)
Martha Lizbeth Perea Alvarado
Lorena Pérez Jiménez
Alejandra Ramón González (T)
Janne Rapoport Holloschuetz (T)
Lisbed Celene del Real Ramírez
José Alejandro del Río Gómez
Claudia Iside Rosado Miguel
María de los Ángeles Salas Santiago
Abril Salgado Sánchez
Sandra Sánchez Mena
Noé Vázquez Martínez
José Fernando Vázquez Navarrete
Iris Monserrat Villa Téllez
Diana Natalia Villatoro López

2004

Mirna Angélica Acosta Tinoco
María Teresa Álvarez González
Yohualli Apodaca Gaona
Juana Arciniega Flores (T-L)
María del Carmen Arriola Núñez
Karina Becerra Becerra
Yolanda Castro Hernández (T)
Gregorio Cordero Jiménez (T)
Iván Cortés Calderón
Francisco Gustavo Cruz García
Sonia Díaz López
José Atilano Espinoza Velázquez
Susana Isabel Esquinca Valiente
María Teresa Fernández Pérez

Luz María García Figueroa Guízar
Karla Karina Flores Contreras
Columba Adriana García León
Lilia Azucena Gómez González
Guadalupe Hernández Cadengo (T)
María Isabel Hernández Tapia
Diana Hernández Villalobos (T-L)
Silvia Livera Sabbagh
Alba Maya Sánchez
Edna Fabiola Medellín Figueroa
Minerva Miranda Hidalgo (T-L)
Maira Ortiz Legorreta
Juan Carlos Patricio Esquivel
Alejandra Pérez Lara
Lindarocio Quiroz Hernández
Alejandro Rivera Rebollar
Isaac Terán Soria
Beatriz Ivonne Torres González
Ingrid Marianne Trigo Rivas
Karina Gabriela Urtado López
Eliud Vázquez Luna
Yazmín Vázquez Rocha
Alexica Monsserrat Zamorano López
Carla Guillermina Zenil Velasco
Vanessa Zochilpilly

2005

Araceli Arias Martínez
Arturo Bello Godoy
Micaela Calzadilla Monroy
Fidel Alejandro Cancino García
Claudia Concepción Claverie Romero (T)
Roberto Cruz Martínez
Jerónimo Delgado Crescencio (T)

Karla Karina Flores Contreras (T)
Carmen Rocío Flores Magaña (T)
Jesús García Salinas
Quetzalcóatl González Márquez (T)
Argelia Guerrero Rentería
Vanessa Guzmán Hernández
Israel Huerta Cruz
Alma Hurtado Dueñas
Teodora Javier Quiñones
María Teresa Jimeno Ortega
Silvia Livera Sabbagh (T)
Gisela López Gómez
Jesús Manzo Cano
Juan Carlos Martínez Hernández
Sandra Mejía Vanegas
Raymundo Montoya Esquivel
Bellali Neguib Austria Cruz (T)
Gisela Pacheco Márquez
Gabriela Prieto Soriano (T)
Ivonne Reyes Castillo
Harib Reyes Perea
Norberto Roldán Soria (T-L)
Karina Ruvalcaba Delgado
Karina Gisela Sánchez García
Julio Héctor Sánchez Mendoza (T)
Víctor Suastegui Teresa
Beatriz Ivonne Torres González (T)
María Daniela Valdés Arellanes
María de Lourdes Vargas Rangel
Noé Vázquez Martínez (T)
Maetzin Vázquez Quezada
MikiYoshioka Delgadillo

2006

Teresa Bautista Ayala
María Guadalupe Camacho Ibarra
Dalia María Ileri Escobar Molina (T)
Paula Estela Espinosa Villaurrutia (T-L)
Tania Gamiochipi Torrens
Saúl Octavio González Gurrola
Deniss Guadalupe Gutiérrez Martínez (T)
Nancy Guzmán Barreto
Isaac Hernández Vargas
Norma Elvira Landín Vázquez
Cynthia Berenice López Enríquez
Jesús Alejandro Maldonado Bustamante
Belem Marroquín Rosendo
Alba Maya Sánchez (T)
Carolina Mojica Galván (T)
Alma Carolina Medina Vera
Saraí Menna Silva
Efraín Morales Cedillo
Nadia Angélica Núñez Aguilera (T)
Kathy Peñaranda Macchiavelli (T)
Paola Piña Santander
Julio César Rea Velasco
Leonardo Daniel Romero Ávila (T-L)
Adriana Segovia Castañeda
Liliana Serrano Mendoza
Ana Laura Silva López (T)
Alejandro Torres Belmont
María Daniela Valdés Arellanes (T)
Xolatl Vázquez Castañeda
Alejandro Vázquez Domínguez
Maetzin Vázquez Quezada (T)
Iris Monserrat Villa Téllez (T)

2007

Itzel Anaya Mugica (T-L)
Giovana Campos Turanzas
Érika Fabiola Cancino García
Tanya Patricia Cárdenas Carrillo
Garsinia Mangostana Carrillo Ponte (T)
Iván Cortés Calderón (T)
Crisanta Guadalupe Delgado Ramírez
Martha Itzel Guadalupe Espinoza Trejo (T)
Israim Hernández Anza
Rubén Hernández Vidal
Adriana Lira Meza
Mildred Ariadna López Retana
Stephanie Loza Rivera
Liliana Olivares Juárez
Alejandra Semiramis Páramo Carranza
Arit Lorena Ramírez López
Érick Ramírez Ramírez
Sandra Yazmín Rangel Pérez (T)
Claudia Patricia Robles Cruz
Yazmín Rodríguez Rodríguez
Mario Alberto Román Arana
Ana Magdalena Ruiz Pruneda
Martha Alicia Soriano Martínez

2008

Édgar Aguilera Hernández
Feliciano Demetrio Sergio Avilés Escobar
Claudia Alejandra Cisneros del Río
Fabiola Chávez Sotelo
Elda Mariana Contreras Varela (T-L)
Carmen Cruz Carvajal (T)
Laura Facundo García
Salvador Franco Jacobo

Cristian Gómez Zambrano
Eustorgio Guzmán Sanvicente (T)
Leticia Hernández Fernández
Dioscelina Laguna Guevara
Patricia López Sierra
Natalia Loza Mancisidor
Leonardo Ricardo Martínez Morales (T-L)
Brenda Lizbeth Martínez Rodríguez
Sarai Menna Silva (T)
Julia Montserrat Monroy Gómez (T)
Álvaro Olivos Flores
Heberto de Jesús Ramos López
Norberto Roldán Soria
Anan Magdalena Ruiz Pruneda (T)
Laura Marlen Santillán Olivares
Ada Itzel Segundo Hernández
Ana Lilia Terán León
Dora Luz Valdez Reyes
Ángel Uriel Yáñez Escudero (T)

2009

Sara Marisa Castillo Flores
Jimena Espinosa Flores
Miguel Ángel Galindo Vázquez
Yessica Jazmín Guerra Chávez
Marco Jacobo Guzmán Pérez
Gloria Herrera Domínguez
Alfonso Loranca Núñez
Alfredo Manjarrez Colindres
Laura Guadalupe Martínez Figueroa (T-L)
María del Rocío Maza García de Alba
Ingrid Karenina Osuna Aguilera
Érika del Carmen Sánchez Ruiz
Vianney Yaidania Sánchez Sarmiento

Fredy Serra Estrada
Rebeca Shamah Chattaj
María del Carmen Silva Alonso
Delia Gabriela Sosa Gómez (T)
Víctor Vázquez Lima
Lucía Alejandra Villa Grajales

**Licenciatura en Educación Dancística
2010**

María de Jesús Ángel Rodríguez (T-L)
Bertha Daniela Bahena Narváez
Marco Antonio Barroso Ortiz
Jimena del Campo Chávez
Fabiola Durán Ramírez
Antonio de Jesús Escobar (T-L)
Urania Estudillo Maldonado (T-L)
Beatriz Julieta Galindo Zavala (T-L)
Jesús Martín Galván Rocha
Alma Yazmín González Cervantes
Aidee Hernández Martínez
Irlanda Lara Mora
Mónica Diana Montaña Joysmith
Daniel Muñoz Cruz
Maricela Olguin Ángeles
Verónica Robles Mejía (T-L)
Sonia Olivia Sánchez García
Mariana Sierra Hernández (T-L)
Dulce Verónica Torres Real
Claudia Adela Vázquez Martínez (T-L)
Éricka Paola Zarazúa Ruelas (T-L)

2011

Beatriz Adela Araiza Bermúdez
Lorena Arroyo Mendoza

Julio Bautista Muñoz (T-L)
Claudia Haydeé Castro Luna
Ileimn Ceciliano Vico (T-L)
Xóchitl Marysol Elizarraraz Reyes (T-L)
Fátima Natalia Estrada Galván
Fabiola Margarita García Gómez (T-L)
Jimena Elena Hernández Barreto
Leslye Daily Huerta Ruiz
Guadalupe Luque Rodríguez (T-L)
Julieta Mayanelly Miranda Andrade (T-L)
Héctor Montes González
Paulina Montiel Aguirre
Renato Morales Perea
Samadhi Lizaulí Mújica Gómez
Lucero Elayne Pitén Díaz
Andrea Rodríguez Zarazua
Laura Cristina Salazar Velarde
Luisa Montserrat Soriano Tinoco (T-L)
Sergio Abel Villegas Reyes

2012

Laura Andrea Armas Martínez (T-L)
Azucena Bravo Abreo (T-L)
Angélica Caballero Marure (T-L)
América Yutzil Cadengo González (T-L)
Diego Rodrigo Cárdenas Castellero (T-L)
Perla Guadalupe Contreras González (T-L)
Mauricio Galván Díaz
Alejandra García Cervantes (T-L)
Carla Nayeli González Torres
Eduardo Tadeo Jiménez Morales
Joanna Aresmi Lucero López
Mónica Maldonado Reynoso (T-L)
Ana Nidia Mendoza Hernández

Juana Yanela Miguel Jiménez (T-L)
Ana Margarita Morales Aguilar (T-L)
Ana Paulina Osorio de la Torre
Éricka Romero García
Ana Karen Sandoval Hernández (T-L)
Ana Laura Santana Plascencia (T-L)
Edson Villalobos Castillo
Érick Yescas Silva
Ana Verónica Zapata Vera Alcocer

2013

Mariana Andrea Amador Gastelum (T-L)
Mariana Audiffred Juárez
Jassive Azeved Bautista Rojas
Ameyalli Blancas Lezama
Ana Guadalupe Elizalde Quintero
Víctor Hugo Fierros Martínez
Fidel García Guzmán
Maylet Sarahi García Díaz (T-L)
Maira Jael Garduño Hernández
Juan Manuel Gómez Sosa
Eréndira Sabina González Alvarado
Vita González Cuervo (T-L)
Luis Fernando Herrera Carrasco (T-L)
Ximena Jasso González
Ana Cecilia López Olvera (T-L)
Lourdes Merlo Solorio (T-L)
Dinahytel Muñoz Badillo (T-L)
Arith Edurne Noguera Tejeda
Diego Iván Ojeda Ramirez
Andrea de los Ángeles Paredes López
Alhelí de Lourdes Peña Mendoza
Cristian Antonio Pérez Alas
Grecia María del Refugio Reynoso Monreal

Emmanuel Salinas de la Rosa (T-L)
V́ctor Manuel Salvador Ĺpez
Naxyeli Manuela Santana Ǵmez
Marizza Zacarías Roldán (T-L)
Andrea Zavala Herńndez (T-L)
Brenda Karina Zenil Gasca (T-L)
Estefanía Celeste Zúñiga Jimarez (T-L)

2014

Arturo Atlite Romero
Carmen Noemí Bautista Herńndez
Cristhian Omar Cadengo Gonźlez
Ruth Ch́vez Ĺpez
Alma Contreras Franco
Elisa Marcela Ferńndez Ṕrez
J́ssica Galv́n Romero
Argelia Amaranta García Torres
Patricia Sagid Garduño Vargas
María del Mar Glagovsky Estrada (T-L)
Mariana Montserrat Guerrero Ríos
Leslie Alejandra Guevara Ángeles
Beatriz Lira Becerra
Teresa Ĺpez Cortés
Diana Mayali Mart́nez D́az
Ana Karen Montiel Tapia
Claudia Berenice Monzón Reyes (T-L)
Melisa Alejandra Mosqueda Flores
Anǵlica Perea Herrera
Raquel Ṕrez Razo
Oscar Miguel Reyes Grajales
Patricia Guadalupe Rivera Maldonado (T-L)
María de los Ángeles Rodŕguez Herńndez
Marissa Marlyn Soria Mart́nez
Diana Yetlanezi Torres Flores

Alberto Valadez Martínez
María Gracia Velázquez Basulto

2015

Jéssica Natividad Álvarez Solís
María del Mar Bravo Lima
Jimena del Campo Chávez
Fabiola Durán Ramírez
Jocabed Estrella Rivero
Ana Angélica García Alonso
Juan José García Vázquez
Norma Patricia García Villalba
Naresha Ivette Gómez Fernández
Zurisadai de Jesús González Fuente
María de los Ángeles Hernández Amaya
Bárbara Libertad Jiménez Lona
Libertad Daniela Jiménez Lona
Lisette Olimpia Lugo Sandoval
Mariana Martínez Juárez
Carlos César Martínez Vela
Jimena Donají Morales Coronel
Juan Manuel Pacheco Valdez
Norma Jarintzy Páramo Castellero
Jahzel Pérez Campa
María del Sol Puente Aguilera
Miguel Yudiel Ramos González
Roberto Reyes Jiménez
Ilse Rodríguez Muñoz
Ana María Ruiz Santos
Oracio Sánchez Sánchez
Mariana Turner Medina
Jesús Antonio Zamora Basilio
Jorge Alfredo Zavaleta Perales

TESTIMONIOS Y MEMORIAS DE EX ALUMNOS Y EGRESADOS DE LA ESCUELA NACIONAL DE DANZA

LOS AÑOS TREINTA: PIONERAS

Una temporada mágica

POR OLGA ESCALONA

La década de los años treinta fue de la mayor importancia para la danza en México. Me tocó ser testigo de esa temporada mágica en que vinieron muchos profesores de danza de diversas partes del mundo, todos con mucha preparación, muy profesionales. La mayoría debe haberse enamorado de México, porque permanecieron y contribuyeron a nuestro desarrollo. Nos visitaron muchas compañías de ballet ruso y grandes estrellas, bien como parte de estas compañías, bien haciendo conciertos como solistas. Pero sobre todo, surgió la Escuela Nacional de Danza.

En 1931, un grupo de jóvenes entregados al arte de la danza comenzamos a tomar clases en la Secretaría de Educación; ya antes las habíamos tomado en la Escuela Benito Juárez, pero ahora era entre escritorios y muebles de oficina. Nuestro profesor, Hipólito Zybine, inició largos y difíciles trámites para crear una escuela, hizo planes de estudios, antesalas, ofreció sus conocimientos gratuitamente y pudimos comenzar. Era un pasillo largo con varios salones, todos equipados con barras y espejos; después, en el Palacio de Bellas Artes, todas las instalaciones mejoraron, fueron magníficas.

Por fin, en 1932 se inauguró la Escuela Nacional de Danza, pero no nombraron director al profesor Zybine; fue

al pintor Carlos Mérida a quien otorgaron el título, y a la profesora Nellie Campobello la nombraron subdirectora, aunque en realidad era ella la que manejaba todo. Nosotros fuimos el primer grupo, y por los conocimientos que ya habíamos adquirido formamos el segundo grado.

Todos los profesores que tuvimos eran excelentes, sin excepción. Nellie nos daba clase de Bailes mexicanos; su hermana Gloria, Ritmos indígenas (la acompañaba al tambor el maestro Francisco Domínguez, que después sucedería a Mérida en la dirección); el profesor Rafael Díaz nos daba Baile español —esa clase la tomaría después Carmen Delgado; él tenía mucho trabajo en el cine y era muy importante en el teatro de revista—; Dora Duby impartió danza moderna, fue la primera vez que en México hubo esa rama de la danza; Xenia Zarina, que ofrecía recitales sola —era bellísima y una bailarina maravillosa—, nos daba bailes orientales.

En lo personal, al profesor Hipólito Zybine era a quien más admiraba y estimaba. En 1928, cuando empecé a estudiar danza, no había nada, y fue gracias a él que muchas muchachas nos dedicamos al ballet clásico. Sus enseñanzas me condujeron hasta convertirme en una primera bailarina. Era muy enérgico y estricto; a todas nos llenó de sus muy avanzadas ideas, de todos sus conocimientos y de su gran amor a la danza. Todos lamentamos que no fuera él el director. En la Escuela, yo me enriquecí de las aportaciones de todos esos maestros que he mencionado y otros más que ahora no recuerdo.

Cuando la Escuela se cambió a Bellas Artes, me separé. Nellie Campobello nos había prometido a todas las del primer grupo los títulos de profesoras de danza, pero nunca nos los dio. Tuve oportunidad de abrir mi propia escuela, en la que he tenido muy grandes satisfacciones como profesora.

Siempre estaré agradecida con esa escuela que vi nacer, con todos los profesores que me ayudaron y que también

ayudaron para que hoy día haya un gran auge en la danza. De sus aulas salieron muchachos que habrían de ser figuras internacionales y contribuir, a su vez, para que México se colocara en el panorama de la danza. ¡Sesenta años... qué valiosa aportación de la Escuela Nacional de Danza!

Gracias porque me enseñaron el camino

POR MARTHA BRACHO

Estudiaba primaria en la Escuela Carrillo Puerto, que está en la Calzada de Guadalupe, cuando llegó una profesora a impartir clases de educación física. Ella se llamaba Linda Costa y nos empezó a poner bailes para el Día de las Madres. Me escogió a mí, que siempre me había gustado el baile y debo haber tenido aptitudes para ello, porque siempre me escogían. Aunque mi mamá no tenía recursos para comprar los vestidos, la directora le ayudaba.

Fue entonces cuando la profesora Linda me dijo que había una Escuela de Danza de la Secretaría de Educación Pública, donde ella daba clases. Habló con mi mamá y fuimos para que me inscribiera. Creo que fue uno de los días más dichosos de mi niñez. Se lo debo a mi profesora Linda, con quien cursé el primer año de clásico. Otro feliz recuerdo de ese tiempo es cuando mi profesor de clásico, Hipólito Zybine, me pasó, a medio año, a un grupo más adelantado. Salió a la sala de espera, donde estaban las mamás, y dijo: “La niña Martha Bracho ha sido transferida al tercer año”. Mi hermana Lola (QEPD), que siempre me acompañaba, lloró de alegría.

Cada vez que mi mamá no tenía dinero para el camión, nos íbamos a pie, porque nunca quería faltar a mis clases. Después la Escuela se cambió por unos meses a un salón del Conservatorio Nacional de Música en la calle de Moneda. Y al fin, ¡a Bellas Artes! Qué cosa tan maravillosa: salones espaciosos, ventanas, luz, todo era un sueño, aunque teníamos que subir y bajar por las escaleras los cuatro pisos, porque

todavía no había elevador en la parte posterior de Bellas Artes. En todos esos años, cuántos recuerdos inolvidables: mis compañeros, los profesores, los directores, los exámenes en el salón y las funciones en teatro. Son vivencias que siento dentro de mí, en mi corazón.

A todos y cada uno de ellos les doy las gracias, porque me enseñaron el camino que he recorrido con felices reconocimientos.

Hipólito Zybine... mi danza⁹⁶

POR RAQUEL GUTIÉRREZ

Nací el 6 de noviembre de 1924. Mientras estudiaba el primer grado de la primaria en la Escuela Benito Juárez, conocí al maestro Hipólito Zybine, quien inmediatamente después de hacernos unas pruebas de ritmo a todas las niñas, habló con mi mamá y le dijo que quería darme clases particulares sin cobrarme nada; y aparte de no pagarle, él me compró mis primeras zapatillas de ballet. Al poco tiempo de estar con él, entró Zybine como maestro en la Escuela Nacional de Danza de las hermanas Campobello. Inmediatamente entré a mi vez a formar parte del conjunto de alumnas de dicha escuela, cuando era director el maestro Carlos Mérida.

Tuve la oportunidad de tomar clases con muy buenos maestros y estudié todo tipo de bailes: clásico, ritmos autóctonos mexicanos, danzas orientales, baile español y tap. En fin, que era una enseñanza muy completa y todos los maestros eran muy buenos y me querían mucho. Pero yo siempre recordaré en primer lugar a mi querido maestro Zybine; él me inició en la danza y le debo lo que he sido, pues me dejó una técnica muy pura y muy firme, por eso me fue fácil asimilar las diferentes técnicas de otros tipos de baile.

96 Texto publicado en Alberto Dallal, *La danza en México*, México, UNAM, 1986.

Después de algunos años de estar en la Escuela, terminé mis estudios. Al poco tiempo llegó Anna Sokolow a México; vino con su ballet. Nunca había visto yo danza moderna. Recuerdo que cuando fui a Bellas Artes, me impactó y lloré de emoción, pues me dije: “Esto es lo que a mí me gusta y lo que yo quiero bailar.” Confieso que siempre fui muy rebelde con las puntas, pues no me gustaban nada, y cuando tuve que componer, lo hice descalza. Resulta sorprendente que lo hiciera, porque nunca había visto a nadie bailar así. Yo siempre le decía a mis maestros que me encantaba la técnica clásica, porque yo comprendía que era la base para poder bailar bien todo lo demás y ser una buena bailarina, pero añadía que “las puntas... ni hablar”, aunque con ellas a fuerza bailé varias obras. Así es que cuando Anna regresó para formar el grupo de La Paloma Azul y me escogieron a mí, entre otras, experimenté una de las mayores emociones de mi vida. Nuestra primera función, por cierto, fue un éxito artístico y de público.

A los pocos meses, Anna tenía que regresar a Nueva York; entonces yo me iba a tomar clases con *Madame* Nelsy Dambre y con Sergio Unger. Los dos hacían representaciones en el teatro y Sergio montó varias óperas en las cuales bailé, pero siempre les dije que cuando llegara Anna Sokolow nuevamente ya no bailarían con ellos. Al mismo tiempo, yo daba clases de baile en mi casa y en el Colegio Williams con mi hermana Chabela.

Bailé en varias películas, una de ellas fue *La corte del faraón*; la coreografía era de Anna Sokolow. Otra fue *Las abandonadas*, en donde yo hacía de la Gatita blanca, y varias más. También patinaba y cada semana hacía un número bailando en patines, al igual que mi compañera Rosa Reyna. Tuve muchas oportunidades de hacer pareja con muy buenos bailarines de español que luego fueron famosos en el extranjero, como Luisillo. Pero aunque el género me gustaba

mucho y lo bailé bastante, no quise dejar el moderno, además de que hubiera tenido que irme a España. En el fondo, añoré mucho y no me gustó perder tantas oportunidades.

En los intervalos, cuando no estaba Anna en México, hacía obras y desempeñaba otros trabajos. Una vez me invitó Tamara Garina para bailar en la obra *Salomé*; la dirección estuvo a cargo de Luz de Alba. También bailé en *El sombrero de tres picos* (con el Ballet de la Ciudad de México, haciendo el papel de la “molinera”), en donde los artistas huéspedes eran Alicia Markova y Anton Dolin, con la compañía de las Campobello.

Recuerdos 1932-1992

POR MARÍA ROLDÁN

Era el año de 1931, cuando un grupo de artistas de Educación Pública vieron la necesidad de establecer en México un centro de educación artística que tuviera como principal objetivo la enseñanza de la danza. Pero no solamente la danza correspondiente a los bailes y ritmos mexicanos, muchos de ellos ya conocidos, en los cuales las hermanas Gloria y Nellie Campobello pusieron todos sus conocimientos adquiridos a través de la experiencia directa, sino también una danza mexicana, un ballet mexicano esencialmente nacional, con una educación coreográfica que hasta entonces estaba reservada únicamente a las escuelas extranjeras, que impartían la enseñanza de ballets clásicos, rusos, españoles, etcétera.

En un gran salón, que por medio de la Secretaría de Educación Pública cedió el Conservatorio Nacional de Música, ubicado en aquel entonces a un costado del Palacio Nacional, se comenzaron a impartir clases. Eran tres los profesores que daban las clases en un rincón de aquel gran salón, y esas clases estaban constituidas por una serie de ejercicios que serían la base de una técnica a desarrollar dentro de la materia danza.

Faltaba todo: organización, tiempo y espacio, por lo que los alumnos que asistían, niñas de diferente edad y algunos niños, aprovechaban realmente poco de esta enseñanza que se les ofrecía en forma gratuita.

Esta situación duró poco tiempo, ya que en el año 1932, y gracias sobre todo a los esfuerzos de las señoritas Campobello, la Secretaría de Educación Pública proporcionó un local dentro de la misma Secretaría, y la Escuela de Danza quedó creada bajo la dirección del pintor Carlos Mérida, y controlada técnicamente por la señorita Nellie Campobello.

Se abrieron los cursos y alrededor de cincuenta o sesenta jovencitas se inscribieron, junto con una docena de muchachos (en aquella época era mal visto por la sociedad en general, que los varones tomaran parte en el aprendizaje de la danza).

Cuatro meses después, a fines de 1932, la Escuela presentó los primeros exámenes en un teatro. Consistieron principalmente en ejercicios basados en ritmos indígenas auténticamente mexicanos, que dejaban ver todo un programa de educación coreográfica perfectamente delineado.

Durante el primer año de funcionamiento de la Escuela de Danza, se abarcaron otros estudios como la técnica común a todos los bailes; es decir, flexibilidad, ritmo, combinaciones, pasos, etcétera. Se incluían materias básicas para otro tipo de bailes, como técnica clásica, baile acrobático, tap, historia de la danza, plástica escénica, armonía de colores y bailes regionales.

En técnica clásica trabajaban Linda Costa, Carol Adamchevsky e Hipólito Zybine; en tap, Tessy Marcué y Evelyn Eastin; en ritmos indígenas, Francisco Domínguez; en ritmos mexicanos y danzas rituales, Gloria Campobello; y en historia de la danza y bailes regionales, Nellie Campobello.

Además se efectuó una exposición de trabajos sobre plástica escénica, que presentaron las alumnas a cargo del profesor Carlos Orozco Romero.

La Escuela de Danza tuvo como primer director al pintor Carlos Mérida; le sucedió en ese puesto el profesor Francisco Domínguez, y por último la señorita profesora Nellie Campobello, quien tomó la dirección y el control de la Escuela.

Durante los siguientes años, la directora fue incorporando a otros profesores. En técnica clásica, Carmen Galé y Estrella Morales; en bailes regionales, Luis Felipe Obregón; en baile español, Ernesto Agüero y Rafael Díaz; en danzas indígenas, Francisco Ross; en danzas regionales, Marcelo Torreblanca; en danzas internacionales, Enrique Vela Quintero, Hadwiga Kaminskamesa y Grisha Nabivach.

La profesora Nellie Campobello, quien dedicó toda su vida a la formación y desarrollo de esta escuela, no descansó nunca para continuar subiendo el nivel de la misma. Continuamente invitaba profesores de diversas materias que, como maestros huéspedes, impartían cursos de cuatro a seis meses. Así pasaron por la Escuela profesores como Xenia Zarina, impartiendo danza javanesas, bailes chinos y nipones; Yol-Itzma, en baile acrobático; Dora Duby, en danza moderna; Michio-Ito, en danzas orientales; Indio Guate, en danzas de pieles rojas; Gilberto Martínez del Campo, en bailes internacionales; y José M. Rojo, en solfeo, rítmica, teoría musical e historia de la música.

A partir del año 1937, la profesora Nellie Campobello obtuvo, por decreto presidencial, que fuera Escuela Nacional de Danza, y que ninguna otra academia o escuela pudiera extender títulos profesionales sobre la materia; o sea, elevó la Escuela a la categoría de “profesional”. Hasta la fecha así está registrada.

La primera generación titulada por la Escuela fue de seis alumnos, que cursaron sus estudios en el periodo 1932-1937, y fueron: Tahosser Lara, Concepción Pichardo, Alicia Ríos, Gloria Teresa Suárez, Martha Bracho y Raquel Gutiérrez.

El programa de graduación fue elaborado por las alumnas y aprobado por el consejo de maestros. En la invitación publicada en esa memorable ocasión, podemos leer: “Amplios conocimientos técnicos, son la garantía que cada una de estas nuevas profesoras ofrecen para impulsar la danza en su más alta manifestación en nuestro país”.⁹⁷

La labor de las hermanas Campobello continuó en la Escuela, y surgieron nuevas generaciones de bailarines y maestros. Además de las clases, tenían prácticas escénicas en frecuentes presentaciones, y en giras artísticas visitaron Puebla, Toluca, San Luis Potosí, Torreón, Veracruz y otras poblaciones. Tomaron parte en el filme *Noches de gloria*, en varias temporadas de ópera y obras que requerían danzas, todo en el Palacio de Bellas Artes.

Con los elementos mejor preparados y más talentosos, en el año de 1942 se fundó el Ballet de la Ciudad de México. Tuvo tres grandes temporadas con obras del repertorio tradicional, y otras con temas mexicanos: *Feria*, *Ixtepec*, *Obertura republicana*, *Alameda 1900*, *Circo Orrin*, *Pausa* y *Umbral*.

Pasaron los años, continuaron desfilando nuevos profesores y salieron nuevas generaciones con el ansiado título. Algunos permanecieron impartiendo clases en la Escuela, pero la mayoría continuaron estudiando fuera de México, buscando su superación.

La Escuela Nacional de Danza fue un verdadero semillero de bailarines y maestros. Todos ellos tienen el honor y el orgullo de haber comenzado allí, en esa querida escuela que hoy lleva, además, el nombre de Nellie Campobello.

97 Invitación a graduación de alumnas de la END, Palacio de Bellas Artes, 27 de noviembre de 1937.

Importancia y trascendencia de la Escuela Nacional de Danza

POR ROSA REYNA

Años después de mi corta estancia en la Escuela Nacional de Danza, pude valorar lo que esta institución ha significado para el desarrollo de la danza en México, puesto que en aquel entonces no tenía la menor idea de lo que una institución educativa requería en cuanto a planes y programas en este campo artístico, ni la indispensable preparación técnica y pedagógica, además de la formación cultural que debía tener la planta docente. Como chiquilla que era, lo único que me interesaba era bailar, tener un espacio adecuado para poder hacerlo y un maestro que me guiara, sin pensar siquiera que este maestro tenía que impartir la técnica conforme a una metodología y sistematización, e indicar la mejor forma para que pudiéramos lograrlo.

Considero que de alguna manera fue una fortuna que se hubiese reunido ese equipo fundador de la Escuela Nacional de Danza, con personas tales como Carlos Mérida, Hipólito Zybine, las hermanas Nellie y Gloria Campobello, Francisco Domínguez (*Panchito*, como todo mundo lo nombraba). Desde luego se encontraban más maestros entre ellos, pero los que nombro, por múltiples razones, me dejaron un recuerdo inolvidable. Todos ellos, de una o de otra manera, fueron personas amantes del arte, creadores y de una entrega total a este campo cultural e intelectual.

De acuerdo con informaciones posteriores, se dice que este equipo fundador tenía grandes ambiciones por lograr óptimos resultados en la formación de bailarines, y en especial del posible surgimiento de una danza académica mexicana. Lejos estaba en su propósito el éxito comercial de la institución, ambición muy frecuente hoy en día, que perjudica enormemente a este tipo de escuelas.

Tengo entendido que el proyecto general de la Escuela Nacional de Danza, se basó principalmente en la experiencia y conocimiento del maestro Hipólito Zybine (con 'e' al final, así lo escribía él). Su primera formación en el campo de la danza, fue en la escuela de Leningrado (Kirov); posteriormente radicó en Moscú (Ballet Bolshoi), pero a consecuencia de la revolución de 1917 emigró a Francia (Ópera de París), en la que figuró como primer bailarín.

Esta rica experiencia del maestro Zybine se tradujo en un plan muy completo en cuanto a la formación de bailarines de concierto. Fue un proyecto que contemplaba una serie de materias técnicas de las diferentes ramas de la danza, clases de actuación dancística, acrobacia, maquillaje, composición, música, rítmica, etcétera. Era un plan muy similar al de todas las importantes instituciones danzarias de Europa, Estados Unidos, Cuba, Chile, Argentina, de las que han surgido intérpretes y compañías de fama internacional. Pienso que factores de toda índole interrumpieron la continuidad y el desarrollo adecuado del proyecto; entre ellos, el aspecto económico, el poco interés oficial, las politiquerías, la carencia de una bien preparada planta docente, la salida de algunos maestros competentes.

Todo esto fue determinante para que no se obtuviesen los frutos deseados; sin embargo, podemos apuntar como resultados positivos de todo esto, algunos logros:

- Se fomentó el interés en nuestro país por una formación académica dentro de la danza.
- Se apreció y diferenció la buena enseñanza de la técnica clásica académica.
- Surgió el interés por conocer más a fondo la danza tradicional mexicana y sus ritmos.
- Se introdujo la danza moderna y contemporánea.

- Se planteó el examen de admisión acorde con las facultades del alumno.
- Se conocieron otras ramas de la danza: internacionales, europeas, baile español, tap, danzas orientales.
- Se inició la formación de un público para la danza.
- Surgieron obras coreográficas originales de H. Zybine y las hermanas Campobello. De estas últimas, podemos apreciar también el empeño en darles además una identidad mexicana a sus obras, en las que recibieron la aportación de colaboradores de la talla de José Clemente Orozco y Martín Luis Guzmán, entre otros.
- Se despertó, al menos, la conciencia oficial de la responsabilidad que debe tener el Estado para la permanencia de este tipo de educación.
- Prácticamente, todos los pioneros de la danza en México emergieron o, por lo menos, estudiaron una etapa de su formación en la Escuela Nacional de Danza.

Estas palabras van como un pequeño y merecido homenaje al maestro Hipólito Zybine, gran maestro que además poseía una carrera de ingeniería y obtuvo un alto grado en el ejército de su país. Por encima de todo eso, mi respeto y cariño al hombre sencillo y bondadoso que fue. Muchas de nosotras estudiamos en su academia particular sin que él hubiera ganado un solo centavo; a pesar de que el maestro distaba mucho de tener una desahogada posición económica, nos brindó todo lo que él tenía: su maravillosa técnica, sus principios de profesional de la danza, la conciencia de la responsabilidad que adquiriríamos al hacer nuestra la danza, el amor por ella y el concepto de contemporaneidad coreográfica que ya debería adquirir la danza de nuestro tiempo.

Hago patente mi agradecimiento a todos los fundadores de esta institución, por habernos dado la oportunidad de

iniciarnos, asomarnos o formarnos en esta bella y fascinante actividad artística.

Estrella Morales

POR NELLIE HAPPEE

Cuando inicié mis estudios de danza clásica en la Escuela Nacional de Danza, ésta se encontraba en el tercer piso de Bellas Artes. Allí cursé mi primer año y tuve como compañeros a Guillermo Keys, Martha Forte y Tata Parra. En mi segundo año, tuve la buena suerte de tener por maestra a Estrella Morales, quien me becó para que también tomara clases en su escuela particular; y ya para el tercer año me salí de la Escuela Nacional, para continuar mis estudios exclusivamente con ella.

Estrella era una persona con una personalidad muy fuerte, que poseía una sólida educación musical y una gran creatividad. Cuando becaron, por varios años, a su hermana Angélica Morales en Alemania, ella y su mamá la acompañaron, y fue allí donde, además de música, estudió danza clásica, y en la escuela de Isadora Duncan.

El ambiente en el cual se desarrolló, se percibía en su manera de enseñar. Era muy estricta. Recuerdo que un día me pegó en la pierna con un palo, y lloré tanto –más de sentimiento que de dolor– que me cargó en sus piernas para consolarme.

La música que usaba para montarnos las coreografías nos iba educando el oído y la sensibilidad. Recuerdo que a Martha Forte le montó el *Vals número 7* de Chopin, para que bailara descalza, algo inusitado en esa época, y más tratándose de una niña de unos diez años de edad. A Mariquita Fernández le puso el *Ave María* de Schubert, y a sus alumnas más adelantadas el *Vals Triste* de Sibelius y la *Danza de Anitra*, por citar algunos ejemplos. Su mamá, que era una excelente pianista, acompañaba las clases, y no

sólo teníamos que bailar “a tiempo”, sino que nos empezó a educar la sensibilidad hacia la calidad de diferentes músicas.

Recuerdo que era muy creativa; casi nunca nos ponía bailes de conjunto, sino que creaba danzas para cada una de nosotras. Para hacer esto, a veces nos citaba a ensayar los domingos, y allí íbamos todas cargando con mamás, hermanos y primos. Nadie osaba faltar y nos pasábamos ensayando toda la mañana en la casa-estudio que tenía en Monte Himalaya 315. La verdad, para nosotras no era ningún sacrificio ir a esos ensayos; primero, porque como ella era una apasionada de la danza, nos lo comunicaba; y segundo, porque a la salida íbamos jugando con hermanos y primos. Yo recuerdo que me trepaba por la enredadera a cortar flores, y me tenían que cargar para bajarme.

Estrella, por su entrega a la danza, despertaba igual entrega, y nosotras y nuestras mamás la seguíamos por muchísimos y muy diferentes lugares, como el Palacio de Mármol de Tacuba 15, donde bailábamos sobre un tragaluz; un saloncito en el Frontón México, donde aprendí el *pas de chat* que no me salía; al Club Femenino en las calles de Tlaxcala... y finalmente acabamos en el estudio de Monte Himalaya, todo para poder estudiar con ella.

Estrella estuvo casada con un señor Catts y tuvo una hija, Angélica. Creo que se separó del esposo y más adelante empezó a bailar como pareja de Roberto Ximénez en el Teocalli. Ella siempre tuvo un carácter bastante fuerte y posiblemente por las desveladas se volvió más irascible y llegó un momento en que me resistía a ir a clase.

Presiento que Estrella era una mujer compleja, inteligente, poseedora de una gran sensibilidad a flor de piel, que poseía una preparación poco común en el medio dancístico. Todo esto no le debe haber hecho fácil ni la existencia ni el desarrollo dentro de nuestro medio.

Me considero muy afortunada por haberla tenido como maestra, porque desarrolló mi sensibilidad musical y porque me inyectó su entrega y pasión por la danza, pasión que aún conservo y que ha enriquecido mi vida.

LOS AÑOS CUARENTA: PROFESIONALIZACIÓN

Mi escuela

POR ESTELA TRUEBA

Recuerdo con cariño mi escuela, ubicada en el tercer piso del Palacio de Bellas Artes. Me veo recorriendo los pasillos para dirigirme a los vestidores, en donde platicaba con mis compañeras nuestras emocionantes experiencias del momento, los grandes salones de clases donde día a día teníamos algo nuevo que *aprehender*, materias que seguir, practicar y practicar hasta lograr nuestro objetivo.

¡Recuerdo qué años tan maravillosos pasé en ella!, mi adolescencia y parte de mi juventud. La amistad, la alegría y el trabajo formaban parte de nuestra vida diaria. Así íbamos creciendo poco a poco, cultivando en nuestro interior ese amor tan grande hacia nuestra escuela, hacia nuestros maestros, y en especial hacia la señorita Gloria Campobello, con una gran admiración, porque con su experiencia y apoyo logró formar en nosotros grandes pilares que fueron el fundamento para nuestra vida futura.

Innumerables serían las cosas que yo podría contar acerca de nuestras vivencias; son muchos los buenos recuerdos, mucho el amor y el compartir una gran parte de mi vida con gente tan querida.

Deseo hacer hincapié en que mi formación no terminó al dejar mi querida escuela, porque a través del tiempo he seguido estudiando, preparándome para ser una maestra digna de la Escuela Nacional de Danza de Bellas Artes. Y me considero triunfadora: he dado mi vida a la danza, y

esta disciplina, este hermoso arte, me ha recompensado con grandes satisfacciones que guardaré siempre en mi corazón.

La maestra Gloriecita

POR BERTHA HIDALGO, CON LA COLABORACIÓN DE GLORIA HIDALGO

Mucho se ha escrito acerca de Gloria Campobello; escritores, enamorados y pretendientes, han hablado de ella, sobre su belleza, sobre sus méritos artísticos... pero, ¿cómo era ella realmente?

En el año de 1932, cuando asistía a la Escuela de Danza en la Secretaría de Educación Pública, vi por primera vez a Gloria Campobello. Claramente recuerdo a una jovencita delgada, de cabello rubio y largo, cara con un óvalo perfecto, con ojos brillantes como soles y una linda sonrisa en una cara de muñeca. Por cejas se pintaba unos hilitos de color café, como se usaba en esa época. Con su caminar rítmico y pausado, con una mirada transparente, como siguiendo un camino lejano que sólo ella conocía, entró en el salón de clase, tomó asiento en un banco y, con una tambora a su lado, asió la baqueta con su mano izquierda —en la derecha invariablemente tenía un cigarrillo, que no sé por qué, pero la hacía verse más femenina y frágil—. Con su voz monótona y aguda nos dijo: “Soy Gloria Campobello, soy su maestra de Danzas mexicanas. Siéntense ‘a lo chino’, tomen las sonajas y... comenzamos”.

La Escuela de Danza se transformó en Escuela Nacional de Danza, y se instaló en el cuarto piso del precioso Palacio de Bellas Artes. ¡Qué escuela más bonita!: los salones eran enormes, los pisos de parquet, las paredes estaban tapizadas de espejos con sus marcos de luz, cada salón tenía su correspondiente piano; había oficinas para la dirección y los empleados administrativos; los salones tenían también casilleros personales y baños iluminados con grandes plafos-

nes, y había regaderas con agua caliente para que las alumnas nos aseáramos después de nuestras clases.

Gloria Campobello—señorita Gloriecita, como algunas de sus alumnas la llamábamos— se veía hermosa con su traje de tehuana color de llamarada. Era una shunca rubia, blanca y alegre que flotaba en el tablado, bailaba a la perfección las danzas indígenas y los bailes regionales. Ella tenía un deseo increíble de superación, estudió incansablemente danza clásica y ensayó sin tregua hasta llegar a ser una primera bailarina.

Gloriecita era nuestro ejemplo a seguir, por su tenacidad, disciplina y orden. Y a pesar de ser como todos los verdaderos artistas, apasionada, con todos nosotros, sus alumnos, era una amiga, una hermana y sobre todo una gran maestra y guía.

En la Escuela pasé los años más felices de mi vida. Desde 1932 en que me inicié y hasta 1939 en que me gradué como maestra, la mayor parte de esos años estuve cerca de ella: en las clases, en las giras que hicimos por muchas partes de la república, en el Ballet de la Ciudad de México... Estuve también con ella el día en que, con su traje de bailarina, sus zapatillas de punta, y muy quieta, sin sonrisa, se fue... por ese camino lejano que sólo ella conocía.

Fue ella la bailarina mexicana que inició en México el camino de la danza clásica, que han seguido tantas y tan grandes figuras reconocidas mundialmente. No las nombro, por miedo a omitir el nombre de alguna de ellas.

Cada una de sus alumnas podemos decir que Gloriecita, nuestra querida maestra, fue y es una de las más grandes figuras de la danza en México. Para mí, lo máximo...

Testimonio

POR JOSEFINA LAVALLE

Referirme a la vieja Escuela Nacional de Danza, es entrar en el mundo misterioso de mi infancia. Recordarla, o más bien imaginarla, “dejando la imaginación errar en las criptas de la

memoria”, como dice Bachelard, no significa otra cosa que la recuperación de vivencias, las más recónditas y entrañables, de una infancia recobrada en un proyecto de vida.

No me propongo el dato preciso, ni el que sirve de estadística; mi deseo será el poder transmitir cercanamente sensaciones propias, personales y fragmentadas, de una experiencia vivida intensamente y seguro magnificada por la vocación.

No recuerdo el año exacto de mi ingreso a la Escuela de Danza, preciso solamente la importancia de ese hecho en la memoria perdida de mis años infantiles. Como antecedente, encuentro la impresionante visita, de mano de mi padre, al recién abierto Palacio de las Bellas Artes. Esta visita guiada, para un selecto grupo de intelectuales y políticos, incluía –además de largos pasillos relucientes y estancias con olor a exquisitas maderas recién trabajadas– la demostración, en la gran sala de espectáculos, de los avanzados mecanismos con los que contaba el nuevo teatro.

Me veo con mi atuendo dominguero y el asombro en los ojos, escuchando con la mayor atención que mis cortos años me permitían, tratando de comprender las explicaciones que daba al grupo el hombre de negro que nos guiaba. Tan pronto subíamos por amplísimas escaleras, como luego nos encontrábamos bajando a profundidades oscuras por estrechas escaleras empinadas en forma de caracol.

De pronto, se abría ante mí un espacio inmenso de piso espléndido, en donde, a la orden de un hombre, surgían luces de colores y enormes “arañas” que bajaban, de un techo sin fin, grandes focos rectangulares. Me encontraba allí, pequeña, con mis zapatos nuevos, frente a un espacio que, sin saberlo, sería mi segunda casa, donde habrían de transcurrir mi infancia, adolescencia, juventud y madurez.

Muy poco tiempo después, volví al lugar encantado; ahí se encontraba la Escuela Nacional de Danza. Después de

muchas súplicas y reclamos de sus dos hijas, mi madre, venciendo sus prejuicios, accedió llevarnos a estudiar “baile”.

Otra vez percibí el olor a maderas y recorrí nuevas y elevadas escaleras que daban acceso, por el cuarto piso, entrando por la avenida Hidalgo, a la escuela tan deseada.

Debíamos pasar por un examen de admisión. En un amplísimo salón, niñas y muchachas esperábamos temerosas las indicaciones de un maestro. Éste era un hombre alto, rubio o calvo, no recuerdo, extranjero sí, que se dirigía a nosotros con amabilidad, tratando de darnos confianza a través de un español de marcado acento europeo. Era el maestro Zybine. El examen consistía en un cuidadoso estudio de la conformación muscular de los aspirantes. La importancia se la daba al pie: tener buen arco y buen empeine parecía constituir la clave esencial del examen. La elevación natural de la pierna era menos importante, no así la elasticidad de la cintura y el arco de la espalda. Una a una íbamos pasando por sus manos, grandes y blancas, con las que trataba de adivinar nuestras aptitudes naturales. Al parecer, el maestro daba mayor importancia a la segunda parte del examen, no solamente por el mayor tiempo utilizado, sino por el interés y la pasión que se empeñaba en transmitirnos. El otro maestro —que hasta ese momento había permanecido frente al piano, absorto en alguna lectura o en el desarrollo del examen— se preparaba para iniciar el acompañamiento musical que serviría de fondo a nuestra improvisación. El maestro Zybine indicaba que para esa parte del examen tendríamos música, la que serviría de inspiración al ejercicio, y explicaba con su peculiar español: “Interpreta esta historia: Hay una carta... en ella dicen que tu madre ha muerto... ¿cómo lo expresas en danza? Haz como quieras...”; o bien: “La carta es de tu novio y dice que te deja...”; o aún más dramático: “La guerra ha terminado, vuelves a tu casa pero ésta no existe más... ni familia, ni padre, madre, ni hermanos... Baila tu sentimiento, tu deso-

lación, tu desesperación...” Lo decía en un tono apasionado, arrastrando las erres.

Mientras esperábamos nuestro turno, seguíamos atentos la actuación de nuestros compañeros. Durante la espera —ya había pasado la primera parte del examen—, mi corazón latía cada vez con mayor fuerza; me sentía sacudida por sensaciones encontradas. Tenía la imperiosa necesidad de lanzarme al desempeño “delirante” de mi actuación... y a la vez, de correr a los brazos de mi madre para salir huyendo. Pero yo debía enfrentarme a esta prueba que me permitiría realizar mi sueño más anhelado: ingresar a la Escuela de Danza. Era forzoso doblegar mi natural timidez y llevar a buen éxito el ejercicio, expresar por primera vez, en danza, sin más recurso que mi cuerpo, en movimientos espontáneos e ingenuos, la desesperación que me causaba el encontrarme “sin casa y sin familia en medio de la orfandad y el horror de una guerra”, experiencia muy lejana a mi educación de niña mimada y pequeñoburguesa. Sin embargo, por las lecturas de mi padre y sus pláticas de sobremesa, la guerra, la injusticia y los problemas sociales, no estaban tan ajenos a mi mundo.

Finalmente aprobé el examen. Empezarían las jornadas vespertinas, las idas y venidas al corazón de la ciudad, cadena perpetua de mi madre, quien se veía en la obligación de permanecer cinco horas diarias sentada en los sillones designados por las autoridades de la Escuela para ella y otras madres que, igualmente, esperaban a sus niñas a la terminación de sus clases.

Todo era para mí novedoso y apasionante. Las zapatillas de ballet había que comprarlas en Narciso, zapatería especializada en calzado teatral, entonces situada en la calle de Bucareli. El uniforme, naturalmente, lo confeccionaría mi madre. Para el primer año me correspondía una túnica muy corta, color de rosa, con “blumers”, calzoncito corto y muy amplio, color vino. Estaban de moda en ese momen-

to, pues en la escuela primaria usábamos ese mismo tipo de “blumers” para la clase de deportes, aunque más largo y más amplio. La túnica se amarraba a la cintura con un pequeño lazo del mismo color, y no podía faltar un lazo igual en la cabeza.

El maestro Zybine había llegado a México con un amplio conocimiento del ballet clásico y la influencia de las nuevas corrientes de la danza, surgidas de Isadora Duncan y de la escuela alemana de Dalcroze, Laban y Wigman. El maestro Zybine la llamaba “danza libre”, utilizando este término como una generalización. Esto explicaba su interés por el trabajo de improvisación y el estilo “a la griega” del uniforme. En ese momento, su opinión todavía era respetada; poco tiempo después salió de la Escuela: era la etapa de Carlos Mérida, quien fungía como director del plantel. Posteriormente, los uniformes dejaron de tener carácter.

Se dice que el primer plan de estudios de la Escuela Nacional de Danza (END) fue diseñado por el maestro Hipólito Zybine; otros aseguran que lo creó Carlos Mérida, su primer director. Es posible que el proyecto diseñado por el maestro Zybine no se hubiese llegado a implantar. A la fecha, no se tienen documentos precisos que aclaren cuál fue y quién elaboró el primer plan de estudios. De todos modos, el que estaba vigente en la época que yo estudié era muy bueno; sobre todo si consideramos que ésta fue la primera escuela oficial de nuestro país, creada para preparar a los profesionales de la danza. La mayor parte de las materias se enfocaban a la enseñanza práctica de la danza, con excepción de la historia de esta especialidad y de alguna teoría general de la música.

Así, nuestras tardes transcurrían mientras pasábamos de la clase de clásico a la de español, y de ésta a la de ritmos indígenas; después a la de rítmica musical, para finalmente —hasta terminar en la tarde, o más bien en la noche— engalanarnos con los bailes internacionales, los que bien podían

ser orientales, egipcios, rusos... o la versión mexicana del tap, tan en boga gracias a la comedia musical llevada al cine norteamericano y a Fred Astaire.

Contábamos con maestros especializados en cada una de esas ramas. Estaba Linda Costa, ex bailarina de ballet llegada a México de Italia, su tierra natal, en los primeros años del siglo. Era la más pequeña de tres hermanas. De sus dos hermanas –también bailarinas–, Amelia y Adela, esta última destacaba por su excelente técnica, la que demostraba en presentaciones en los teatros Principal y Arbeu, según las crónicas de los diarios de la primera década del siglo. Linda fue famosa en su papel de la “muñeca”, muy joven aún en esos años. Como es lógico, ellas traían la técnica italiana de entonces. La clase de español la impartía el profesor Ernesto Agüero, de quien se decía que “no enseñaba jota sino jeta”, pues tenía un gesto duro a pesar de ser un hombre sumamente educado, bueno y gentil. Los ritmos indígenas estaban a cargo de Nellie Campobello, y la danza regional la daba el maestro Luis Felipe Obregón, perfectamente bien programada y sistematizada, con un material seleccionado de su repertorio recogido en las fuentes primarias de nuestra danza, en su trabajo como maestro de las Misiones Culturales de la SEP. Era ésta una de las clases que recuerdo con mayor cariño; todos la tomábamos con enorme gusto, encantados por la apostura y elegancia con que el maestro tan querido demostraba los pasos de los bailes.

En el segundo año de mi estancia en la END, tuve la suerte de ser de las iniciadas en la danza moderna –la de aquella época–, a través de un curso que impartió la famosa Dora Duby, cuyo estilo me parece ahora un tanto exótico.

Los exámenes finales los vivía como el gran acontecimiento de mi vida. Contábamos con la sala grande del Palacio de Bellas Artes, para mostrar los adelantos que con entusiasmo llevábamos a cabo durante el año escolar.

En el primer examen final, es decir, después de un año de estudios, participé en un ballet creado por Linda Costa, titulado *La gruta de los enanos*, con música de José Ríos, decorado y vestuario de Francisco Gutiérrez. Aparecía en el programa con mi verdadero nombre, Josefina Martínez o Martínez Rendón, apellido completo de mi padre. Recuerdo el *Baile de las flores*, que ejecutábamos en algún momento del desarrollo del ballet, pero más mi actuación como “dromedario”, compartiendo cabeza, joroba y patas con alguna otra compañera, quizá Holda Nava, Laura Elena Vega, Cristina Castro, Alicia Magallón o Elvira Merino, y el de las “flores”, con la graciosa Rosa Margot Ochoa, ahora famosa escritora y poetisa, y con Delia Ruiz y Gloria Albet, entre otras. Muchas compañeras de aquel entonces han sido amigas de toda la vida: Socorro Bastida, Hilda Carral, Laura Elena Vega, Rosario Sepúlveda y la misma Rosita Ochoa.

Cómo no recordar a Roberto Ximénez, quien después fuera bailarín de danza española, mundialmente famoso. Precisamente, Roberto tenía, en aquel ballet infantil, el papel de “rey de los enanos”. No faltaba en la obra un “beduino”, conductor de los “dromedarios”, y desde luego una “danzarina hindú”, interpretada por la bellísima Perla Barnetche, quien poseía una hermosa cabellera rubia, larga como los sueños de todas aquellas niñas que participábamos en la danza.

El viejo teatro Hidalgo era el sitio donde en otras ocasiones se presentaban los exámenes. Las alumnas avanzadas bailaban “solas”, como solistas, especialmente Lupita Robles, quien se expresaba con arte y desenvoltura en la danza española. Aspiraba a ser como ellas, como Raquel Gutiérrez, quien actuaba como solista en el ballet humorístico *Una boda en tap*, bajo la dirección y coreografía de Tessy Marcué, y decorado y vestuario nada menos que de Julio Castellanos. Otros colaboradores eran Daniel Ayala y Jesús Guerrero Galván; nos formaban alternando con los mejores artistas.

Todo era para mí maravilloso; sin embargo, nada anhelaba tanto con bailar en el famoso ballet *30-30* de Nellie Campobello. Solamente participaban las grandes y las altas, y yo no era ni lo uno ni lo otro, pero lo aprendía atrás de todos durante los ensayos. Nunca pude olvidar la imagen de la señorita Nellie emergiendo del piso del foro de Bellas Artes, vestida de rojo, con una falda amplia que le daba hasta el “huesito”, con una antorcha en la mano y una personalidad de gigante en el corazón. Una a una levantaba a un grupo de mujeres vestidas como ella, dispuestas como dormidas en todo el escenario y cubiertas hasta la cara con su propia falda roja. Nellie era la “revolución” que llamaba a su pueblo, y parecía despertar a las mujeres de un largo y resignado sueño. Solamente se bailaba la primera parte; la obra completa se puso en el Estadio Nacional, con motivo del Día del Soldado, con la presencia del general Lázaro Cárdenas. Los alumnos de la END bailaban como solistas, y los conjuntos eran de estudiantes de primarias y normales.

La obra resumía el pensamiento político de entonces —el mismo que se sustentaba en los murales de la Secretaría de Educación— y culminaba con la alianza del obrero, el campesino y el soldado; ideas y conceptos que nutrieron mi infancia. Mi padre me había enseñado a Nicolás Guillén... “soldado que piensas tú... soldado que te odio yo... sí somos la misma cosa...”

Estuve en la Escuela Nacional de Danza solamente tres años, inolvidables. Los directores permanecían como tales poco tiempo. En esos pocos años, pasaron por la dirección Carlos Mérida, Francisco Domínguez —nuestro maestro de rítmica— y después, para quedarse, la señorita Nellie Campobello.

Un año después de que la maestra Nellie tomó la dirección, mis padres me retiraron de la Escuela. En los años siguientes, continué estudiando con maestros particulares:

Estrella Morales, Olga Escalona, Tessy Marcué y español con el mismo maestro Ernesto Agüero.

Tiempo después, me encontraba tomando clases de clásico con Estrella Morales, hermana de la famosa pianista, en un salón de un club deportivo femenino que se encontraba en las calles de Tlaxcala. Allí recibí un telegrama: era la invitación del director de Bellas Artes, el maestro Celestino Gorostiza, para que formara parte del Ballet de Bellas Artes que él mismo proyectaba constituir. En la invitación se expresaba la voluntad del maestro Gorostiza de hacer válidos mis estudios anteriores cursados en la END, y tomar en cuenta también los realizados fuera de esa escuela. Se nos ofrecía otorgarnos un examen a título de suficiencia, para obtener el título de nuestra especialidad como maestras. Cuatro fuimos las que aceptamos presentarnos al examen: Dina Torregrosa, Laura Elena Vega, Lourdes Campos y yo, Josefina Martínez Lavalle.

Los sinodales seleccionados eran personas de gran prestigio en la danza y en el arte; entre ellos se encontraban Waldeen, quien sería –o ya lo era– la directora del Ballet de Bellas Artes, Armando de María y Campos, el propio maestro Gorostiza y los maestros de la END Linda Costa y Francisco Domínguez, a quienes constaba que habíamos estudiado en esa escuela. Los temas del examen eran técnica clásica, técnica moderna, creación y baile español. Todo estaba listo para el examen, preparados los sinodales y los alumnos; solamente faltaba que la END enviara las constancias de nuestros años de estudio en esa escuela. Ni Linda Costa ni Francisco Domínguez pudieron obtener los documentos de manos de las autoridades de la Escuela. Nuestro examen se realizaba en el quinto piso del edificio de Bellas Artes, exactamente en el lugar donde tiempo después se encontraría la oficina de los múltiples directores del INBA.

El maestro Gorostiza, personalmente, bajó al cuarto piso, a la END, para conminar a la señorita Nellie para que entregara nuestra documentación. Encontró la puerta cerrada con llave, y escuela y oficinas vacías. Nellie había dado a todos día libre... Era una mujer de hierro, que enfrentaba su defensa con gran capacidad de decisión.

El examen se llevó a cabo y finalmente nos dieron, junto con el acta de examen, el título correspondiente.

Estas y muchas más fueron las primeras experiencias que, a través de la primera escuela profesional de danza que existió en nuestro país, nutrieron una vocación prematuramente definida. Testimonio que, como grano de arena, podrá contribuir, junto con muchos otros, a la permanencia histórica de una institución que fundamentó la danza mexicana en sus primeros pasos. La Escuela Nacional de Danza es tradición y punto de partida.

Una de las épocas más hermosas de mi vida

Por Rosa Margot Ochoa

Brotan incontenibles de mi mente, los recuerdos de una de las épocas más hermosas de mi vida: los años cuando estudié en la Escuela Nacional de Danza de Bellas Artes, en el señorial Palacio que deslumbraba con el blanco de sus mármoles de Carrara y asombraba a las niñas que éramos entonces, con el telón del teatro, la famosa cortina de cristales, que como por arte de magia mostraba, con base en la iluminación, al Popocatépetl y al Iztaccihuatl, emergiendo del paisaje al amanecer y en el ocaso.

Con qué emoción recorriamos el teatro. Conocíamos todos sus vericuetos: los sótanos con sus extrañas maquinarias, los escotillones que hacían aparecer y desaparecer, como tragados por el piso, a los actores; el fastuoso vestuario que soñábamos con ponernos; los trastos tan variados, bellos unos, extraños otros. Todo encendía nuestra imaginación.

Pero lo que más nos gustaba, era entrar en los palcos en donde esperábamos ver aparecer, colgado del enorme candil, al Fantasma de la Ópera, tan en boga en aquellos tiempos.

En una ocasión aparecimos en *Aída*, pintadas para bailar *Los negritos*. Las grandes, como les decíamos a las alumnas de grados superiores, eran las odaliscas. Al terminar nos llevaron a las regadera para quitarnos la pintura y... ¡oh decepción!, no había agua caliente. Así es que, temblando, tuvimos que bañarnos con agua fría. Eso duró toda la temporada y no recuerdo que ninguna de nosotras se haya resfriado, ¡cosas de la edad!

También hacíamos servicios especiales. Bailábamos el *Jarabe*, *Las Chiapanecas*... por lo general danzas folclóricas, para los chicos de una escuela que se inauguraba o para los habitantes de algún pueblito al que nos invitaban con motivo de un acto público. Para nosotras eran días de fiesta. ¡Qué amabilidad de la gente! ¡Qué banquete de antojitos nos ofrecían! Los viajes eran en camión y nos divertíamos mucho. Otro evento que cubríamos era el Día de la Madre, en el teatro Alameda, y siempre nos regalaban una muñeca que representaba a Shirley Temple. Llegué a tener cinco, a las que llamaba “las quintuples”. Y recuerdo que al salir, todos los turistas corrían para retratarnos con nuestros trajes típicos.

Pero no he hablado de la Escuela en sí. Tenía amplios salones muy bien equipados, barras, espejos enormes en las paredes, piso de parquet y una cajita de madera con brea que nos untábamos en los zapatos de punta y en las zapatillas de ballet para no resbalarnos. Y ahí, sentada en una silla con un palo en la mano, con el que nos marcaba el tiempo o nos daba golpecitos en las piernas para corregir nuestras posturas, recuerdo a la primera maestra que tuve, Linda Costa. Después fue Gloria Campobello, quien además nos enseñó danzas regionales. Una hermosa mujer a la que todas queríamos parecernos y bailar como ella.

La clase de danza española nos la daba el maestro Ernesto Agüero. Yo adoraba esa clase. Mi envidia más tarde sería Delia Ruiz (hermana de la tehuana de los billetes de cien pesos de entonces), bailando en pareja con Óscar Tarriba.

Otra maestra a la que quise mucho fue Tessy Marcué. Nos enseñaba acrobático y tap. Recuerdo que el primer baile que nos puso fue *Los patinadores*, y tal vez porque para nosotras, en aquella época, era una danza exótica que sólo habíamos visto en las películas de Fred Astaire, yo me sentía casi como súper mujer (ahora sería como mujer biónica), por poder hacer sonar los estoperoles colocados en punta y talón de los zapatos.

También, durante una temporada, Xenia Zarina nos dio clase de baile oriental, y ¡qué risa nos causaban los nudos que se hacían nuestros brazos y los desplazamientos de la cabeza sin mover el cuerpo ni voltear la cara, derecha-izquierda y hacia el frente!... y los brazos a los lados a contratiempo, subían y bajaban como serpientes hipnotizadas por la música.

En el primer ballet en que tomé parte, aparecía dentro de una caja enorme; me daban cuerda y empezaba a bailar, imitando los movimientos mecánicos de una muñeca; fue un estelar que me encantó hacer. Después fui una flor en *La cueva de los enanos*, y una hora matutina en *La danza de las horas*. ¡Qué inolvidables momentos!

Para mí no existía nada más. A la primaria en la mañana, y casi después de comer, llegaba de la mano de mi mamá, para bailar de cinco a nueve. Nunca faltaba, mi vida social era con mis compañeras. Mi vida toda era bailar. Estuve en el mismo grupo de *Chepina* Lavallo, Socorro Bastida, Delia Ruiz, María Roldán, Gloria Albet, Hortensia Vázquez, Carlota Rivadeneyra, Margarita Alatríste, Holda Nava ¡y tantas más!... Entre las avanzadas estuvieron Amalia Hernández, Rosa Reyna y Gloria Mestre.

Para nuestras mamás, fue también una época muy bonita. Como pasaban ahí la tarde esperándonos, hicieron muy buena amistad. “Formaron su grupo”; tejían y bordaban sin dejar de platicar. Todas nos visitábamos para festejar los días de santo, los cumpleaños, eventos familiares... Cualquier pretexto era bueno para reunirnos, ¡como si no nos viéramos día tras día!, y esto duró cuatro años.

Después, cada quien tomó su camino. Muchas llegaron a destacar en la danza; yo, aunque no profesionalmente, impartí clases en la YMCA y en el Club Condesa; también puse bailes de quince años. Nunca dejé de bailar, hasta que, debido a un accidente, tuve que hacerlo; y entonces me dediqué más en serio a mi otro interés cultural, que me llevó a ser lo que soy hasta la fecha: escritora y periodista. Pero mi amor por la danza (que siempre sigo con interés), no lo he perdido ni lo perderé jamás.

¡Recordar es vivir!

POR SOCORRO BASTIDA

Todo tiene que tener un principio. Recordando y viendo fotografías de aquel entonces, pienso en los años de infancia en que, con todo cariño, asistíamos día con día a la Escuela Nacional de Danza; desde las cuatro de la tarde, hasta el anochecer. Fue realmente el comienzo del amor a una profesión, que al paso del tiempo se ha palpado en nuestras acciones.

A los siete años, mi mamá me llevó al examen de admisión a la Escuela de Danza, que entonces estaba en el mismo Palacio de Bellas Artes. Recuerdo la alegría por haber sido aceptada.

Los salones eran grandísimos, con las barras adecuadas, y en el salón principal un espejo pequeño con un gran marco dorado, que alguien de alguna residencia había proporcionado. Después esos salones fueron oficinas por muchos años.

Es bonito recordar las clases, los ensayos, los preparativos para las presentaciones y actuaciones de la Escuela; las temporadas de ópera compartidas con personalidades destacadas, como Irma González, Roberto Silva, Oralia Domínguez, Ernestina Garfias y muchos más.

También rememorar las funciones del Ballet de la Ciudad de México en el teatro de Bellas Artes. Recuerdo a Anton Dolin y a Alicia Markova, grandes bailarines invitados por el Ballet para su tercera temporada. El señor Dolin me imponía respeto y admiración, pero también me daba miedo. Cuál fue mi sorpresa cuando me escogió para las danzas que su grupo bailarían en las funciones.

Recordar a mis maestros es agradable, pero también inquietante. Eran exigentes y hasta a bastonazos recibíamos la corrección debida. Cómo olvidar los nombres Linda Costa, Tessy Marcué, Xenia Zarina, Estrella Morales, Ernesto Agüero y, por supuesto, la maestra Gloria Campobello, que nos enseñaba técnica clásica, y la maestra Nellie Campobello, danza mexicana.

Recuerdo a la señorita Nellie enseñándonos a manejar la falda de tehuana para una de sus coreografías, *Ixtepec*, que fue muy aplaudida. Tengo una fotografía en la que solamente yo sé que soy yo, porque la falda cubre toda mi figura; me sentía orgullosa bailando esta danza, y más orgullosa porque al pie de la foto se asienta que fue una interpretación “irreprochable”.

Recuerdo a Gloria Campobello flotando en el aire cuando bailaba *Las sílfides*, y con su imagen en mente, siempre que participé en ese ballet me sentí realmente como una sílfide.

No solamente ahora hay grupos que bailan en estadios y en ferias, ya desde entonces el Ballet de la Ciudad de México tomaba parte en estos eventos al aire libre. La gente nos aplaudía tanto por el colorido del vestuario como por la gran sensibilidad que existió siempre en nosotros, y la dirección,

por supuesto, de nuestras grandes maestras, que fueron Gloria y Nellie Campobello.

Tres temporadas tuvo el Ballet de la Ciudad de México –1943, 1945 y 1947–, en las cuales tomé parte. Significaron un verdadero principio de la danza escénica en México.

Nunca se podrá olvidar el ballet *Alameda 1900*, añoranzas de nuestro pasado: la novia dominguera que busca a su prometido, la institutriz y sus niñas, el dulcero, el globero, la coqueta, el cadete... todos estos personajes que adquirieron vida a través de la coreografía de la maestra Gloria Campobello.

Es también agradable recordar a todas las grandes personalidades que colaboraron con el Ballet de la Ciudad de México: pintores, escenógrafos, músicos, escultores, como José Clemente Orozco, Carlos Chávez, Carlos Mérida, Roberto Montenegro, Julio Castellanos, Federico Canessi, Antonio Ruiz, Eduardo Hernández Moncada, Manuel Meza y Carlos Marichal.

Gracias a estos principios tan emocionantes y a su importancia histórica, he seguido en esta ardua carrera artística que es la danza: con muchas satisfacciones como bailarina profesional, como maestra, como coreógrafa y como promotora. ¡Recordar es vivir!

Fueron años inolvidables

POR LUCÍA SEGARRA

Recuerdo con cariño cuando iba con mi tía, la maestra Linda Costa, a la Escuela Nacional de Danza, a ver diversas clases de técnica clásica, regional, español, danzas internacionales... Yo tenía nociones de lo que era la danza clásica, puesto que la estudié desde niña con mis tías Linda y Adela Costa.

Mi tía Linda fue también una de las fundadoras de la Escuela de Danza, junto con las maestras Nellie y Gloria

Campobello, Xenia Zarina, Hipólito Zybine y Enrique Vela Quintero.

Me acuerdo que la Escuela, cuando empezó, estaba en la Secretaría de Educación Pública. Se inauguró el 15 de mayo de 1932, y su primer director fue Carlos Mérida. Todos los años que pasé estudiando allí, fueron inolvidables; pero la época que recuerdo más y con más cariño, fue la que abarcó el tiempo en que empezaron, por primera vez, los ensayos de los ballets. No faltaban, primero, los ejercicios de técnica clásica en la barra, y después los ejercicios en el centro. Todos ensayábamos con gusto; la señorita Gloria nos enseñaba muy bien y las horas se pasaban pronto.

Cómo quisiera que regresara ese tiempo... Todos nos llevábamos muy bien, como compañeros, como amigos. Yo, en lo personal, siempre los recordaré a todos.

Toda la etapa que viví dentro de la Escuela Nacional de Danza, desde que entré hasta que tomé parte en las presentaciones del Ballet de la Ciudad de México, nunca la olvidaré. Lo mismo a todos mis maestros, a quienes recuerdo con cariño. Y mis respetos para las señoritas Nellie y Gloria Campobello, como maestras, como coreógrafas y como artistas pioneras de la danza mexicana.

Gloria y Nellie Campobello

Por Gloria Albet

Nunca lo había pensado. Hay en mí profundas raíces y creatividad para dar clases, para organizar mis festivales o simplemente para dar un consejo sobre danza, lo he sentido por años. Ahora que mi querido amigo Felipe Segura me pide unas cuántas líneas sobre mi querida Escuela Nacional de Danza, sé que fueron Nellie y Gloria Campobello quienes me dieron todo eso.

El pertenecer a la Escuela me dio la oportunidad de participar en sus ballets y danzas mexicanas; nos contagiaban su

gusto y expresión, proyectada hacia nosotros, lo más bello de sus sentimientos.

Nellie Campobello, con su arrogancia y don de mando al hablar, al bailar, sus enseñanzas... todo ese brío en ella me emocionaba y me hacía sentir feliz. Ver su esbelta figura en el ballet *30-30* en el escenario de Bellas Artes, era algo imponente que aún recuerdo.

Gloriecita, como la llamábamos de cariño, encontró para mí, en *Alameda 1900*, la interpretación de carácter del papel del “niño del aro”, que me dirigió y enseñó con mucha paciencia y amor, logrando interpretar lo que era su idea. Así fue con los ballets siguientes, siempre con dulzura: *Las sílfides*, según su coreografía muy aplaudida y aceptada, *Fuensanta*, *Umbral*...

Corrió el tiempo y Gloriecita se nos fue, pero sus enseñanzas perduran en mí; sus creaciones, riquísimas en expresión y amor, dejaron huellas para toda la vida.

Todos los factores de esta obra artística, la música, los decorados, fueron un acierto, un conjunto perfecto, rítmico, y cuya fuerza de expresión es suficiente para cautivar por completo al espectador y producirle una sensación bastante emotiva e intensa.

Así pasé mis primeros años de bailarina, al lado de ambas y aprendiendo técnicas, y sigo adelante. Me he especializado en danzas y bailes regionales, en lo que Nellie Campobello fue para mí siempre un ejemplo.

Espero y deseo que todas las generaciones que estuvimos con las maestras Campobello, recordemos lo positivo de ellas y agradezcamos todo lo que por su amor a la danza y a nuestra patria legaron. Sus amistades, el ambiente artístico que respiramos y vivimos, al que pertenezco y admiro como maestra de danza, y los grandes pintores que colaboraron en su época, José Clemente Orozco, Diego Rivera, Julio Castellanos, Roberto Montenegro, enriquecieron más mi acervo

cultural y dancístico. Ellas despertaron en mí el deseo de bailar y bailar siempre.

Preciosos e inolvidables recuerdos

Por Carolina del Valle

Cuánto amor siento al pensar en ella. Cuánto significó para mí haber estudiado en esa magnífica institución, dirigida en ese tiempo por la talentosa maestra Nellie Campobello, a quien tanto admiro y respeto, y con el profesorado con que contaba. Tuve la fortuna, en mis dos últimos años antes de recibirme, de tener como maestra a la inigualable profesora Gloria Campobello –señorita Gloriecita, como la llamábamos cariñosamente–. La recuerdo tan bonita, con esos ojos felinos, tan enérgica en esa disciplina que imponía: cuando llegaba a reprendernos, temblábamos de pies a cabeza; en cambio, si nos felicitaba, no nos cambiábamos por nadie. A mí me decía “Carolinin”, cosa que me encantaba. No olvido sus preciosas clases, tan inspiradas y con el gran entusiasmo que nos transmitía.

Recuerdo una gira cultural que tuvimos por varios estados de la república. Bailábamos en teatros, plazas públicas, estadios, toreaos... en fin, en diversos lugares. Muchas veces el camión era el camerino, turnándonos entre las compañeras para tapar las ventanas con las faldas del vestuario. A todo esto íbamos con la señorita Gloriecita.

En una ocasión, teníamos ya como dos semanas de estar bailando y al mismo lugar llegó otro grupo dirigido por la señorita Nellie, y como cosa de chiquillas formamos dos bandos, haciendo en todo competencia. Inventábamos canciones muy divertidas haciendo chanzas sobre las compañeras del otro grupo, ¡cómo lo gozábamos!

En otra, estando en Jalapa y ya listas para regresar a México, la señorita Gloria consiguió un camión y gasolina y nos propuso ir a Veracruz en plan de paseo. Ninguna teníamos

dinero, pero no podíamos desaprovechar esa oportunidad, así es que fuimos. Pasamos la noche en la playa; unas dormimos en el camión, otras en el techo del mismo, otras en la arena. Para comer nos llevaron a Boca del Río y ahí la preciosa Gloriecita compró comida para todas. Me divertí como pocas veces en mi vida.

Hubo otra cosa magnífica: como la Escuela estaba en el Palacio de Bellas Artes y teníamos comunicación con el teatro, nos dejaban entrar en todos los ensayos de las grandes compañías de ballet que nos visitaban, y cómo gozábamos. Aparte de servirnos de ejemplo para nuestras carreras, disfrutábamos verdaderamente al tener tan cerca a esas grandes figuras, como Irina Baronova, Alicia Markova, Anton Dolin y el Ballet Theatre.

Con Markova y Dolin, tuve el privilegio de bailar en la temporada de 1947 del Ballet de la Ciudad de México. Justo cuando se formó éste yo me gradué y pasé a ser parte de su elenco, siendo yo una de las pioneras de esta hermosa compañía. Y fue gracias a la enseñanza de mis excelentes y queridos maestros que pude llegar ahí. Bailé y enseñé, amando tanto mi profesión...

Estos son sólo algunos de tantos preciosos e inolvidables recuerdos de mi muy querida Escuela Nacional de Danza.

Escuela Nacional de Danza

POR EVELIA BERISTÁIN

En la época de la posrevolución, se fundó la Escuela Nacional de Danza (1932), periodo innovador y trascendente en el desarrollo del país. El programa cultural se dirigió principalmente a la expresión y proyección de un arte nacionalista. En estas acciones participaron, con gran convicción, los artistas e intelectuales de ese tiempo. Se consideró de gran valor nuestra herencia cultural. La Escuela se creó dentro de ese

ambiente innovador, con la finalidad de que esta disciplina artística tomara su lugar como manifestación escénica.

Inicio esta remembranza relatando mi época de estudiante en la Escuela, que ya estaba funcionando en el Palacio de Bellas Artes. La directora era la tan conocida Nellie Campobello. Ella tenía una personalidad vigorosa, era alta, morena, con rasgos faciales que marcaban su carácter. Esta es la impresión que me causaba cuando yo era niña. Tuve oportunidad de verla bailar en dos ocasiones: una en el ballet de masas *30-30*, obra inspirada en la revolución mexicana, que se presentó en el antiguo Estadio Nacional. Todavía puedo visualizar una escena que me emocionaba: éramos mil estudiantes, o más, tendidos en el suelo; representábamos al pueblo subyugado. Nellie era el personaje de la Revolución, vistiendo un largo y amplio vestido rojo y portando una antorcha encendida en alto, incitando al pueblo a rebelarse. En respuesta al estímulo e impulso que nos daba, nos íbamos poniendo de pie, corriendo tras ella a tomar las armas, que eran verdaderos rifles 30-30. Terminábamos cantando *La Internacional*. Claro que este espectáculo fue en 1935, durante la presidencia del general Lázaro Cárdenas. El otro recuerdo que tengo de Nellie bailarina, fue ya en el Ballet de la Ciudad de México, bailando en una obra llamada *Ixtepec*, en la que destacaba su porte elegante y su presencia escénica.

De los maestros que nos impartieron clases, recuerdo a Linda Costa, a Estrella Morales, a Carmen Galé y a la preciosa Gloria Campobello, en la clase de técnica clásica; a los profesores Enrique Vela Quintero y Gilberto Martínez del Campo, en danzas internacionales; y a Ernesto Agüero, en bailes españoles. Pero los que me guiaron y brindaron su apoyo ya en mi carrera profesional como intérprete y coreógrafa de danza moderna, fueron los maestros Luis Felipe Obregón y Francisco Domínguez; ellos impartían

las disciplinas de danzas regionales mexicanas y rítmica musical, respectivamente.

Ambos profesores participaron en el programa de las Misiones Culturales, implantado por el licenciado José Vasconcelos durante su gestión como secretario de educación pública. Estos grupos se integraron con maestros alfabetizadores, trabajadores sociales, pintores, músicos y maestros de educación física. Estos especialistas, con verdadera entrega y pasión, se desplazaban a las comunidades más alejadas y marginadas, y fueron los primeros en recopilar y difundir la música y la danza tradicionales de México.

He mencionado estas actividades de los maestros, porque al transmitirnos sus conocimientos y pasión por la danza nos dieron elementos para desenvolvernos con un lenguaje más rico. Además, considero que estas acciones culturales son antecedentes directos de la Escuela Nacional de Danza, pues ahí surgió la necesidad de sistematizar la enseñanza de la danza en sus distintas modalidades, y en la formación de bailarines que participaran en el desarrollo de un arte dancístico profesional, que se identificara con nuestras propias raíces y formas culturales.

Para confirmar todo lo dicho, quiero comentar que al fundarse el Ballet de la Ciudad de México, anexo a la Escuela, las obras con temática mexicana predominaban, como *Alameda 1900*, *Fuensanta*, sobre poemas de López Velarde, *Obertura republicana*, con escenografía de José Clemente Orozco y música de Carlos Chávez, e *Ixtepec*. Esta compañía, dirigida por Nellie Campobello y cuya primera bailarina era Gloria Campobello, sí tenía un vínculo con la Escuela. Los estudiantes realmente iniciamos nuestra carrera profesional fogueándonos como intérpretes. Este paso, tan importante para un bailarín, ha desaparecido en la actualidad. Los egresados de las escuelas de danza, en su mayoría, salen con un futuro incierto, pierden un tiempo valioso y muchas veces

abandonan su carrera por falta de oportunidades y fuentes de trabajo.

Para terminar, quiero manifestar la importancia que tuvo la Escuela Nacional de Danza en su momento: Fue la primera institución que se planteó la necesidad de sistematizar la enseñanza de la danza, para la formación de profesionales capaces de participar en el desarrollo de un movimiento artístico. De esta escuela nacimos para la danza varias generaciones de bailarines y coreógrafos, y hemos trabajado con la misma pasión y entrega que nuestros maestros nos transmitieron.

La danza sería mi vida

POR GLORIA MESTRE

Se diría que fui una niña que nació para bailar. Desde pequeña, no había fiesta escolar en la que no participara. Mi mami, entusiasmada, preparaba mis trajes y todo lo necesario para que “su nena” tomara parte en ellos, ya fuera como mariposita u otro animalito, o una indita, un paje, *madame Pompadour* o la bailarina del *Danubio Azul*.

Cuando por razones económicas mi mamá tuvo que volver a trabajar y su horario de oficina cubría también las tardes, para que no me quedara sola o con mi nana, sabiendo que me gustaba bailar, me inscribió en la Escuela Nacional de Danza de Bellas Artes, “para que tuviera un sano entretenimiento”; tal vez sin pensar que la danza sería mi vida, ¿o ella lo habría intuido?

Esto ocurrió al iniciar mi educación secundaria, que cursé en la secundaria número 11. La Escuela de Danza y el teatro de Bellas Artes fueron para mí como mi segundo hogar, o por lo menos lo fueron en la más importante época de mi vida, durante mi formación y florecimiento artísticos.

La señorita Nellie Campobello era la directora de la Escuela. Ésta ocupaba el ala izquierda del quinto piso de

Bellas Artes. La carrera, de seis años, formaba bailarinas, y el título las acreditaba a su vez como profesoras de danza. Yo lo recibí paralelamente al de maestra normalista, pues hice ambas carreras simultáneamente.

Entre mis maestras de danza clásica, recuerdo a Carmen Galé, a la *Muñeca* Suárez, egresada de la propia Escuela, y a Estrella Morales; como maestra de tap, a Tessy Marcué; en baile español, a Enrique Vela Quintero y a Roberto Ximénez, quien llegó a ser reconocido exponente de nivel internacional en la danza española y flamenca, y a Roberto Iglesias, que también fue mi compañero. A Rebeca Viamonte, *Yol-Itzma*, que nos daba danzas internacionales, siempre la acompañaba un joven alto, rubio; por su vestimenta, pienso que era eslavo. En este mismo género teníamos al maestro Gilberto Martínez del Campo. Las clases de ritmos indígenas y bailes regionales, estaban a cargo de Luis Felipe Obregón y Roberto Ximénez. Linda Costa, la tía de Lucía Segarra, también daba clásico, pero no me tocó. No recuerdo de qué, pero también fue mi maestro Fernando Torres Laphan.

Las clases teóricas eran historia de la danza y teoría, impartidas por la señorita Nellie; solfeo y ritmo, con el maestro Francisco Domínguez y Humberto G. Artime, quien también era pianista acompañante. Otros acompañantes fueron Moisés Fernández de Lara y el maestro Lalito Muñoz, altísimo —o por lo menos así me parecía—. Se nos daban los lineamientos para elaborar los programas de enseñanza de la técnica clásica, tomando en cuenta los grados de dificultad y avance de la misma.

¡Pisar por primera vez el escenario de Bellas Artes, haciendo mis *pininos* como artista, fue algo tan grandioso y maravilloso que nunca olvidaré! Esta oportunidad y otras, las tuve gracias a que en la puesta en escena de algunas óperas se necesitaban niños. Los solicitaban a la Escuela y me seleccionaban. ¡Qué fortuna ver el espectáculo sin pagar,

participar y además cobrar! Mi primer sueldo fue de cinco pesos, como comparsa de la ópera *Carmen*; después, en *La flauta mágica* y *La novia vendida*, donde además de jugar, bailaba rondas.

Viví la transformación del artista, que va de la persona que es durante los ensayos, al personaje que actúa en las funciones. Fue una experiencia formativa magnífica.

Cuando se comenzó a plasmar el largo y acariciado anhelo de las hermanas Campobello, de formar una compañía de ballet, ésta se integró con elementos de la misma Escuela, egresados o no, y nació la planta de bailarines.

Así, por primera vez tuve oportunidad de recibir una clase de Gloria Campobello. Ella practicaba casi en privado o con un pequeño grupo de sus alumnas consentidas; Mariquita y María Roldán, entre ellas. Sus clases eran sólo para alumnas avanzadas. ¡Sí, era un privilegio llegar a tomarlas! Pero esa mi primera clase más bien fue un examen y no del todo exitoso; alcancé sólo a ser “aspirante a bailarina del cuerpo de ballet”. Era muy jovencita; muy alta para mi edad, comparada con mis compañeras. ¡Qué tragedia la de mi estatura dándome lata! Era además bastante delgada, piernas y brazos largos, desgarbada... total, bailando parecía un “mosquito palúdico”, por lo largo de las patas... Así me lo hizo sentir, y por mucho tiempo estuve acomplejada por mi figura. De no haber sido porque en verdad me gustaba la danza, me hubiera salido de la Escuela a causa de su opinión. Todavía la recuerdo diciéndome: “No tienes fuerza en las rodillas –al hacer el *petit battement*–... estírala... eres puras piernas y brazos sin control. ¡Aún no puedes entrar en el Ballet!”

Esto me enseñaría, al ser maestra o coreógrafa, que al corregir a los alumnos o bailarines no sólo hay que destacar los aspectos negativos, sino también los positivos. Se pueden romper muchas vocaciones al destruir la confianza.

Con mucho esfuerzo y dedicación, lograría ver yo, en letras de molde, durante mi carrera profesional, conceptos y fotografías que hablan de perfección, de técnica, así como de formas y medidas, de lo cual no me he vanagloriado, ya que lo considero un don de Dios.

Gloria y Nellie Campobello fueron una tradición; cada una con sus propias personalidades, imponentes las dos. Gloria, sonriente, rubia, con una apariencia frágil. Nellie, siempre erguida, hierática, severa, morena. Un mito ambas, una leyenda, una verdad. Fueron y son pioneras de la danza en México, sobre todo de la clásica. Además, fueron creadoras y directoras de la Escuela Nacional de Danza –Nellie oficialmente–, de donde tantos bailarines y valores dancísticos hemos surgido, coreógrafas de ballets como *Tierra* o *30-30*, y de estudios e investigaciones sobre danzas indígenas folclóricas –uno de sus libros, *Ritmos indígenas de México*, lo tengo autografiado.

Nellie, más inquieta que Gloria –quien prefería sólo bailar–, hacía poesía, montaba a caballo –recordando sus llanos norteños–, jugaba carreras de automóviles y escribía. Entre sus obras están *Las manos de mamá*, *Cartucho* y *Apuntes sobre la vida militar de Francisco Villa* –esta última también sobre la revolución mexicana–. Además de sus colaboraciones periodísticas, era astróloga, egiptóloga y doctora en ciencias ocultas, según decía a sus allegados.

Fueron ellas, las hermanas Campobello, las creadoras y directoras del Ballet de la Ciudad de México, primera compañía en su género y alcances, manifestación inequívoca de la cultura de una época de surgimiento de valores artísticos tendientes a la consolidación de la mexicanidad en el arte.

Gracias, desde el fondo de mi alma, a esa mi querida Escuela Nacional de Danza, a todos mis maestros y compañeros, a sus directoras, a Gloria y Nellie Campobello, por ayudarme a ser quien soy.

Mi debut profesional

POR NOEMÍ BELTRÁN

Corrían unos de esos años en los cuales cuanto deseaba se me cumplía. Estudiaba en la Escuela Nacional de Danza, instalada aún en el Palacio de Bellas Artes. Tuvimos un gran acontecimiento: la llegada a México de dos famosos bailarines clásicos, Alicia Markova y Anton Dolin, con su compañía. Llegaban para compartir con nuestro Ballet de la Ciudad de México una temporada. Desde el momento mismo de su llegada, como era natural, nadie existía para nosotros más que ellos; en lo personal, el poder verles tan cerca, seguir sus movimientos, sus ejercicios, sus ensayos, era como haber adquirido, ¡pobre de mí!, toda su sabiduría, sus conocimientos y su danza, en una especie de transfusión.

Los directivos del Ballet de la Ciudad de México, llegaron a la conclusión de que se insertarían algunos ballets con aires mexicanísimos en la programación de la temporada, y así fue como entramos nosotros, los de la Escuela Nacional de Danza, los que sólo pasábamos por el salón grande donde ensayaba la compañía, como “oyentes”, después de nuestras clases.

Y aquí viene mi aventura, mi debut profesional: La noche en que se presentaba el ballet *Feria*, donde yo bailaba la *Danza de los Malinches*, Markova y Dolin bailaban antes un *pas de deux*; a sabiendas de esto, yo me apresuré a maquillarme, a vestirme y a estar lista temprano. Unos minutos antes de la segunda llamada cerraban las puertas que conducen al escenario, para que sólo quedaran adentro los bailarines que participaban en esa primera parte, así es que como pude me colé y me escurrí hasta una escalera de caracol, la que conduce al telar. Subí hasta la parte superior de los telones, me senté muy cómoda y no supe más de mí; estuve encantada, fascinada observando cada giro, cada actitud de aquella

pareja maravillosa que me apasionaba. El mío era el mejor palco, que nadie más que yo haya encontrado. Lo malo fue que cuando se cerró el telón y fuimos llamados para el ballet *Feria* y mis Malinches, todo mi hermoso sueño se convirtió en una pesadilla.

En mi danza, nuestra salida era caminando hacia atrás, dobladas de la cintura y en línea hacia el público, posición de danza indígena (y lo primero que enseñábamos al público era la parte “baja” de nuestra espalda). Ah, me olvidaba decir que nuestro atuendo, entre otras cosas, consistía en un pantalón ¡blanco! Muy concentrada en la danza, yo no me di cuenta, sino hasta casi el final, de que la señorita Nellie Campobello, entre bambalinas, me gesticulaba y me hacía señas desesperadas que yo jamás comprendí; pero cuando todo terminó y el telón se cerró, pude saber, por los gritos indignados de la señorita Nellie, que mis posaderas habían sido exhibidas en el Palacio de Bellas Artes, en una noche de tanta gala, con las huellas negras del hollín o pintura de la escalera donde estuve sentada tan contenta. El “chaparrón” no se hizo esperar, fue el precio por contemplar a Markova y Dolin desde el cielo. Fue un gran sermón de don Martín Luis Guzmán, completado y redondeado por la señorita Nellie. Nunca lo podré olvidar, pero no me arrepiento.

Mi historia en el sagrado templo del arte

POR GUILLERMO KEYS ARENAS

La Escuela Nacional de Danza fue el “sagrado templo del arte” que mi mamá descubrió, con alegría, para deshacerse de mis diarios espectáculos en el teatro que hice en nuestra casa. El teatro incluía sala, cocina, comedor, recámaras, *azotehuelas* y balcones. Los telones y el vestuario surgían del canasto de la ropa sucia; la utilería incluía desde la mesa de la cocina, hasta el banquito en que la cocinera se sentaba a cabecear en las tardes.

Tenía yo siete años, y mi nana Herminita y mi mamá me llevaron en tranvía a Bellas Artes para hacer el examen de admisión. Lo que más recuerdo es que la examinadora me dobló la pierna hacia atrás, ¡arqueándome hasta que mi pie tocó mi cabeza!, lo cual demostró claramente mi flexibilidad.

Está en mi olfato el intenso olor de las maderas del piso, de las puertas y de sus marcos, así como el de la brea para no resbalarse. Seguramente, el sudor se mezclaba con ese aroma de los salones del cuarto piso de Bellas Artes. En el tercer piso había un museo de artesanías; en el segundo, la entrada en el escenario; a un lado, en la planta baja, el restorán con su decoración art déco, muy elegante, igual que todo Bellas Artes.

Me aceptaron. Fuimos a comprar las zapatillas (que todavía conservo), pero no eran las tradicionales, sino unas sandalias muy modernas; fueron hechas a mi medida, en negro. La costurera me hizo un pantaloncito corto de terciopelo negro y una camisa rusa, blanca y de charmés, con un cordón como el de las cortinas elegantes; con él me ajustaba la cintura.

Mi primera maestra se llamaba Evita, era muy joven. No recuerdo cuántas veces a la semana teníamos que ir, pero desde luego era algo que yo ansiaba cada día. Después de tres meses hubo un examen, y al final una señora muy guapa, muy distinguida y refinada—que resultó ser la señorita Nellie Campobello, directora de la Escuela— nos dijo a la maestra, a mi mamá y a mí, que debido a mi talento para bailar tenían que cambiarme al segundo año. Con este cambio me tocó una maestra boba, con la que me sentí muy desgraciado porque, por atarantado o inocente que fuera, yo sentía que no estaba aprendiendo mucho cuando la maestra hablaba de “poner el piececito con gracia”. A pesar de todo, ese año aprendí bailes rusos, la *Jota* y el *Jarabe tapatío*, baile que, según yo, bailaba *desde que gateaba*: mucho antes de entrar en la

Escuela, ya había hecho un berrinche para que mi mamá me comprara el sombrero de charro y así poder improvisar mi baile con cualquier excusa, en cualquier lugar y a cualquier hora. Pero fue hasta que de la Escuela nos enviaron a hacer un servicio social, que mi mamá me llevó a la Lagunilla para comprarme el traje completo. Lo que más me gustó fue el sarape de Saltillo, multicolor.

Y claro, el niño escuálido y tímido tenía mucho éxito en las ceremonias de tipo escolar donde requerían de algún espectáculo. Recuerdo que en el Teatro del Pueblo hice tres bailes diferentes, y al final de cada uno me lanzaron flores desde el público. Todo estaba muy bien; lo malo fue que cuando al final tuve que bailar el *Jarabe tapatío*, se me torcían los tacones con tantas flores regadas en el piso; pero mi mamá, *re'* contenta. A mí lo que me gustaba eran los aplausos.

Sobreviví ese año y pasé a tercero. Entonces sí, ¡ay nanita!, me tocó una maestra muy estricta y exigente, que se enojaba, nos gritaba y nos insultaba *de a feo* cuando hacíamos mal los ejercicios o los pasos. Aunque me temblaban las canillitas y casi me hacía pipí de miedo, debo confesar que “me encantaba”; sabía que estaba aprendiendo mucho con ella. Se llamaba Estrella Morales, y años después me enteré de que además de ser buenísima para enseñar, también era una gran bailarina de flamenco, y que su hermana Angélica era la famosa concertista que levantaba el piano antes de cada concierto, para colocarlo en el ángulo que a ella le gustaba.

Mientras mi nana esperaba en la recepción a que terminara mi clase, se enteraba de todos los chismes que concernían al personal que pasaba por esos salones y oficinas. Había, por ejemplo, aquel de un maestro que era miope y le daba vergüenza usar lentes. Cuando decía a las niñas: “¿Ya se pusieron las puntas?”, le contestaban: “Sí maestro, ya nos las pusimos”, mientras se levantaban con las zapatillas suaves de media punta. Años después, el maestro causó sensación en

la Escuela porque había sufrido varios accidentes en la calle, y por fin se decidió a usar lentes para poder ver los automóviles y muchas otras cosas que nunca antes había visto. El resto de los chismes incluían favoritismos políticos, peleas de una maestra y la directora, celos profesionales, etcétera.

Mis clases de danza fueron la razón para que el Palacio de Bellas Artes se convirtiera en mi segunda casa. Cada año, con motivo del fin de cursos, se presentaban funciones con todos los alumnos de la Escuela. Entonces me perdía en los pasillos y escaleras que conducían de los salones al escenario y que me parecían un verdadero laberinto. Fue la época en que conocí a los técnicos, electricistas, tramoyistas, utileros y encargadas de vestuario. Con ellos compartí más tarde el resto de mi vida profesional, a través de mis experiencias, principalmente con el Ballet de la Ciudad de México, con la Academia de la Danza Mexicana y con el Ballet Folklórico de México.

De aquellas presentaciones escolares, recuerdo la multitud caótica de niñas peinadas con caireles hechos con tenazas calientes, con grandes moños, las bocas pintadas rojo *pitaya*, sombras de mujer fatal en los ojos y mucho colorete en los cachetes, como muñecas de feria. Vestían esponjados tutús, zapatillas pintadas con esencia de plátano y polvo dorado o plateado, según el caso; siempre mal amarradas, como si los listones que las sujetaban fueran agujetas. Y todo con un reverberar de brillantina y lentejuelas que, con los efectos de las luces teatrales, creaban la magia de un sueño de fantasía. A cada grupo le tomaban una foto “del recuerdo”; había niñas que aparecían asustadas o llorando, debido a la explosión del flash, que en esos tiempos dejaba a todo mundo envuelto en una nube maloliente. Ahí conocí a una niñita con ojos tan grandes como sus largos caireles, con quien, años más tarde, haría pareja en las coreografías de *madame* Nelsy Dambre,

maestra que organizaba temporadas de ballet en varios teatros de la ciudad. Esa niña era Nellie Happee.

Durante esos años, nunca recuerdo haber visto otro niño en las clases; yo era el único entre todas esas niñas, muchísimas. La danza no era considerada como carrera en esa época.

Cuando terminé la primaria, hice un año de comercio y ya no fui a la Escuela de Danza. Logré arreglármelas para aprender tap en la Academia Minerva, de la Colonia Guerrero. Después ingresé a la Escuela Bancaria y Comercial, para seguir la carrera de siete años de contador público y auditor. Cuando iba en el tercer año, una tarde salí de la escuela, que entonces estaba en las calles de Palma, y cruzando la calle hacia el Centro Mercantil, ¡oh sorpresa!, la señorita Nellie estaba viendo un escaparate. Lleno de emoción y timidez me acerqué a saludarla e identificarme. Me hizo comentarios acerca de lo atrevida que era la ropa interior de encaje para las damas; después me invitó para que durante mi tiempo libre fuera yo a hacer un poco de ejercicio al Ballet de la Ciudad de México, que había sido creado el año anterior y se ubicaba en los estudios de la misma Escuela. Al siguiente día, después de mi última clase en la Bancaria, me fui a Bellas Artes, subí las escaleras, que no había pisado durante varios años, y cuando llegué al cuarto piso, los recuerdos se desbordaron como el *Aleluya* de Mozart: allí estaban los salones, con sus barras, los espejos, el olor a madera, la brea, el sudor... Fui a la dirección y la señorita Nellie se puso muy contenta de verme. Después de una breve charla, me presentó con su media hermana, la señorita Gloria Campobello, primera bailarina, quien enseguida me ofreció una de sus mallas de lana para que yo pudiera comenzar a entrenarme con la compañía inmediatamente.

Aquí terminan mis recuerdos de la Escuela Nacional de Danza, en donde aprendimos nuestros primeros pasos yo

y otros muchos artistas de la danza que han andado por el mundo dando a conocer el nombre de México.

Así también se inicia mi parte en la historia del Ballet de la Ciudad de México y su primera bailarina, Gloria Campobello, a quien con el tiempo habría yo de admirar y querer muchísimo, hasta el día de su muerte. Pero eso ya es otra historia...

Un chivo en la danza

POR FELIPE SEGURA

Mi paso por la Escuela Nacional de Danza fue muy particular y especial. Yo llegué con dos años de estudio, que aunque no formales, sí fueron hechos con mucho entusiasmo y con mucha ayuda de mi maestra Dina Torregrosa. Después del examen que me hizo Gilberto Terrazas, que fue casi en su totalidad de flexibilidad, dio su informe a la señorita Nellie e ingresé directamente al Ballet de la Ciudad de México. Pero la señorita Nellie no me quitó el ojo de encima. Ya he narrado en ocasiones anteriores, que al decirle la fecha de mi nacimiento encontró enseguida, por razones zodiacales, que mi signo era muy favorable al suyo... pero muy al contrario, el favorecido fui yo a través de los años.

Cuando comencé con la compañía, el sistema de clase de la señorita Gloria era que, una vez que terminábamos la barra, en el centro hacíamos todos los ejercicios de *adagio* y *allegro*, por líneas; yo trabajaba atrás de cada una, aun de las de estrellas y de solistas, cosa muy mal vista. Con la ayuda de Guillermo Keys y Salvador Juárez, aprendí muchos de los pasos difíciles. Comencé a hacer amistad con algunos de los muchachos y la pasaba bien; cuando no estábamos en clase o en ensayo, podíamos platicar, especialmente a la hora que nos servían la merienda.

Pero esto duró unas cuantas semanas, porque un día se apareció la señorita Nellie y me dijo que necesitaba mejo-

rar, por lo cual, cuando no me necesitara la señorita Gloria, iría a tomar clases en la Escuela... y así comenzaron esas jornadas terribles en que no tuve un momento de descanso. Primero, me pusieron en cuarto año; después me ascendieron a quinto, pero como no podía llevarlo regularmente, algunos días tomaba clase con segundo año y otros con sexto.

Todos los maestros con los que estuve, fueron muy buenos conmigo; dedicaban mucho de su tiempo a corregirme. Ellos fueron Carmen Galé, Linda Costa, Yol-Itzma... pero el que más me procuraba y cuidaba, era el maestríto Vela. Lo mismo eran clases de danza española, danzas internacionales y, desde luego, las clases de danza clásica, y otras clases de algo muy extraño que hasta la fecha no acabo de saber de qué eran: las de Yol-Itzma.

Pero además de trabajar y *brincotear* desde las cuatro de la tarde hasta una hora indefinida de la noche, todavía tenía fuerzas para darme mis escapadas a las clases de Nelsy Dambre y Sergio Unger. Como esto estaba estrictamente prohibido, íbamos Salvador Juárez y yo en secreto. Pero funcionó bien, porque las señoritas Campobello nunca se enteraron.

En 1946 hubo una graduación, muchos de mis amigos iban a obtener el título, y yo ya daba por sentado que a mí también me lo darían. Es más, mi maestríto Vela me lo aseguró. Pero un día la señorita Nellie, precisamente a él, le dijo: “Felipe no está ni remotamente listo para obtener el título; no solamente necesita mejorar técnicamente, sino madurar; es un ‘chivo loco’...” No me enojé, sólo me desconcerté, y tuve valor para preguntarle un día, con mucho tacto, que cómo era un “chivo loco”. Sonriendo, me dijo algo que me impresionó: “Como usted, Felipe. Usted que quiere ser el que más salta, el que gira más, el que quiere destacar en todo. Cada bailarín debe ser un artista. Usted necesita mucha preparación, estudiar música, leer mucho, meditar; dejar de pensar que está usted haciendo un deporte y que el que hace más, es el mejor.”

Y sí que se empeñó ayudándome en todo para mi mejoría intelectual; en mi biblioteca hay muchísimos libros que ella me obsequió. Desde luego, todas sus obras; pero además libros que me indicaba que debía leer. Después me interrogaba para ver si ya lo había hecho, y me pedía que le hiciera comentarios para comprobarlo. Desde luego, los tenía que leer.

El señor Guzmán, don Martín, presidente de la compañía, no tenía ninguna confianza en mí; la señorita Nellie le preguntó qué pensaba de mí; me vio, movió la cabeza y no dijo nada. Él no era afecto a poner apodosos ni a ser burlón, era sumamente formal. Sólo cuando a Salvador Juárez le dieron el papel de “caballo” en el *Circo Orrin*, comentó que parecía *pony*.

Después de mis tres años en la Escuela y del Ballet de la Ciudad de México, vinieron a mi vida muchos profesores importantes y famosos, pero sé que mi formación fue en la Escuela, en manos de la señorita Gloria, y posteriormente de Nelsy Dambre y de Sergio Unger. Mejoré mi técnica y fui ascendiendo, pero entre más conocía de danza y más me adentraba, siempre llegaba a la conclusión de que había algo que había aprendido allí, en la Escuela, especialmente con Gloria Campobello: aprendí a bailar, llené mi vida de danza.

Evoco el vals *Magdalena* y vuelvo a ver a Gloria Campobello bailando en la escena del salón del ballet *Fuensanta*, conquistando a Ramón López Velarde. La veo con una sonrisa que iluminaba todo el mundo, haciendo la “coqueta” de *Alameda 1900*, o en su patético papel de la “niña” en *Umbral*... y entonces sé de dónde y cuál fue la fuente de inspiración, la luz de mi camino.

A Nellie y Gloria Campobello⁹⁸

POR ROBERTO XIMÉNEZ

Tengo pendiente pagar una deuda de gratitud, con quienes fueron mis maestros y profesoras que me enseñaron todo. Destacan entre ellos, desde mi iniciación como alumno, mi maestra y después directora Nellie Campobello y su hermana Gloria. Rindo homenaje a los sacrificios que hicieron a favor de la danza y por la supervivencia de nuestra Escuela Nacional de Danza y el Ballet de la Ciudad de México.

Los primeros años de la Escuela de Danza, fueron los de mi infancia. Me recuerdo corriendo con mi maletín bajo el brazo, llevando el uniforme: camiseta blanca, pantalón corto negro, de terciopelo y *abombachado*, calcetines, zapatillas suaves de ballet, toalla y jabón. La razón de mis carreras era no llegar tarde a clases en la Escuela de Danza, entonces situada en los bajos del edificio y sede de la Secretaría de Educación Pública, en la calle de República de Argentina. Allí teníamos clases y actuábamos a menudo en el Teatro Orientación, dentro del mismo edificio. No recuerdo quién era entonces el director de la Escuela ni si había exámenes a los alumnos, pero lo que no podré olvidar es que allí conocí y tuve como maestras de danza a Nellie y Gloria Campobello. Eran estudios básicos, muy elementales; yo era el más jovencillo de todos los alumnos, y los varones, bromeando por mi corta edad y estatura, me daban suaves y afectuosos coscorriones cada vez que podían, pero yo les devolvía puntapiés en sus espinillas, huyendo de inmediato.

Son muchos los años transcurridos y de sólo pensarlo me estremezco. Ahora soy consciente de lo efímero que es el tiempo y me siento muy afortunado de haberlos vivido. Aquellos primeros estudios fueron base y fundamento de mis conocimientos y se los debo a tan singulares y devotos

98 Publicado en *Punta-tacón*, núm. 24, órgano informativo de la END-NYGC, México, INBA, septiembre de 1999.

maestros. Recuerdo al *maitre* de ballet Zybine, de origen ruso, un estupendo maestro que años después me dio clases particulares. Nellie y Gloria nos enseñaban ritmos indígenas mexicanos, basándose en los relieves y códices hasta entonces descubiertos de las varias culturas indígenas y en el folclor del Estado de México.

El traslado de la Escuela de Danza a su nueva sede, el Palacio de Bellas Artes, se realizó a los pocos años, aumentando el número de magníficos profesores. Mi padre volvió a inscribirme, aunque debido a mi corta edad no me quería admitir la entonces secretaria, señora Suárez. Sin embargo, fue posible después de un estricto examen que me hizo el maestro Zybine, quien quedó muy impresionado por mis facultades, elogiándome ante mi padre allí presente.

El director era el pintor Carlos Mérida, quien nos enseñaba las clases de artes plásticas y escénicas, materias teóricas y prácticas recién creadas y obligatorias. Le sucedió Francisco Domínguez, músico y compositor, quien nos impartió sus espléndidas clases de teoría de la música y rítmica musical, también obligatorias; los exámenes se hicieron más exigentes.

Cada director iba incorporando materias teóricas y prácticas: música, historia de la pintura, música y danza, teatro, artes plásticas y escénicas, ballet clásico, folclor mexicano e internacional, danza moderna, oriental, baile español, sudamericano, europeo, metodología, francés, etcétera, todas con profesorado especializado. Cuando el director era Francisco Domínguez, además se organizaban conferencias de artistas que llegaban a actuar en el Palacio de Bellas Artes; recuerdo con verdadero cariño las que nos ofreció Encarnación López, la *Argentinita*, sobre danza española, de gran trascendencia para mis años futuros y mi vocación en ese género dancístico.

Con Nellie Campobello como directora, la Escuela contó con programas de estudio más rigurosos, amplios y variados; se hacían exámenes trimestrales, siendo el final el más estricto, y ante varios maestros que actuaban como jurado. Ella logró el reconocimiento y transformación de la institución como Escuela Nacional.

Puedo asegurar que los años en la Escuela fueron los mejores, porque me abrieron las puertas de un futuro apasionante, con métodos, sistemas y materias tan variadas. Cada una representaba un atractivo desafío y me mantenía la ilusión de aprobar y ascender al siguiente nivel de estudios.

Gracias a la visión pedagógica que se tenía en la Escuela, surgieron artistas y profesores de muy alta valía. Es imprescindible que los profesores den ejemplo de voluntad, trabajo intenso, amor, fe y entrega sin límites; sólo así puede lograrse una compenetración solidaria con los alumnos, quienes deben aportar constancia y paciencia. Con el tiempo se dan los resultados sólidos y reales, los cuales renuevan los ánimos y la fuerza moral para continuar. En la Escuela, la disciplina la hicimos nuestra gracias a los maestros y también a Nellie Campobello, quien nos dio ejemplo de constancia y voluntad, siempre amable y vigilante de la aplicación del alumnado en sus estudios.

Los artistas que han triunfado en el mundo del arte no lo han hecho fácilmente ni por casualidad; siempre ha sido basándose en su amor, fe, devoción, entrega, sacrificios y constancia. No es fácil subir a la cumbre ni tampoco mantenerse en ella; quien sube fácil cae más fácil, salvo si está bien capacitado para mantenerse en un alto nivel artístico.

De mirada franca y frontal, Nellie Campobello era luchadora, investigadora, creativa, gentil, amable, con un don especial, personal y humano, generosa. Personas poderosas y mezquinas, de forma contumaz, la ataron injustamente. La respuesta de Nellie siempre fue manteniendo su dignidad y

firmeza; supo defenderse con razón y honradez profesional. En sus últimos años de vida, fue destituida de su cargo de directora; al final, la vencieron y humillaron, ignorando su ejemplar hoja de servicio y el sacrificio de los mejores años de su vida. Siento vergüenza por esos abusos. ¿Cuáles fueron las acusaciones? ¿Acaso fueron la entrega de su vida, dedicada a enseñar a varias generaciones el arte de la danza, enriqueciendo con su creatividad a la institución?

Debo decir que soy un modesto fruto de la ejemplar labor pedagógica de Nellie, Gloria y del cuerpo de profesores de la Escuela Nacional de Danza, por quienes tengo una gran gratitud. Gracias a mis años de riguroso trabajo en esta Escuela, y posteriormente ampliándolos con otros estudios, recibí la capacitación para crear, junto con mi admirado amigo y compañero Manolo Vargas, nuestra compañía, el Ballet Español Ximénez-Vargas, que tuvo reconocidos éxitos en todo el mundo durante muchos años de brillantes actuaciones. En la compañía, tanto el señor Vargas como yo nos hicimos cargo de los complejos oficios y especialidades que se requieren: formación y enseñanza de nuestros bailarines y bailarinas, coreografías, montajes de escena, luminotecnia, vestuario, etcétera. Lo debimos hacer, por carecer de los medios económicos para contratar a directores especializados en cada área; pero lo logramos, pues estábamos preparados gracias al acertado plan de estudio que cursamos y que contemplaba complejas y variadas materias.

Hay una anécdota que es demostrativa del cariño de Nellie Campobello: En una de las temporadas que hizo nuestro Ballet Español Ximénez-Vargas en el Palacio de Bellas Artes, como siempre fueron a saludarme Nellie y Gloria. Mi maestra Nellie me preguntó: “Roberto, ¿hay algo que te gustaría que yo pudiera hacer por ti?” La pregunta no me sorprendió, debido a que en otras ocasiones me la había hecho, pero esta vez medité unos segundos y le contesté: “Sí, hace años que

tengo la ilusión de ver a todos mis maestros y profesoras que tuve en la Escuela, para saludarles. Pero eso sería mucho pedirle a usted.” Mi maestra-directora guardó silencio.

Cuando me encontraba en mi camerino antes de la última función de esa misma temporada, llamaron a la puerta; la abrí y allí estaba Nellie, quien con afecto me tomó del brazo conduciéndome al foro. El telón cortafuegos del escenario estaba bajado, y ante mi indescriptible estupor vi a todos mis queridos maestros y maestras colocados en línea esperando mi aparición. Mi emoción fue inmensa. Todos ellos, Nellie, Gloria y yo mismo, nos echamos a llorar por la feliz emoción que compartíamos. Debo aclarar que la mitad de ellos habían reñido y no se hablaban desde años atrás con mi maestra Nellie, pero ésta los localizó, los convenció y aceptaron acudir a saludar a su antiguo y fiel discípulo, que no les había olvidado.

Esto constata la inmensa ternura y calidad humana de aquella gran persona, muy fuerte y bravía, que por necesidad supo defender sus principios éticos y todo aquello que consideró justo, enfrentándose a personas y entidades poderosas. Los atropellos, humillaciones e imperdonables tratos que soportó, y los malos modos que sufrió en la destitución de su cargo, fueron las causas, lo digo con toda seguridad, que minaron su salud y la precipitaron a una penosa minusvalía que la llevó a una silla de ruedas, y poco después al inevitable fin de su vida.

Queridas maestras Nellie y Gloria Campobello, estáis en nuestros corazones, y confío que con vuestra devoción, entrega y nobleza de espíritu, habéis perdonado a quien tanto daño os hizo. ¡Descansad en paz!

Testimonio⁹⁹

POR MANOLO VARGAS

Mi nombre es José Aranda, pero Argentinita me bautizó como Manolo Vargas. Cuando entré en su compañía, ya trabajaba con ella José Greco, y no era posible que hubiese dos Josés en un grupo con sólo dos muchachos. Eso fue en 1942. Ese día estaban presentes Ramón Castroviejo, que era un médico muy famoso; el cónsul español en Nueva York, del cual no recuerdo el nombre; una torera que estuvo mucho en México, Soledad Miralles; y varios amigos de Nueva York. Empezaron todos a buscarme un nombre; hubo muchas sugerencias; Greco quería que rifáramos el nombre, y Argentinita dijo: “Te vas a llamar Manolo Vargas.” Ella fue mi madrina verdaderamente.

Yo soy del estado de Jalisco, de un pueblecito que se llama Tala, cerca de Guadalajara; un ingenio azucarero, donde mi padre tenía un cañaveral. Como a los cinco o seis años de edad, me gustaba el baile; siempre que se casaba alguien o había alguna fiesta, yo bailaba y era muy popular. La gente decía: “Ya viene el niño del patrón; que baile.” Recuerdo que me daba mucha vergüenza, era muy tímido; lo soy aún, pero más en aquel tiempo, y me cubría la cabeza con la camisa.

A mi madre también le gustaba mucho el baile. En Jalisco hay una jota jalisciense; también las cuadrillas, que se bailaban mucho; algo así como *Las calabazas*, en las que se tomaban de las manos haciendo cadena. Además tocaban *El morrongo*, que era como un tanguillo, que después en España se lo oí a Pastora Imperio: “El morrongo, el morrongo, me lo quito y me lo pongo.” Le dije a Pastora: “Eso lo bailaba mi madre.” Bueno, hay cosas que traerían los españoles y se quedaron entre los indios, y éstos lo fueron haciendo a su manera.

99 Publicado en Margarita Tortajada, *Danza de hombre*, Culiacán, SOMEC-Sinaloa-Archivo Histórico del Estado de Sinaloa-ISMUJER, 2005.

Mi madre bailaba todo eso, y mi padre, que era viudo y vuelto a casar (soy hijo del segundo matrimonio), era mayor que mi madre y muy celoso. Alguien le fue a decir –algún campesino– que el niño bailaba siempre en las fiestas. “¿Cómo que baila? Avísame cuando lo vean.” Un día yo estaba con lo del morrongo, cuando sentí un latigazo en la espalda; me bajé la camisa, vi a mi padre y corrí. Él me gritaba: “Párate, párate”. Siempre llevaba un látigo y con él me atrapó del tobillo, tiró y se cayó; ¡imagínense, el patrón y haberse caído delante de toda la gente!, su rabia era terrible. Yo lo levanté y corriendo fui a esconderme en las faldas de mi madre. Me dio tal paliza que estuve en cama como ocho o diez días. Cuando se está en esa edad, cinco o seis años, y alguien (que además es tu padre) te dice: “Como te vuelva a encontrar bailando te voy a matar, ya viste lo que te ha pasado”, un niño lo cree. A mí me dio un trauma y me dije: “Tiene que ser algo malo.”

Después me mandaron a Guadalajara y me pusieron en un internado. Cuando veía en las revistas fotos de bailarinas, las recortaba; pero como creía que era algo malo, las escondía bajo el colchón.

Mi padre murió en un accidente de caballo, y como su testamento estaba a nombre de una hija del primer matrimonio y mi madre no era una mujer que supiera defenderse, nos quedamos en la calle. Se fue a Guadalajara conmigo; sabía bordar que era una maravilla y de eso nos pudo mandar a la escuela. Sin embargo, llegué hasta sexto año porque tuve que trabajar para ayudarla. Después me instalé en México, donde estuve como dos años antes de mandar por ella.

El baile lo tenía olvidado, ya no existía; pero en México no me perdía ni una función de danza. Vi los conciertos de Argentinita en el teatro Arbeu, creo que fue en 1938, cuando vino con Miguel Albaicín y Pilar López. En 1940 se presentó

en el Palacio de Bellas Artes con Antonio de Triana. Sólo era un espectador: me gustaba, pero sabía que no podía ser.

Comencé a trabajar en el Banco de Comercio con el señor Galindo, administrador y secretario de Salvador Ugarte, el gerente. Un día hubo un coctel y entre la gente estaba un chico y conversamos. Me preguntó qué hacía y le dije dónde trabajaba; me contó que era arquitecto, que su padre era médico y quería que fuese lo mismo, y como en aquel tiempo los hijos tenían que ser lo que eran los padres... Me preguntó si estaba contento con lo que hacía y le dije que no. Cuando me preguntó qué era lo que me gustaba, me dio mucha vergüenza decir que quería ser bailarín, y con mucho trabajo dije: “El baile”. “¿Bailarín?”, dijo asustado. Entonces ya era un poco tarde.

Mucha gente que quisiera bailar cree que por la edad no es posible y deberían probar, porque no se saben las posibilidades que puedan tener o desarrollar. Para el ballet es distinto, sí se necesita cierta edad; pero para otro tipo de baile, como el étnico, no importa tanto. En esa época yo tendría algo así como veinticuatro o veintiséis años, que eran muchísimos para poder dedicarme a la danza. Ese muchacho me habló de la edad; dijo que tenía que desarrollar músculos, hacer cuerpo. Yo no sabía nada, a mí nada más me gustaba el baile. Me dijo que creía que no tenía edad para hacerlo, pero que probara, porque de otra manera toda la vida iba a estar pensando en algo imposible. Me señaló que había una escuela, y luego de dos o tres días me llamó: “Vas a Bellas Artes; por la parte de atrás subes una escalera y ves un letrero que dice Escuela Nacional de Danza, y pides toda la información.”

Cuando fui, estaban en audiciones. Vi el letrero y comencé a temblar; me puse de todos los colores. A la entrada estaban las señoras Suárez y Mayorga. Me paré en la puerta, asustado y nervioso. La señora Suárez me preguntó: “¿Le puedo ayudar en algo?”, y como tímidamente dije que sí,

añadió: “¿Quiere informes para su hermanita?” Respondí que sí, porque no me atrevía a decir que eran para mí. Me dijo lo que se necesitaba, que llevara a mi hermanita con su mamá, que tenía que pasar una audición y que si la admitían necesitaba unas fotos. Yo me decía: “¿Y ahora cómo le digo que soy yo?” Me quedé en la puerta.

Entonces pasó Eulalio Arroyo, que era un bailarín muy saleroso, y preguntó si podía ayudarme en algo; la señora Suárez le aclaró que había pedido informes para mi hermanita. Lalo dijo mirándome: “Ja, aquí lo que nos sobran son viejas”, por lo que yo rápidamente pregunté: “¿Usted cree que puedo bailar?” “¡Claro que sí!” A mí se me abrió el mundo. “¿Qué tengo que hacer?” Dijo que tenía que pasar una audición; me preguntó si tenía mallas y zapatillas, pero yo no sabía ni qué era eso. Como él también era maestro y jurado, me pidió que fuera con él a los vestidores; entonces me dio unas mallas y unas zapatillas, y como si fuera la Cenicienta, me las puse. Luego me preguntó si sabía qué era un *plié*; nunca había oído nada así y me enseñó cómo era; también las posiciones. Como era muy redicho, pronunciaba *premier position, second position, troisième position...* en francés.

El jurado estaba en descanso y yo mientras repasando. Me decía: “Muy bien, muy bien; cuando le digan *plié*, doble las rodillas; cuando le digan *sauté*, salte”. Se me olvidaban los nombres. Yo, el *largotón*, haciendo cola entre niñas chiquitillas; las madres me veían ya en mallas y zapatillas. Al fin llegué; ahí estaban Nellie y Gloriecita Campobello y el jurado, que eran Linda Costa y Tessy e Issa Marcué. A Linda la recuerdo bien: era guapa, con unos ojos muy bonitos.

Me pidieron primera posición, segunda, tercera, cuarta, quinta... muy bien. Pero dicen quinta atrás, y comencé a trastabillar; *plié* y todo al revés; el jurado riéndose. Pero como no tenían chicos, me aceptaron. Ese día no dormí del gusto; compré no una, sino varias mallas y zapatillas. Me

citaron para el lunes y yo creí que entrando iba a bailar. No recuerdo quién me tocó de maestro y nos puso en la barra. Pregunté a una mujer: “¿Cuándo vamos a bailar?”; me explicó que era un año de preparatorio, que después venían de primero a sexto años, y luego otros de preparación para maestro; en total, nueve años. Yo me decía: “Si tengo veintiséis años, más nueve, son treinta y cinco... será cuando ya me tenga que retirar”, por lo que quedé muy triste y pensé: “Aquí no se baila.” La ignorancia de uno. Ahora me sucede como maestro, y cuando me preguntan: “¿Cuándo se baila?”, yo contesto: “Cuando te puedas parar de pies.”

A partir del tercer año había clases de español y regional; además estaba Xenia Zarina. Los maestros Velezzi (Enrique Vela Quintero) y Ernesto Agüero daban español. Recuerdo que pasaba por donde estaba el maestro Agüero y veía a todas las chicas hincadas con las castañuelas, y eso no me gustaba.

En regional estaba el maestro Luis Felipe Obregón, cuyo alumno Juanito Barajas tenía un grupo con las muchachitas de la Escuela y bailaban en la Casa Riveroll. Ahí había unos salones preciosos, donde los sábados presentaban bailes mexicanos sobre un tabladito. Juanito me preguntó si quería tomar parte, aunque no me iban a pagar, y como lo que quería era bailar, no me importó. Me llevó a la Casa Riveroll y salí a bailar *Las Chiapanecas* y algo que creo que se llamaba *Baile de las Juanitas*, con unos sarapes muy bonitos. Cuando sucedió todo esto, mi madre ya había muerto; en vida yo ni siquiera pensaba en esto, pero ahora ya era libre de podérmela jugar.

Recuerdo que un día, por 1941, bailamos para el Club de los Rotarios en el Tap Room del hotel Reforma, donde en aquel tiempo Raquel y Óscar Tarriba eran las grandes estrellas del baile español. Yo no los conocía, ni sabía nada de ese género de danza. Llegamos allí y yo traía un saquito de chamula para *Las Chiapanecas*. Salió Óscar y comenzó a

bailar como ametralladora; yo me quedé electrizado, sentí que los pelos se me paraban cuando lo vi taconear, y dije: “Eso es lo mío, esto es lo que yo quiero.” Sentí tal emoción, que me clavé las uñas al verlo zapateando y con los palillos.

LOS AÑOS CINCUENTA: VOCACIONES

Mis estudios para profesora de danza

POR MARÍA VELASCO

Siempre me gustó la danza. Estudié cuando era niña, en Guadalajara, con la maestra Amelia Bell. Ya en México, ingresé a la YMCA femenina, y allí conocí a la maestra María Roldán Gil, con quien entablé una amistad sincera que hasta la fecha ha perdurado. Al saber de mi interés por la danza, me invitó a conocer la Escuela Nacional de Danza. Me presentó con la directora, la señorita Nellie Campobello. Fue así como tuve mi primer contacto con mi querida Escuela, y donde permanecí muchos años.

Mis profesores fueron Gloria Campobello, Linda Costa, Nellie Campobello, Enrique Vela Quintero, Aurora Suárez, Orlando Martínez, Adolfo Díaz Chávez, Eduardo Muñoz y Gloria Teresa Suárez. Hice mi año de práctica reglamentario para poder sustentar el examen profesional en el Hogar Colectivo Tomasa Valdés viuda de Alemán.

En 1947, tomé parte en la grandiosa temporada que hizo el Ballet de la Ciudad de México en el Palacio de Bellas Artes. Tuvimos como huéspedes a la compañía de Alicia Markova y Anton Dolin. Con estos dos magníficos bailarines, vinieron un grupo de solistas de primera.

En el mes de abril de 1951, tuve mi examen teórico en los locales de la Escuela, y después el práctico en el escenario del teatro de Bellas Artes. Y al fin me titulé como profesora de danza.

También en ese año de 1951, en el mes de julio, fuimos a una gira “pro construcción de escuelas” a la ciudad de

Parral. Estuvimos mucho tiempo y presentamos *El lago de los cisnes*, *Las sílfides*, *Alameda 1900*, *Umbral*, *Amor brujo* y *Vespertina*. Al público le gustaron mucho los ballets y nos aplaudió.

Para mí, la señorita Gloria Campobello fue una maestra de maestras, fue uno de los principales pilares de la Escuela Nacional de Danza. Su enseñanza fue inigualable; estuve con ella siempre, hasta que desgraciadamente la perdimos en el año de 1968. Junto con la señorita Nellie Campobello, se preocupó por fundar una escuela de danza para la juventud mexicana, e hizo investigaciones para impartir la enseñanza que conjuntara al maestro con el bailarín.

Mi agradecimiento y todo mi cariño para todos esos magníficos maestros que me dieron sus conocimientos; siempre llevaré el recuerdo más hermoso de la Escuela y de todos ellos.

Mis comienzos

POR SONIA CASTAÑEDA

Para la temporada de 1947 del Ballet de la Ciudad de México, pude hacer algo más que caminar por el escenario. Hacía tres años que, recién ingresada a la Escuela Nacional de Danza —que en aquel entonces estaba en el cuarto piso del Palacio de Bellas Artes—, me había atrevido a entrar por la puerta del escenario y caminar por él, entre maravillada y temerosa. Lo emocionante de mi Escuela era precisamente que estuviera en el teatro, en donde disfrutaba de los camerinos, que eran bellísimos, del espacio, de la obscuridad y también de la luz. En 1945, cuando la Escuela fue trasladada al antiguo Hípico Alemán, a los grandes jardines, a la piscina, a las rosas rojas, a la gran casona, pude sentir la nostalgia del teatro.

En esa temporada del Ballet de 1947, como parte de la Escuela, bailé con algunas compañeras una de las danzas del ballet *Feria*, con coreografía de Nellie Campobello y

música de Hernández Moncada. No fue tanto lo que bailé, sino lo que aprendí.

Estar en ese escenario, escuchar a la orquesta, pertenecer a algo que aún no sabía que era parte de mi vida; estar en los ensayos, observar a los demás bailar, ver en *Alameda 1900* a Gloria Campobello y a Fernando Schaffenburg, y de vez en cuando a Alicia Markova, Anton Dolin, Royes Fernández, Carolina del Valle... así se fue gestando en mí una fuerte y firme vocación: eso era lo que yo quería, eso era lo que me hacía feliz.

Supe que Anton Dolin había becado a Guillermo Keys, Felipe Segura y Salvador Juárez para estudiar en los Estados Unidos. Yo los había visto ensayar pegando las narices en los enormes ventanales del salón grande, donde ensayaba el Ballet de la Ciudad de México. Ansiaba ser parte de ellos.

Estudí durante cuatro años con la bailarina y maestra italiana Linda Costa, de la escuela italiana antigua, ‘la tercina’, ‘la cuartina’, ‘la sextina’, como ella llamaba, ¡mi viejecita querida!, a los *entrechats*. Estudié danza española con el maestro Enrique Vela Quintero, pero veía con angustia que la gente del Ballet se iba al extranjero. Entre ellos recuerdo a Schaffenburg.

En el quinto año pasé a estudiar con Gloria Campobello, lo que era uno de los sueños de mi vida. Gloriecita: ojos verdes, tiernos, solitaria, ausente pero llena de amor hacia mí, llena de comprensión y una de mis mejores aliadas. Con ella me inicié en la técnica Cecchetti; ella había sido alumna de Vincenzo Celli, que a su vez había sido alumno del gran maestro. Me maravillaban sus manos, la sencillez con que bailaba, su frescura... Aprendí de ella la forma de ser primera bailarina. Observé su sufrimiento, su dolor, y me dolía que su talento no se diera a conocer.

En 1949 apareció una escuela dentro de otra; el 30 de septiembre de ese año, la revista *Tiempo* publicó:

La Escuela del Ballet de la Ciudad de México, acaba de probar, en la función que dio el día 17 de este mes en el Palacio de Bellas Artes, que en México se pueden formar excelentes bailarines profesionales, y que el ballet es un arte para el cual está admirablemente dotada la juventud mexicana.

Un ballet clásico, *Silfides*, coreografía de Gloria Campobello, música de Chopin. Un ballet moderno, *Umbral*, coreografía de Gloria Campobello, música de Schubert, escenografía y vestuario del gran José Clemente Orozco. Una serie de danzas españolas y el ballet gitano *El amor brujo*, de Falla y coreografía de Orlando Martínez.

Ese fue el programa que bailé con Carolina del Valle, con Pola Platte y con Orlando Martínez. La revista *Tiempo*, continuaba:

Sonia Castañeda, hecha toda una bailarina, triunfó clamorosamente al debutar como primera bailarina, lo mismo en el ballet clásico *Silfides*, que en el español, en el cual hizo el papel del “chiquillo” de *Escuela Flamenca*, uno de los números interpretados.

Una muestra del entusiasmo con que se trabajó para preparar esa representación, la proporciona la simpática actitud de la primera bailarina, Gloria Campobello. Para no abandonar a sus discípulos, no obstante haber estado gravemente enferma y a punto de que le amputaran un brazo, saltó de la cama y participó en la función, interpretando como nunca el papel de la “niña” de *Umbral*.

En 1951, Nellie Campobello trajo a Felipe Segura, quien ya había regresado a México, a que nos diera clase. Y con él vinieron también bailarines y bailarinas no entrenados en la

Escuela, pero que para mí fueron como un chubasco de agua fresca: nueva energía, nuevos conocimientos, algo diferente, algo de vida, algo de alegría.

Además de darnos clases, Felipe empezó a montar el segundo acto de *El lago de los cisnes*. Yo recuerdo que estaba cansadísima pero feliz; ensayaba cuerpo de baile y después el *pas de deux* y los solos. Felipe fue mi primer *partenaire*, a veces ensayaba también con Tomás Seixas.

Cuando me dijeron que yo iba a hacer el papel de Odette, no lo pude creer y me decía: “Lo creeré hasta que me hagan mi tutú.” Ana Junquera me lo hizo. Y así es que por primera vez bailé el segundo acto de *El lago de los cisnes*, un lunes 16 de julio de 1951, en la ciudad de Parral, con mi maestro Felipe Segura.

En ese mismo año terminé los estudios de la carrera, pero fue hasta enero de 1952 que, en el Palacio de Bellas Artes y con una semana completa de representaciones, recibí mi título de profesora de danza. Guillermo Keys hizo la coreografía de mi danza de graduación, el 2° *Arabesque* de Debussy. Fernando de Córdoba me montó el *Bolero clásico*.

Practiqué muchos años, ayudando a mis maestras a dar clase; tanto a Linda Costa como a Gloria Campobello, así como a mis propios grupos. Duré un año más en la Escuela impartiendo clase y bailando en el grupo, pero nuevos horizontes surgieron y alcé las alas y volé, pues para eso había sido formada en esos años maravillosos.

Mis recuerdos de la Escuela Nacional de Danza

POR EVA MARÍA ORTIZ

Escribir para la celebración del LX aniversario de la Escuela Nacional de Danza, me honra y me distingue. Este homenaje es importante, pues es historia y ésta comunica el pasado con el presente. Y parte de ese pasado fue mi estancia de veintiséis años en la Escuela, desde mi arribo a ella como

infanta, hasta que mis decisiones me llevaron al inicio de otra etapa de mi vida en la danza. La que dejé fue formativa y enriquecedora, pero mi vocación me exigía actuar para crecer, y todo crecimiento necesariamente es cambio y renuncia; por ello, en ese momento me despedí, por decirlo así, de quienes me dieron enseñanzas.

Escribir acerca de la Escuela Nacional de Danza, desde sus inicios hasta los años ochenta, es recordar a las hermanas Gloria y Nellie Campobello. De ellas y sus vidas sólo conocemos pasajes fragmentados. Ojalá en este LX aniversario de la Escuela, a través de la recopilación de los recuerdos de varias generaciones, se pueda lograr una visión más clara de su obra y comprender los aspectos integrantes de sus personalidades, mismas que se han visto con ostensibles lentes de aumento y con distorsión óptica, sin advertir que en otras partes del planeta sucedían cosas similares y que, más aún, compartían el mismo tiempo histórico.

Nellie Campobello fue rectora, al institucionalizar como profesión la de maestro de danza y el otorgamiento de títulos avalados por la legislación del país. Para ello utilizó una estrategia legal y logró la expedición de cédulas profesionales, hecho que conllevó a que la danza se transformara de un pasatiempo en una profesión. Si ese hubiera sido el único logro durante su gestión, sería más que suficiente para recordarla con honor y respeto.

No podemos soslayar que las hermanas Gloria y Nellie Campobello están en la historia; vivieron dentro del grupo de intelectuales, artistas, pintores y músicos, que han dejado la huella más profunda en la historia del arte nacional con proyección internacional. Justo es que sus nombres queden también grabados dentro del lugar legítimo que en la historia les corresponde.

Recuerdo una frase muy acertada de la señorita Nellie: “Si quieres saber quién eres, acude a tu pasado”; de aquí

que vuelva a mi memoria el día en que llegué a la Escuela. Esto es lo que viene a mi mente: el edificio estaba ubicado en la avenida del Castillo 200. Era impresionante como el casco de una hacienda, el centro de un pequeño feudo; había sido el Club Hípico Alemán. Estaba rodeado de jardines con rosales florecientes, y a sus flancos, espigas blancas que se mecían al viento. El edificio estaba pintado de color amarillo; en el frente tenía escalones y un gran arco; detrás, continuaban dos tramos más de escalones que desembocaban a la entrada. Subí estos escalones y me interné en lo que a mí me pareció un laberinto de puertas y pasillos. De pronto descubrí un enorme salón, tan bello como el de un cuento de hadas, con una chimenea rodeada de azulejos de color azul y blanco; sobre ella, un tapanco de madera como para albergar una orquesta. Hacia un lado, al poniente, había cinco grandes puerta-vidrieras que desembocaban a una gran terraza, desde donde las flores, el pasto y el azul del cielo parecían completar lo que todo cuento de hadas describía. Esto era soñar despierta; me quedé esperando la aparición de un príncipe en caballo blanco, o a la Cenicienta en el baile antes de media noche.

Pasaron semanas para que yo supiera que en ese gran salón practicaban las alumnas adelantadas de la señorita Gloria. Una nueva curiosidad: ¿cómo conocerla? Todas las puertas permanecían cerradas y los vidrios estaban pintados de blanco hasta poco más arriba de la mitad. Un día, cuando ya oscurecía, me subí a una barra del salón contiguo, y desde allí la miré. Era bella, podría decir, hermosa; vestida con una faldita blanca, mallas rosas tejidas y zapatillas rosas de punta, de raso. ¡Oh Dios!, de un salto y con gran sobresalto corrí a refugiarme en un escondite, porque alguien casi me sorprende.

No recuerdo cuánto tiempo transcurrió, pero un día se abrió la puerta del salón donde yo tomaba clase con la maes-

tra Carmen Galé. Entró una mujer gallarda, vigorosa, bien proporcionada, de recia personalidad, con un abrigo de piel y tacones altísimos con grandes plataformas; era ella justamente, ¡Nellie Campobello!, en persona. Era impresionante, la vi tan alta. Jamás imaginé que, en el futuro, nuestro trato sería diario y por muy largo tiempo.

Pasaron los años. La señorita Nellie recibió una notificación de que la Escuela debía ser trasladada, para lo cual era necesario buscar un nuevo local. El personal adscrito a la Escuela nos movilizamos para buscarlo, pero ningún lugar llenaba los requisitos, y menos lográbamos que tuviera una semejanza con el propio de la Escuela. Nunca había visto abatida, preocupada e insegura a la señorita Nellie. Por las tardes, con frecuencia decía: “Me devano los sesos y no encuentro solución.” Una de esas tardes, salimos a caminar por el jardín. “Había que respirar aire nuevo, en el ambiente de la Escuela se sentían malas vibraciones.” Dimos sesgos, vueltas y por fin llegamos a la barda sobre Campos Elíseos. Ella seguía hablando acerca del cambio de domicilio y que ya no había mucho tiempo, que teníamos que desocupar. Ahí paradas, al alzar la vista, justo enfrente se leía: “Se vende esta propiedad.” ¿Cómo era posible? ¡Enfrente! Sólo había que cruzar el arroyuelo que entonces había. Salimos rápidamente y se hizo la cita con la propietaria, una señora Patterson. Los trámites habían de seguir su curso normal.

De regreso, se sentó en un sillón detrás de su gran escritorio; largo rato se quedó en silencio y trajo una frase: “Esta es la mano de Salomón en la sombra.” Pareció como si hubiera recobrado su sentido de jugar con todo cuanto ella deseaba. Estaba segura, se le adivinaba en el rostro, y decía: “Mis contactos no fallarán.”

Días después, la Secretaría del Patrimonio Nacional adquirió el inmueble, que sería ocupado por la Escuela Nacional de Danza, e hizo entrega legal del edificio. Ahí

se inició un tiempo de gran tristeza y de profundo dolor; el sábado siguiente se mudó todo el mobiliario de la Escuela.

El siguiente lunes fui a la vieja escuela; estaba sola, en silencio, vivía sus últimos momentos. Una semana después entraron grandes máquinas, algunas de ellas con grandes esferas de fierro que dejaban caer pegándole a los techos, como si se tratara de destruirla con firmeza, con crueldad, y todo se convirtió en escombros y polvo. “Polvo eres y...”, fue la última frase que la escritora le otorgó al lugar. Y jamás volvió a voltear hacia allá, no quiso volver a hablar de ello. Logró enterrar sus recuerdos, como enterraba todo aquello que en verdad la perturbaba.

La reja de fierro con apariencia de encaje en forma de dos rosetones, era propiedad del Ballet de la Ciudad de México, y la señorita Nellie pidió que se fuera con ella. Actualmente está colocada en Campos Elíseos 480, y ese es su mejor lugar; ahí dispuso la señorita Nellie que guardara el nuevo recinto de la Escuela. Cuando yo la conocí estaba en avenida del Castillo (hoy avenida Presidente Ávila Camacho), ya que Campos Elíseos llegaba hasta el callejón donde termina la actual Escuela Nacional de Danza. Ahí había un pequeño puente, con sus bardas bajas en ambos lados; en adelante era todo tierra, y en la época de lluvias corría un pequeño arroyo; inclusive había una cabaña de madera para guardar los enseres de jardinería.

Debo aclarar que hasta finales del año 1977, la fuerza y la agilidad acompañaban siempre a la señorita Nellie. Quizá la recia vida de la montaña de donde venía, la había hecho así, como ella decía: “Soy como las águilas, siempre están solas mirando sagazmente, aun cuando duermen.”

Señorita Nellie: ¿dónde quedó su afán de vencer siempre usted?, ¿por qué desfalleció su valor al llegar el crepúsculo?, ¿por qué las nubes se agolparon sobre usted?... ¿Por qué?...

Usted siempre resistió los rayos ardientes del sol, y no se sabe de usted. Pero yo sé que, herida de muerte por la vida, buscará su descanso allá en la montaña; sus huesos permanecerán como los del jaguar esgrafiado, sus joyas deberán cubrir su rostro, sus libros permanecerán como magníficos códices; así desearía verla, como los héroes de antiguas leyendas.

Por mi amor al baile

POR ÉRIKA HINSEN DE MARTÍNEZ

A la edad de cuatro años empecé, por inquietud de niña, a pararme sobre las puntas de unas alpargatas que yo adoraba. Movía brazos y piernas, soñando que bailaba y sintiendo el baile como algo mío. A los ocho años –menciono esto para poder encausarme en una cronología–, por azares de la vida que se conjugaron a veces con las ambiciones escondidas y con los anhelos de ensueño, conocí a la maestra María Velasco, quien me invitó a tomar clases de danza con ella, y fue ella misma quien me alentó y despertó en mí la necesidad de estudiar más.

Convencida e impulsada interiormente por mi amor al baile, ingresé en 1952 a la Escuela Nacional de Danza. No olvidaré jamás el primer día que llegué a la inmensa casona de Masarik; fue, de alguna manera, como si hubiera traspasado el pórtico del mundo de mis sueños. No puedo describir mis emociones, por exaltadas, por infantiles, por retumbantes. Por otra parte, sé que cada uno de los que llegaban por primera vez, en mis circunstancias, deben haber experimentado sensaciones similares. Es alegría y a la vez miedo, es entusiasmo y a la vez temor, son ganas de ser estrella y sentirse apenas una chispita con delirios de grandeza; todo junto. Saber además que tendría por maestros y maestras, aquellos que se habían formado en ella, en la mejor escuela de danza en México... la responsabilidad era muy grande, muy grandes mis deseos, estaba invadida

por la incertidumbre de poder corresponder a lo que se me tendría que exigir.

En la puerta principal, un enorme piñonero daba la bienvenida con su verdor, con su sombra y, después, con el regalo de su fruta. En la administración estaban la Negrita y la señora García, imponentes para mí. A la izquierda, el cancel de cristal, como escenografía casi, era la entrada a la dirección, a la oficina de Nellie Campobello, famosa como bailarina, como coreógrafa, como escritora de alcurnia. Su presencia misma era grandilocuente: alta, guapa, de mirar a la vez dulce y profundo, radiográfico y no despojado de señorío y altivez.

Ese día, por primera vez en mi vida, y como aprendizaje para siempre, me di cuenta de que el corazón no es el centro de las emociones. No sentí que el corazón se me desbordara o que incautas taquicardias me sorprendieran. No, mi cuerpo, todo, se convirtió en recipiente y en expresador de las emociones. Vibraba toda; si me arriesgara a pecar de exagerada, diría que hasta mi pelo parecía cobrar vida. Puedo decir, eso sí, sin exageración, que mi entusiasmo lo sentía en los ojos, en la nariz, en los pómulos, en los pies, en los poros y en una extraña sensación de ingravidez. Mi cuerpo se convirtió en una caja de resonancias emotivas. Así de dichoso, de gozoso, de feliz fue mi primer día en la Escuela Nacional de Danza.

Como si fuera hoy, si cierro los ojos, recuerdo mi curiosidad al recorrer los salones de clase observando, intentando reconocer a los maestros, a los pianistas, a los alumnos. Sabía que esos rostros, que en este momento casi me confundían, iban a cobrar presencia uno por uno, y que luego se volverían familiares y algunos entrañables.

Mis pies querían independizarse, los pianos tocaban ritmos diferentes; algunos acompañaban danzas clásicas; otros, ritmos indígenas; otros, conjuntos folclóricos mexicanos; otros, danzas internacionales. Me sentía como una niña en

una juguetería de fantasía para el movimiento del cuerpo. Esa fantasía quedó plasmada para siempre en la vida real, nunca se perdió su encanto, su atractivo, ni su sabor de plenitud.

Los primeros años de danza clásica los llevé con la maestra María Roldán, maestra cuidadosa de la técnica y la expresión; fue ella la que me hizo entender, que si se nace con el deseo de ser bailarina, para lograrlo no hay más milagro que la dedicación rigurosa y constante. No hay bailarinas que broten como hongos; una pirueta que parece sencilla, significa horas y horas de trabajo.

Con ella tuve la oportunidad de interpretar a la “maestra” en *Escuela de ballet*, coreografía suya, estrenada en el Conservatorio Nacional de Música, y a la “muñeca” de *Las bodas de la muñequita pintada*. Estas primeras experiencias reforzaron mi gusto por la danza e interpretación.

En esta época tomé también clases de ritmos indígenas con la maestra Gloria Suárez, llevando como libro de texto el de *Ritmos indígenas de México*, de las maestras Gloria y Nellie Campobello; también danza folclórica mexicana y danzas internacionales, con los maestros Enrique Vela Quintero y Aurora Suárez, todos ellos con gran experiencia, entusiasmo y contagiosa entrega.

Con mucho agrado participé en las presentaciones de lo que en ese entonces era el INJUVE, institución que en coordinación con la Escuela Nacional de Danza, presentaba temporadas de ballet en el Palacio de Bellas Artes, como apoyo a la juventud.

Durante dos años se impartieron clases de danza afrocubana con el maestro Dail John, quien daba la clase con el acompañamiento de un grupo de percusión. Fue algo totalmente diferente; la soltura de los movimientos dentro de la técnica, nos invitaba a gozar de la libertad en la expresión y nos hacía sentir cercanos a otras culturas; fue seguramente esta diversidad de modalidades, técnicas y orígenes, lo que

más tarde me llevaría a desarrollar como tema de tesis el de sociología de la danza.

Tomé también clases de danza clásica con los maestros Pedro Sajarov, Aurora Suárez, Enrique Vela Quintero y, los últimos años, con la señorita Gloria Campobello. En 1960, formé parte del ballet *30-30*, con coreografía de Nellie Campobello y escenografía del maestro José Clemente Orozco, presentada en el Palacio de Bellas Artes, igual que todas las que en esa época presentaba la Escuela.

Entre los años 1960 a 1963, participé como solista en ballets como *El Cascanueces*, dirigida por el maestro Vela Quintero; en *Las silfides*, dirigida por la maestra Gloria Campobello, coreógrafa de varios ballets, entre ellos *Umbral*, en el cual representé el “amor”. Ella, la señorita Gloria, representaba a la “niña” que abría sus ojos al mundo, descubriendo una a una las pasiones que en él se encuentran.

Disfruté enormemente esta época; gozaba los ensayos en el gran salón de la chimenea, la música del piano y también los pequeños momentos que me podía tomar para estudiar alguna materia que tenía que preparar para la UNAM, pues me encontraba estudiando por las mañanas la carrera de Psicología, ya que como único requisito para seguir estudiando danza, mis padres me pidieron que estudiara una carrera universitaria, cosa que ahora agradezco con cariño.

La señorita Nellie Campobello era para mí la suma de todas las mejores bailarinas del mundo, lo accesible pero inalcanzable, su vida misma era coreográfica, movida entre melodías y velos, entre encantos y desvelos. Llegar a ella era como tener contacto con una sacerdotisa; no de la danza, que ya era bastante, sino de multiplicados dioses. Por ello, con sólo verla se presentía su fuerza, su magnetismo, su imán natural. Para mí, era como representación de la sabiduría; estar en su presencia era placentero e inquietante. Como

todos los seres muy inteligentes, parecía guardar amenazas o presagios; o por lo menos, eso imaginaba y sentía yo.

Hablaba de filosofía oriental, le gustaba contar episodios de la revolución, vividos o escuchados, y naturalmente todo lo relacionado con la danza. Yo la admiraba, la quería y la respetaba tanto cuanto merecía. Podría decir que, de alguna manera, me manifestaba amistad. Yo, aun con tantas diferencias, la sentía amiga. Pero, para ella, una bailarina debería dedicarse sólo a bailar, no tener un pensamiento que no fuera para el baile, no tener más ambición que triunfar como bailarina. Por ello, un día sintió que yo traicionaba la danza; que yo, que parecía vivir sólo para bailar y girar sólo en torno de mi vocación, de pronto todo lo supeditaba a lo que para ella, la maestra, era considerado como un devaneo indigno de interponerse entre la danza y yo: había aparecido en mi vida un joven, el que hoy es mi esposo. La señorita Nellie no podía entender que yo descuidara la danza por el amor.

A partir de mi inolvidable decisión de casarme, ella no me dejó de hablar; pero sí me consideró como una advenediza, una mujer superficial que no entendía que la danza sólo es compatible con la danza.

En 1961 presenté mi examen profesional; como temas de tesis, desarrollé la *Sociología de la danza* y el de *Ritmos y danzas indígenas del estado de Michoacán*.

Desde 1959, para mi enorme disfrute y satisfacción, empecé a dar clases en la Escuela Nacional de Danza. Recuerdo con especial orgullo —justo orgullo, creo— que siendo don Celestino Gorostiza director del Instituto Nacional de Bellas Artes, se le hizo un gran homenaje, que se abrió con un grupo de alumnas mías.

No fue el matrimonio en sí lo que me impidió seguir dando mis clases después de casada, sino los viajes de mi esposo. Sin embargo, no fueron viajes sólo de gusto por acompañarlo; me brindaron la oportunidad de conocer de cerca muchas

de las tradiciones nacionales y, en algunos casos, vivirlas inmersa en ellas. Todo ese mundo jamás hubiera llegado a mí si yo no hubiera tenido la preparación y el adiestramiento que recibí en la Escuela Nacional de Danza. Mis ojos no eran ni de curiosidad ni de turista, sino ojos que sentían al mirar.

Recuerdo con especial cariño mi estancia en el estado de Michoacán. Allí hay comunidades purépechas que no hablan castellano. Mi comunicación con ellos no era a señas, ya que sus expresiones simbólicas y las nuestras son distintas, sino mediante su elegancia en sus movimientos de danza. Para saludarme se acercaban a mí, me hacían una pequeña reverencia, a veces casi hierática, a veces con tornasoles místicos. Yo correspondía como si fuera un espejo de su afecto. Me entendían. En otras comunidades, acercaban, sin tocarme, como en un ballet, sus mejillas a las mías, primero de un lado y luego del otro, como si fuera a la usanza europea; o bien, juntaban sus manos como para orar, pero no con violencia, sino como en *adagio*, y luego, como si sólo lo insinuaran, hacían un leve gesto de reverencia. Cuando yo respondía, podía percibir, en lo cuidadoso de su sonrisa, su complacencia.

Es muy común en estos pueblos, dar la bienvenida a los visitantes con bandas de música y danzas, al igual que obsequiar collares de flores y pan de la región, como si fueran cuentas. En un lugar de la Cañada de los once pueblos, llamado Ichan, una mujer, a su modo, me preguntó que si quería bailar, contesté afirmativamente; empezó a bailar al ritmo de la banda y yo con ella, siguiéndola hasta la mitad de la plaza. Los demás asistentes también bailaron y otras bandas de música se incorporaron en un ambiente fraternal y festivo. La danza y la música fueron entonces como un idioma único, que hacía sentir el intercambio de emociones.

Valoro enormemente la formación que la Escuela Nacional de Danza me dio: disciplina, persistencia en el esfuerzo,

espíritu de lucha, sensibilidad y, quizá lo más importante, la convicción de que las grandes realizaciones son de conjunto, respetando y reconociendo individualidades, pero en forma coordinada. Luchar hasta lograr los objetivos.

Aprovecho la oportunidad para hacer público mi agradecimiento a la Escuela Nacional de Danza y a todos los maestros que, de manera tan importante, influyeron en mi formación; muy particularmente a las maestras Gloria y Nellie Campobello, por sus enseñanzas, atinada dirección y consejo.

Agradezco al Instituto Nacional de Bellas Artes el que me haya permitido la oportunidad de estudiar en una escuela de danza, la Escuela Nacional de Danza, que me formó, que me conformó y me permitió ser. ¡Gracias a México!

¡Quieres ser una bataclana!

EVANGELINA IBARRA RIVAS

A los seis años decidí que yo quería ser bailarina, algo que era verdaderamente una fantasía porque mi padre, con ideas radicalmente conservadoras, tenía la convicción de que esta profesión era sinónimo de vida inmoral. “¡Quieres ser bataclana!”, me decía. Posteriormente fueron cambiando sus ideas para bien.

Cinco años más tarde, a mi madre le ofrecieron acompañar al piano a la maestra Alicia Fernández Leal; entonces mi hermana y yo fuimos admitidas como parte de su pago. La noche anterior dormí con las zapatillas puestas, para que no se deshiciera el encanto. Pocos meses duró, porque mi madre aceptó un trabajo mejor a la misma hora.

Yo pedía continuar, pero no había dinero para pagar clases; entonces mi mamá acudió a su amigo Ángel Salas, entonces jefe del Departamento de Danza del INBA. Él me consiguió una beca en la famosa Escuela Nacional de Danza. ¡Qué más podía yo pedir! Y de allí en adelante no me he separado de la danza, sobre todo enseñándola.

Mamá mandó hacer el uniforme blanco de popelina, con faldita circular que volaba al dar vueltas y brincar, bolerito rojo, calzones bombachos y banda en la cintura que remataba en un moño en la espalda –también rojos–, ¡y zapatillas rojas!, como la película que acababa de ver y que me dejó más enamorada del ballet clásico. Las mallas rosas fueron tejidas.

Veía que las niñas más adelantadas usaban leotardos de algodón de Capezzio –que vendían en la Escuela– y traían también mallas de nylon. En el tiempo que estuve en la Escuela, logré coleccionar toda clase de accesorios para los exámenes y exhibiciones: falditas, cuellitos, moñitos, tocados varios e infinidad de adornos.

Me parecía que todos los alumnos de esa escuela eran tan felices como yo. Me sentía candidata a gran bailarina; es más, me soñaba famosa.

Me inicié con una maestra ya mayor, Linda Costa; el año siguiente estuve con María Roldán y después con Aurora Suárez, cariñosamente llamada la *Rorra*. Cada año ocupábamos más tiempo de nuestras tardes, en las diversas materias complementarias. Me acuerdo que hacíamos la tarea en las pausas, cuando bailaban otras filas; colocábamos nuestros libros y cuadernos sobre unas bancas desvencijadas que estaban junto a la gran chimenea del salón principal. Lo impactante eran los exámenes con tres sinodales.

Cuando por fin nos iniciamos en las clases de la señorita Gloria Campobello, era tal nuestra sed de aprender que decidimos, mi amiga Martha Cortés y yo, pagarnos unas clases con Sergio Unger y Felipe Segura, para reforzar nuestra técnica. No sé cómo se enteró la señorita Nellie, nos mandó llamar y con ese carácter temperamental que la caracterizaba, nos corrió de la Escuela. A esa edad no se tiene la malicia de que puedan existir celos profesionales.

La personalidad de Nellie Campobello me era imponente. Cuando la sentíamos entrar por la puerta que comunicaba

de la dirección al gran salón, nos poníamos tensas; nunca sabíamos de qué humor iba a llegar. Caminaba altiva sobre sus zapatos de plataforma, peinado alto y, en algunas ocasiones, con estola de piel. Su mirada panorámica, enjuiciadora, y su sonrisa sarcástica, nos impresionaban. Sus comentarios sobre nuestra forma de bailar eran determinantes, y a veces duros para quienes tenían toda la voluntad de poner lo mejor de sí mismos. Conocía nuestros nombres, posibilidades y trayectoria dentro de la Escuela.

En algunas ocasiones platicaba con nosotros anécdotas de su vida de bailarina, de Anton Dolin, de Alicia Markova, de sus actuaciones en el Estadio Nacional, del Ballet de la Ciudad de México. Sus relatos eran amenos y denotaban su gran sensibilidad y el orgullo de sus logros.

Éramos un grupo muy integrado y dispuesto; sin embargo, sólo a Érika Hinsen le fue permitido terminar allí. Con frecuencia éramos invitadas a bailar a diversos teatros, escuelas y hasta en fábricas. Colaboramos con Juventudes Musicales de México; me acuerdo de la puesta en escena de la *Sinfonía fantástica* de Berlioz, de *Las sílfides* y otras coreografías de Enrique Vela Quintero, María Roldán y Aurora Suárez. También recuerdo que los festivales de fin de cursos se montaban en el Palacio de Bellas Artes. En estas funciones, la señorita Nellie era muy enérgica, pero afectuosa para tranquilizar nuestros nervios. Algunas veces nos regalaba chocolates o una orquídea, de parte del señor Martín Luis Guzmán.

Viví momentos muy felices en la Escuela Nacional de Danza. La señorita Nellie fue un personaje singular en mi vida.

Remembranzas

POR ROSARIO LUNA DE LECUONA

En mi querida Escuela Nacional de Danza, inicié mis estudios dancísticos hace ya muchos años. Recuerdo que sus insta-

laciones fueron un deleite para mi espíritu. Al entrar, había un camino adornado con jardines. Los pajaritos cantaban, el verde resplandecía, los árboles daban su sombra a los visitantes —el aroma que despedían, enriquecía el espíritu—, y el agua de la alberca brillaba con el sol. Al frente, se podía ver el Conservatorio Nacional de Música.

Me gustaba mucho bailar y quería aprender este bello arte. Fue muy favorable el que mi madre hubiese sido prefecta, y que desde pequeña yo asistiera a esta escuela. De un examen médico muy minucioso, dependía el ingreso, el cual fue para mí satisfactorio.

Los profesores eran expertos para saber las aptitudes, dotes y vocación de cada aspirante. Al ser aprobada en estas pruebas, di comienzo a esta bella disciplina.

La Escuela Nacional de Danza es la precursora del ballet y la danza folclórica de México, desde el año de 1932. Su director fundador fue el profesor Carlos Mérida; después, la dirección pasó a la maestra Nellie Campobello, quien junto con su hermana Gloria, impulsaron a nivel internacional nuestro folclor y nuestras grandes tradiciones. De ahí han surgido notables maestros y figuras internacionales, que han recorrido el mundo dando a conocer las danzas de cada una de las regiones de nuestro querido México.

Cabe mencionar la gran preocupación que tuvieron las hermanas Campobello por impulsar el ballet clásico; fueron ellas quienes contrataron bailarines internacionales, coreógrafos, músicos y otros artistas con un conocimiento profundo del ballet. A ello se debe que mi querida Escuela Nacional de Danza goce del prestigio que legaron las notables hermanas Campobello.

Fue un camino largo, de incesante trabajo y perfeccionamiento, el que tuve que recorrer para poder obtener mi título de profesora de danza. Ha sido una de las metas realizadas

en mi vida. Quisiera retroceder en el tiempo para volver a mis clases, las añoro. Fui tan feliz en mi adolescencia allí.

La Escuela Nacional de Danza fue la primera en titular a sus alumnos y que fuesen reconocidos oficialmente. Nunca olvidaré la emoción y satisfacción que sentí con este logro. Recuerdo con cariño a mis maestros, quienes mucho me ayudaron y apoyaron para ser maestra de danza. Por todo doy gracias a Dios. Jamás olvidaré a mi querida Escuela Nacional de Danza.

Recuerdos de mi escuela

POR CELIA DE LA GARZA DE ZORRILLA

La ilusión más grande de mi vida, era entrar en la Escuela Nacional de Danza; tener el privilegio de estudiar en el lugar que tanta fama tenía en la preparación de los más grandes bailarines de este país, y tener como directora a una mujer tan talentosa, sensible y culta como Nellie Campobello.

El mayor deseo de Nellie Campobello, fue crear una escuela de danza donde se pudiera desarrollar y manifestar el arte del baile clásico en sus excelsas formas. Con una extraordinaria visión pedagógica, concibió la danza como un arte integral; es decir, que debían sumarse a la habilidad misma de la danza, conocimientos de todas las artes, incluyendo música, pintura, escultura, historia de la danza, de la música y del arte.

Se formó un profesorado docto, con gran capacidad interpretativa del arte, tales como Gloria Campobello, Linda Costa, Aurora Suárez, Enrique Vela Quintero, Sonia Castañeda, etcétera. Todos ellos formaban un elenco de grandes maestros con una gran disciplina, exigentes y motivadores.

La Escuela resultó un foro hermoso de oportunidades para demostrar los conocimientos en diferentes estados de la república, y así tuvimos numerosas giras bajo la dirección y orientación de Gloria Campobello.

Recuerdo con gran cariño los momentos de combinar el calor del público con la intensidad musical y el ánimo interpretativo; era la culminación de un esfuerzo conjunto de alumnos y maestros, en ese escenario estimulante.

Llegar a la Escuela era una experiencia especial. Estaba ubicada en el inicio norte de la colonia Polanco, en la avenida del Castillo. Uno había de llegar a través de un camino bucólico que cruzaba lo que hoy es el Nuevo Chapultepec, entonces deshabitado, partiendo de Los Pinos. Este era el inicio mismo de la estética que rodeaba todo el ambiente y nos permitía expresar los mejores sentimientos de nuestra vocación, que era la danza.

Todo esto constituye el inolvidable recuerdo del privilegio que tuvimos en nuestro periodo formativo, que nos permitió realizarnos como profesores de danza.

Al pasar del tiempo, en efecto, cuando cuajamos como maestras de danza, vivimos la emoción de recibir los pergaminos que nos acreditaban como sucesoras de aquel legado de bailarines que habían surgido de la Escuela. A esta gran emoción se aunó la satisfacción de poder impartir nuestros propios conocimientos a una nueva juventud mexicana con gran capacidad para la danza, y esto nos permitió cristalizar el afán de hacer recíproco a la sociedad, de alguna manera, con nuestro cariño y empeño por nuestra profesión, ese impercedero privilegio que la propia sociedad nos había dado.

Mi infancia dancística

POR NELIA FERRER DE HOHMANN

Parece que fue ayer cuando ingresé a la Escuela Nacional de Danza, dirigida por la brillante profesora, de carácter decisivo y admirable, Nellie Campobello.

A mis cinco años de edad, empezaron una serie de experiencias que me dejaron una huella impercedera que ha marcado mi carácter y personalidad posterior en mis diversas

actividades. Esos doce años maravillosos que viví en “mi” escuela, pasaron volando.

En 1947, después de asistir un año a las clases, la señorita Nellie Campobello me llamó y me regaló un radio dentro de un mueble tan grande como yo; desde entonces, mi madre decidió que, como tenía facilidad para el baile, seguiría llevándome.

Realmente es un deleite viajar al pasado, volver a sentir tantas realizaciones anuales y las satisfacciones cotidianas que sucedían en las tardes; sobre todo a partir de 1958, en que mi finalidad era terminar mi carrera y estudiar todas las materias que llevábamos, según el Plan de Estudios que ya existía en la Escuela.

Las maestras Gloria Campobello, Linda Costa y la practicante Sonia Castañeda, las tres primeras bailarinas en su tiempo, nos dieron las clases de ballet clásico. En una silla de ruedas, la profesora Costa, una señora de edad avanzada, nos explicaba cada paso nuevo; casi desglosándolos mentalmente, llegábamos a realizarlos; y cuando alguna alumna lograba comprenderlo y lo ejecutaba, nos servía de ejemplo a las demás, como el *tour jeté*, que repetíamos hasta dominar y mecanizar, sin que por esto fuera perfecto.

Sonia Castañeda nos enseñó parte de *El lago de los cisnes*, y la profesora Gloria lo concluyó; lo bailamos en diversas ocasiones y distintos lugares. La disciplina que nos imponía, los ejercicios fila por fila en el gran salón, siempre con las zapatillas de punta, que no nos podíamos quitar hasta terminar los ensayos, todo esto me enseñó a aguantar el dolor. Recuerdo las ampollas reventadas a sangrar, los algodones, esparadrapos, vendas y hasta la malla y parte de las zapatillas con sangre. Gloria partía del principio de que toda bailarina ejecutante, para llegar a serlo, tenía que imponerse una disciplina rigurosa y el dolor no la tenía que doblegar.

Pedro Sajarov fue otro maestro “importado”, con sus danzas rusas, su personalidad distinguida, su porte elegante y ese mirar azulado que subrayaba su carácter dulce, firme y decisivo a la vez. Con el ritmo del compás, tan característico de los eslavos, él se empeñaba, sin decírnoslo, en desarraigar nuestra idiosincrasia e imprimirnos ese carácter refinado de los de su país, Ucrania. Deseaba que de la noche a la mañana interpretáramos a la perfección de forma, gestos, mímica, pasos y movimientos, acordes con su música. Se movía enseñándonos a desplazarnos casi sin tocar el piso, como si estuviéramos “suspendidos” o “deslizándonos”, haciendo movimientos en círculos interminables, engarzados con una mano a nuestra pareja y con el otro brazo realizando en equilibrio amplios arabescos, al ritmo de un vals, una polca o una mazurca. Otro sueño, a cual más estimulante, para alcanzar la meta: poder ir a Rusia y convertirse en primera bailarina...

El Sevillano de Triana, extranjero también, como su sobrenombre lo indica, era tan español como la paella, con su técnica exclusiva y sus variados cuadros de diversas provincias de España. Él quería que en forma simultánea tuviéramos tanto la fuerza y claridad del taconeo, como la poesía misma en los delicados movimientos expresados con el continuo girar de las manos.

Hubo una maestra a quien llamábamos la Marquesa, que con su terminología francesa daba la descripción detallada de los pasos, como si estuviera dando una clase de cocina, hasta llegar a imaginar el movimiento sin hacerlo. La conjugación de varios verbos en algunos tiempos y su acento extranjero, eran también una invitación para llevar a cabo, hoy y mañana, ese viaje maravilloso, casi inimaginable, tan soñado.

El dibujo, no menos importante en nuestra carrera, era la especialidad del profesor Mendarózqueta. Le daba énfasis al estudio de las diferentes partes óseas del cuerpo, y princi-

palmente a los pies. Nos hacía dibujar, hasta la completa comprensión, su estructura, para que si algún día llegáramos a dar clases, no cometiéramos la torpeza o permitiéramos que a los alumnos se les “rodaran” los pies.

Y después, para terminar el año escolar, teníamos que desarrollar una escenografía en maqueta, inspirada en algún tema dancístico, y elaborar diferentes piezas, recortadas y con color sus partes, como telones de fondo, de boca, además de los trastos que se movilizaban entre las bambalinas.

Me gustaba llegar antes de la hora, pasearme por todos sus jardines, comer piñones de aquel árbol sembrado en el centro del camino hecho para que los vehículos circularan, y entrar en la escuela escalando el muro de la terraza “a escondidas”, para no ser regañada —debía entrar por la escalinata principal, donde unos nidos de golondrinas nos esperaban con el revoloteo alegre de sus dueñas; o bien, entraba por las escaleras posteriores, donde un perico cantaba una inconclusa melodía de la *Diana*. También se podía entrar por un costado del edificio, abajo de los salones de danza; allí estaban los vestidores y sus baños, con duchas que nunca utilizábamos porque el agua siempre estaba fría.

Mi padre solía esperarme hasta las doce o una de la madrugada —y en ocasiones más tarde—, acostado dentro de nuestro automóvil, con su almohada, hasta que terminaba nuestro ensayo; sobre todo en vísperas de nuestras presentaciones en el Palacio de Bellas Artes. En las mismas fechas, mi mamá también se desvelaba cosiéndome los vestidos tan especiales para cada obra en la que yo participaba. Mis recuerdos... mi Escuela Nacional de Danza.

¡Gracias!

POR MARTHA EUGENIA GARCÍA AGUILERA

A través de la danza, he aprendido a amar a Dios; he encontrado uno y mil caminos de amor y esperanza.

Los momentos más importantes que como estudiante han dejado huella permanente en mí, son los estímulos recibidos de la señorita Nellie Campobello, así como la gran carga emocional depositada en las zapatillas de raso, que recibía de manos del ilustre escritor don Martín Luis Guzmán; durante el ciclo profesional, la dedicación de la extraordinaria maestra Gloria Campobello, la pintura del maestro José Mendarózqueta y la versatilidad del maestro Enrique Vela.

Como profesional, recibí los conocimientos, experiencia y comprensión de la señora Amalia Hernández, y de los maestros Guillermo Keys, Felipe Segura, Xavier Francis, Nellie Happee, Tulio de la Rosa, Bodil Genkel, Rosa Reyna y Roseyra Marengo, entre otros.

La disciplina ha sido la base primordial para realizar mis sueños; la constancia y el trabajo me han convertido en un ser perseverante. Las experiencias vividas a través de la danza, me han permitido conocerme a mí misma, a mi gente y a mi país.

Pero toda recompensa tiene un precio: durante la formación como estudiante, fue el sacrificio de renunciar a importantes aspectos de la vida, para poder sentar las bases firmes de una carrera; y ahora, como profesional, es vencer los retos y alcanzar logros, manteniendo con firmeza el espíritu de superación. Como lo es para el danzante: “Mi vida está en función de la danza y la danza está en función de mi vida.”

¡Gracias, Escuela Nacional de Danza, recordada directora, admirables maestros, personal administrativo y compañeros!
¡Gracias, Señor, porque un día me llevaste de la mano de mi madre a la Escuela Nacional de Danza! Siempre amé y soñé, aprendí y compartí, pero la imaginación no me alcanzó para visualizar el futuro que me esperaba.

LOS AÑOS SESENTA Y SETENTA: NUEVAS GENERACIONES

Testimonio

POR GLORIA SCHON GRITZEWSKY

He olvidado muchas cosas de mi infancia; pero lo que me ha dejado una huella imborrable, fue el descubrir el mundo de la danza en la Escuela Nacional de Danza, a los ocho años de edad.

En la Escuela pasé buena parte de mi vida: cursé el ciclo vocacional y profesional con buenos logros. Me inicié como maestra de danza clásica.

Me resulta difícil describir el orgullo que sentía cuando mis grupos de primero y segundo de vocacional se presentaban en Bellas Artes, con alarde de estética y técnica clásica.

Mucho le debo a esa institución. En ella aprendí a amar las bellas artes, incorporé hábitos de estudio y concentración, y una disciplina férrea. Nunca me he desligado de ella, pues incluso presido la asociación de ex alumnos de la Escuela. Indudablemente, fue una fuente de inspiración permanente en mi desarrollo personal, profesional y académico.

Por siempre, mi deuda de gratitud será con la alma máter de la danza clásica.

La danza, mi danza

POR DELIA GUADALUPE SÁNCHEZ

Empecé mis estudios de danza en 1949, a la edad de cuatro años. Fue con el profesor Gilberto Terrazas, en su escuela particular. Él estudió en la Escuela Nacional de Danza, donde se tituló, y había sido una de las primeras figuras del Ballet de la Ciudad de México. En uno de sus festivales de

fin de cursos, invitó a la señorita Nellie Campobello para que nos viera. Así lo hizo y debo haberle agradado o debe haber visto algo en mí, porque me dio una beca para estudiar en su famosa escuela.

Fue en 1954 cuando pude ingresar, y permanecí hasta 1961, cursando todos mis estudios. Mis maestros fueron Enrique Vela Quintero, María Velasco, las hermanas Aurora y Teresa Suárez, Pedro Sajarov y, desde luego, Gloria Campobello; eso en cuanto a danza. De dibujo, rítmica y apreciación musical, fueron los profesores Mendarózqueta y Chávez.

De todos estos maestros, no sólo recibí los conocimientos necesarios, sino también aprendí a ser respetuosa, disciplinada y cumplida con mis obligaciones. Eso permaneció en mi carrera profesional y por ello les guardo una gratitud infinita.

Al terminar mi carrera ingresé al Ballet Concierto de México, donde permanecí tres años y con el que viajé por toda la república. Después fue el Ballet Folklórico de México, donde fui solista y recorrí el mundo, en grandes teatros, con grandes ovaciones; siempre mucha actividad. Pude poner en práctica todos los conocimientos adquiridos. Impartía clases y preparaba a los aspirantes, y como en la Escuela había tomado clases de danzas internacionales, pude ser miembro del Ballet de los Cinco Continentes y del Ballet de las Américas, como solista y como coordinadora. Fue una experiencia maravillosa. En estas compañías, trabajé con extraordinarios maestros: Guillermo Keys Arenas, Rosa Reyna, Evelia Beristáin... ellos también, antes que yo, estudiaron en la Escuela Nacional de Danza.

En 1974, la señorita Nellie Campobello me llamó; hice mis exámenes profesionales y obtuve el título de profesora de danza. De ello me siento muy orgullosa, y de que mi escuela cumpla sesenta años.

La señorita Gloria

POR MARTHA PIMENTEL

En el año de 1958, cuando me encontraba en mi tercer año de estudio en la Escuela Nacional de Danza, se hacían los preparativos para la representación escolar de fin de cursos en el teatro de Bellas Artes. Era el mes de diciembre y representaba un año más de estudios y práctica que debíamos mostrar ante el público y maestros de la Escuela. También contábamos con la presencia de distinguidos invitados, como don Martín Luis Guzmán, la señora Clementina Otero de Barrios, don Luis Bruno Ruiz, periodistas de diferentes diarios, maestros de otros planteles, como el señor Felipe Segura, y, por supuesto, nuestros familiares.

Nuestro nerviosismo se hacía mayor al acercarse la fecha y al pensar en el gran compromiso de pisar el escenario de Bellas Artes; del honor y del orgullo de poder bailar en ese bello edificio, donde se mostraba lo más selecto de las artes. Y las señoritas Campobello gustaban de presentar con acierto, con mucho arte y profesionalismo, dichas funciones.

Así es que las funciones de la Escuela eran todo un acontecimiento, precedido por duros y agotadores preparativos: el montaje de las obras en las que se afanaban nuestros maestros, las tardes y noches enteras que dedicábamos para el perfeccionamiento de los diferentes ballets que teníamos que presentar, y nuestras madres tejiendo y cosiendo lentejuela para los vestidos que ellas mismas confeccionaban y que entusiastamente realizaban, aun cuando se tratara de trajes hechos con pedazos de láminas y plumas para el baile de ritmos indígenas, o de tutús para los bailes clásicos. En fin, mi paso por la Escuela no se limitó a mí, a mi enseñanza, sino que toda mi familia participó en mi actividad.

En la clase de ballet clásico, tuve suerte en representar a Giselle, en la obra del mismo nombre, el primer acto. Un

gran ballet. El montaje estuvo a cargo de la señorita Gloria Campobello. Solía decirnos de la importancia de esa obra, que era para primeras bailarinas; que ella se la había visto a la gran danzarina clásica Alicia Markova, cuando la bailó en la Ciudad de México y también en Nueva York, acompañada por otro grande, Anton Dolin; que ella también lo había bailado, y que nos enseñaría dicha versión. Los ensayos eran fuertes y salíamos a altas horas de la noche. Sin embargo, a mí no me importaba, pues había logrado obtener el personaje central de la obra.

La maestra Gloria reflejaba en su rostro el orgullo y la satisfacción de transmitir a sus alumnos conocimientos artísticos y técnicos, y que éstos fueran bien aprovechados. Solía pasarse largo rato explicándome la personalidad del personaje de Giselle y su actitud de campesina enamorada, pero débil para enfrentarse a la realidad.

La representación aquel día fue todo un éxito; un aplauso prolongado fue la recompensa al empeño de alumnas y maestros. Fui muy felicitada por todos; y al salir del escenario hacia mi camerino, por los pasillos del teatro me alcanzó la señorita Gloria, quien me abrazó y felicitó efusivamente. Al ver mi cara y mis ojos llenos de lágrimas, me preguntó por qué lloraba, si debería estar feliz porque lo había hecho muy bien. Le respondí que sí estaba contenta, pero que me dolían mucho los pies. Me acompañó a mi camerino y ella personalmente me quitó las zapatillas de punta y vio que mis pies sangraban por unas ampollas reventadas. Me abrazó y con su gran experiencia y buen tino me dijo: “Esto es sólo el inicio de una gran carrera; a las grandes bailarinas alguna vez les sangraron los pies, y también lloraron por el dolor que les causaban las heridas del triunfo; pero con el tiempo, se convirtieron en lágrimas de alegría y de felicidad, al llegar a ser primeras bailarinas”. Eso, me dijo, me auguraba una gran carrera en la danza.

Salió del camerino y un momento después regresó con un libro de ballet en sus manos, que me regaló y dedicó de su puño y letra. Escribió algo que nunca olvidé y por lo que siempre me afané: “Marthita: eres una niña encantadora, una alumna modelo; mi más grande deseo es verte convertida en una gran *ballerina*. Te quiere, tu maestra Gloria Campobello.”

Para mí, eso fue más que un regalo, más que una demostración del cariño y confianza que siempre me tuvo la maestra Gloria: fue el gran compromiso que todo profesional de la danza contrae con un gran maestro, con una institución, con un gran país como México y con uno mismo.

Testimonio¹⁰⁰

POR MARGARITA ROBLES REGALADO

Yo empecé a dar clases en la Academia Margo, que era mi nombre artístico, por el año de 1963, en un local que estaba a una cuadra del parque Teniente Guerrero, de Tijuana, Baja California.

Yo ya bailaba profesionalmente. Había estudiado de niña con Lupita Castro, en Mazatlán, Sinaloa, que es mi tierra natal. Me dediqué a la danza española, donde tuve muchos triunfos como bailarina, pero decidí establecerme y fue como abrí la Academia Margo.

Solía ir a Los Ángeles, California, a tomar clases, ya que por aquí cerca no había un buen nivel. Entonces pensé en estudiar para maestra de danza; investigué y supe de la Escuela Nacional de Danza, dirigida por la señorita Nellie Campobello. Decidí dirigirme a la Ciudad de México.

Tuve muchos problemas para poder hablar con ella, ya que su secretaria, Carmen Huerta, y el séquito de personas que estaban a su alrededor, no me lo permitían. Tuve que

100 Texto elaborado en junio de 2008.

valerme de mucha astucia, y me metí sin que me vieran hasta que llegué a su oficina y me paré frente a ella. Se sorprendió y me preguntó: “¿Y tú quién eres?” Le di mi nombre y le conté que tenía ocho días tratando de que me dieran una cita con ella y me la negaban, y que por eso tuve que hacerlo así. Le gustó mi forma y me dijo: “¡Así son las del Norte! ¿Qué quieres?”

Le conté de mi academia y de que yo quería estudiar para prepararme y ser una buena maestra. Me preguntó:

—¿Qué sabes hacer?

—Bailar.

—¿Y lo haces bien?

—Sí —fue mi respuesta.

Entonces me dijo:

—Si te pongo a bailar, ¿lo haces?

—Sí, traigo algunas partituras de español, ya que es mi especialidad.

Me dijo:

—Pues ten cuidado, porque tengo al bailarín Antonio y a Aurora Suárez, la *Rorra*, que acaba de llegar de España. Si lo haces mal, te largas; y si te aprueban los profesores, entonces platicamos.

Yo iba preparada con zapatos y castañuelas. Llamó a los profesores y a los alumnos que estaban en la Escuela, y les dijo: “Vengan, vamos a ver bailar a una del Norte, que dice que baila muy bien.”

La señora Treviño se puso al piano y le pregunté si podía tocar *Sevilla*, de Álvarez, o *La Malagueña*, de Lecuona; tenía mucha gente para verme. Cuando terminé, me aplaudieron mucho y me hicieron muy buenos comentarios. Así fue como ingresé a la Escuela Nacional de Danza.

Considero que fui buena alumna. La directora me hacía estudiar en su casa desde las once de la mañana. Yo recibía a don Martín Luis Guzmán y él me contaba de sus libros y

de la Revolución. Después, Nellie empezaba sus clases conmigo, y por la tarde nos íbamos a la Escuela. Salíamos como a las ocho y media o nueve de la noche, cuando Carlitos nos llevaba a su casa y yo me regresaba a donde vivía, que era el hotel Polanco.

Había veces que Nellie me mandaba a alguna actividad fuera de la Escuela, como inaugurar el Centro Social José María Pino Suárez, que estaba por la calzada de la Viga, un lugar que tenía funeraria y un teatro.

Dentro de la Escuela no me querían algunas alumnas, porque la señorita Nellie les decía que aprendieran de mí, que yo era muy estudiosa.

Así pasaron nueve años, pues hice tres de vocacional, tres de preparatoria y tres de profesional. Me titulé con mención honorífica y recibí la medalla Acatl, jeroglífico nahua de la civilización mexicana. (Acatl significa el “atado del tiempo”, y es el signo astronómico dedicado al astro sol; representa el primer día del mes, el primer mes del año, el primer año de cuatro transcurridos, el primer ciclo de veinte años y el primero de ochenta. Es para el mejor estudiante de México, por ser el primero en el atado del tiempo que duró su carrera profesional.)

En 1998 se me hizo un reconocimiento en el libro *Voces danzantes de Sinaloa*, publicado por el Colegio de Bachillerres del Estado de Sinaloa. En 1994 recibí el homenaje “Una vida en la danza”, del INBA y CONACULTA. En diciembre de 2007 se me otorgó, en Los Ángeles, California, El Águila, por la fundación Ricardo Montalbán; y en marzo de 2008, el reconocimiento del Día Internacional de la Mujer, por el H. Ayuntamiento de Tijuana, como una Mujer de Excelencia.

Agradezco a la señorita Nellie y a don Martín Luis Guzmán, quienes me dieron todo su apoyo para que la Academia de Danza Margo tomara el nombre de “Gloria Campobello”, y se convirtiera en la extensión del Ballet de la Ciudad de

México. En 1982, fue incorporada a la Secretaría de Educación y Bienestar Social del gobierno de Baja California, con las carreras de Técnico en Danza y Licenciatura en Danza; cuenta también con la compañía profesional el Ballet del Noroeste, que dirijo.

¿Quién quiere tomar clases de ballet?

POR ELIZABETH RAMÍREZ PÉREZ

Recuerdo muy bien que la directora de mi escuela, cuando cursaba el primer año de primaria, hizo esa pregunta: “¿Quién quiere tomar clases de ballet por las tardes?” Es curioso, sin saber de qué se trataba levanté la mano, y me inscribí en las clases que impartía Alma Rosa Colín, egresada de la Escuela Nacional de Danza.

También recuerdo muy bien la expresión de mi mamá cuando le di la noticia. “¿Pero, cuántas actividades quieres tener?” Sí, era verdad; tomaba clases de natación, pintura, manualidades y ahora ballet. Recibí muchas materias, pero finalmente decidí que sólo me dedicaría a la danza. Jamás me arrepentiré de haber levantado mi mano.

Después de algunos años de estudios, ingresé a la Escuela Nacional de Danza; recuerdo que en mi primer año éramos como noventa alumnas llenas de entusiasmo, pero la disciplina era muy fuerte y muchas desertaron. Me impresionó mucho la voz de mi primera maestra, Roxana Ramos: era severa y fuerte; creo que muchas de sus características las heredé. Para mí, era la mejor coreógrafa de la Escuela, con gran plasticidad en sus movimientos y figuras, con un concepto muy contemporáneo de la danza. De esto me di cuenta hasta que cursaba mi último año de preparatoria.

Recuerdo que era la más pequeña de mi grupo, lo que me trajo muchos problemas por la inquietud propia de mi edad. Me gustaba bailar, pero no como decían mis maestros; me gustaba más reír y jugar, y eso los enfurecía. No todo era be-

llo; me aburrían enormemente las clases teóricas, pero poco a poco fui encontrando motivación en ellas, fui descubriendo, por medio de las investigaciones, la importancia que tenían.

No puedo negar que hubo temporadas en que sentía la falta de motivación por parte de la Escuela, y mis intereses comenzaban a cambiar. “Tú no tienes elasticidad... No te puedes parar de puntas... Eres muy latosa... Estás pasada de peso...”, eran algunas de las frases que comenzaron a desvanecer mi ilusión por la danza; frases que no repetiré con tanta severidad a mis alumnas.

Todo esto se aunaba a la decadencia por la que pasaba la Escuela, decadencia de profesorado, de instalaciones, de conocimientos y de moral. Un gran esfuerzo de mi madre y mío, y el cambio importante que se produjo cuando la maestra Nieves Gurría encabezó la Escuela, hicieron que nuevamente surgiera en mí el interés por este hermoso arte, y nunca volvió a decaer.

Uno de los cambios importantes, fue el ingreso de nuevos profesores; como Elsa Aizpuru, quien nos motivó con su entusiasmo, sus consejos y sus conocimientos. Recibí también clases de un querido y gran maestro, con poco sentido del humor, pero exigente y severo en sus decisiones, y de quien heredé muchas de sus características: el maestro Enrique Vela Quintero. Recuerdo su firmeza al decir: “No señora, ese vestido no es como yo lo pedí; ni siquiera corresponde a la época, es más corto que los demás. ¡Repítalo!” Qué razón tenía el maestro Vela en tantas cosas que entonces no supe valorar.

Un gran amor por la danza he sentido siempre, pero en mis últimos años de escuela creció más y más. Todo comenzó a interesarme: saqué mis apuntes, los estudié, y cuando cursaba el penúltimo año de mi carrera, por fin comencé a dar clases de ballet. Hice mi tesis profesional, *La posición*

inicial correcta del torso en la danza clásica, con la asesoría de otra gran maestra, Soledad Echegoyen.

Por muchos motivos no me pude dedicar a bailar, y he terminado una carrera universitaria que también me fomentó la creatividad y me dio conocimientos para el diseño de vestuario y el montaje de escenografía. Sin embargo, no he podido dejar mi profesión más importante, no económica, sino espiritual: la danza y todo lo que representa para mí: disciplina, constancia, sensibilidad, creatividad... y la forma más pura y bella de expresión que pueda experimentar el ser humano.

Carmen Huerta Vargas

POR MARÍA ROLDÁN

Trabajó durante muchos años como secretaria de la Escuela Nacional de Danza. La recuerdo cuando estuvimos en el Club Hípico Alemán, o sea desde 1946.

Carmelita, como cariñosamente la llamábamos todos, fue todo un personaje de la institución, y gozaba de toda la confianza de la directora, la señorita Nellie Campobello. Aparentemente sólo era la secretaria, pero realmente tenía gran parte de la autoridad directiva. Por sus manos –siempre trabajando– pasaban todos los asuntos relacionados con inscripciones, horarios, materias, profesores, alumnos, ex alumnos, títulos, archivo y toda clase de documentación y correspondencia que tuviera la Escuela con la Secretaría de Educación o con el Instituto Nacional de Bellas Artes. También distribuía los salones o lugares donde se impartían las clases, cuidando que todo estuviera en orden con los profesores, alumnos y empleados.

Cumplía las disposiciones de la directora, y cuando la señorita Nellie no asistía, al terminar su jornada se dirigía a la casa de la directora para darle informes sobre el funcio-

namiento de la Escuela, problemas o cualquier otro asunto que se hubiese presentado.

Durante la segunda y tercera temporadas del Ballet de la Ciudad de México, 1945 y 1947, también se ocupó de programas, boletos y organización en general. Manejó todos los largos y tediosos trámites con periódicos, SEP e INBA.

Además, asistió muchísimo a la señorita Nellie Campobello en todo: era su confidente, su ayudante, su amiga... Pero Carmelita nunca abusó de ese privilegio, sólo se concretó a ayudarla física y moralmente. Cuando la señorita Nellie estuvo muy enferma en 1979 y fue internada en el hospital Santa Elena, Carmelita prácticamente no se separó de su lado de día y de noche. La cuidaba, la peinaba y le proporcionó todo lo que estuvo a su alcance hasta su recuperación.

Carmelita Huerta debe figurar en las memorias de la Escuela Nacional de Danza, ya que fue una colaboradora muy importante en el desarrollo de la misma. Tiene muchos conocimientos sobre la historia de la Escuela y los graves problemas por los que ha pasado, pero ella discretamente se ha retirado de todo, porque también tiene muchos y muy tristes recuerdos. Siempre contará con nuestro agradecimiento y cariño.

TRES DÉCADAS EN DEFENSA DE UN PROYECTO

Memorias. Tres etapas de mi vida en la Escuela Nacional de Danza

POR NIEVES GURRÍA PÉREZ

Como alumna

Haber sido parte del alumnado de esta escuela, ha sido y seguirá siendo un orgullo. Haber pasado por sus aulas y haber tenido como profesores a gente que, con su dedicación y esfuerzo dentro de la danza, lograron hacer de ella una gran escuela, esta oportunidad, fue mi gran suerte.

Recuerdo el primer día que llegué al “salón grande”, como solíamos llamarlo; fue para mí una sensación muy agradable, y supe que a partir de ese momento jamás me separaría de ese lugar, donde pasaría gran parte de mi adolescencia viviendo experiencias inolvidables, y que me traería grandes satisfacciones. El día que la destruyeron, sentí una tristeza honda, profunda.

Cursé mi primer año de prevocacional, en ese entonces, con la señorita practicante Gloria Schon. Al siguiente año escolar, tuve la gran oportunidad de ingresar al grupo vocacional con la señorita Gloria Campobello, y fue desde entonces que estuve bajo su dirección, tanto en las clases de técnica clásica como en otras materias que ella impartía. Vienen a mi mente detalles y momentos que sería infinitamente largo describir, así que sólo haré mención de aquéllos que vienen a mí sin esfuerzo.

Sirvan estas memorias como un sencillo homenaje a todos y cada uno de los maestros que hicieron posible mi forma-

ción dentro de esa institución: Gloria Campobello, Enrique Vela Quintero, María Velasco Ortiz, Gloria Suárez de Reyes Ruiz, Eva María Ortiz Saldaña, Adolfo Díaz Chávez, José Mendarózqueta, Aurora Suárez de Camargo y Rebeca Pelayo Michel; a los pianistas María de la Luz Treviño, Manuel Frías y Humberto G. Artime; y al personal administrativo: Carmen Muñoz Ledo de Suárez, Judith Moya Luna, Carlos Moya Luna y Carmen Huerta Vargas.

Esta gran familia (porque así lo he considerado siempre), fue parte de mi vida dentro de la Escuela, sin dejar de mencionar a la señorita Nellie Campobello, directora durante 46 años, a quien guardo un profundo respeto, admiración y cariño.

Recordar cada uno de los rincones de ese viejo edificio, es revivir una anécdota; pero recordar cada una de las clases que recibí, es una experiencia inolvidable. Recuerdo cada una de las clases que me impartió la señorita Gloria Campobello, esa gran mujer que entregó su vida a la danza. Jamás volví a tener una maestra como ella, una persona que llenó plenamente mi inquietud por este arte. De sus clases sabíamos el momento en que comenzaban, pero nunca sabíamos a qué hora terminarían; eso era muy agradable, no había horario para ella, aunque en lo formal sí existiera. Me enseñó a gozar y disfrutar de sus enseñanzas. Nunca solicité retirarme antes de que pusiera fin a su clase; al contrario, parecía que cada día pedíamos más de su tiempo y de sus conocimientos.

También recuerdo las clases del maestro Vela, de danza folclórica mexicana, de danza española y de baile internacional. Lo recuerdo como un gran coreógrafo, con una memoria privilegiada.

Cada uno de los maestros que he nombrado anteriormente, sembró en mí una semilla de inquietud por atender y aprovechar sus clases. Recuerdo que el momento más agradable del día era cuando me disponía para ir a la Escuela Nacional de Danza.

También a mi mente vienen anécdotas, como travesuras que en mi calidad de estudiante viví: como esconderme en los casilleros alguna vez que bajó la señorita Nellie muy enojada a llamarle la atención a la señorita Lourditas (encargada de cuidar los casilleros), o explorar el edificio en todos los recovecos que tenía, o salirme de la escuela con algunas compañeras e ir al Conservatorio a las horas en que no teníamos clases. En fin, cada uno de esos momentos son inolvidables.

En los periodos de exámenes trimestrales, era imponente la personalidad de la señorita Nellie, que presenciaba cada uno de ellos. Se llevaban a cabo en el salón principal y eran presididos por las autoridades de la Escuela; asistían compañeras y padres de familia, quienes, aparte de la calificación otorgada por los sinodales, serían nuestros más severos jueces.

“Ser la mejor del grupo” era nuestro principal objetivo; lograr ocupar el lugar del centro de la primera fila era primordial, así como lograr la atención de nuestros profesores.

Los preparativos y ensayos para llevar a cabo las funciones en el Palacio de Bellas Artes, los recuerdo con agrado. Recuerdo mi participación como solista en un ballet puesto por la señorita Gloria. Todas y cada una de las coreografías en las que participé serán inolvidables, así como el haber tenido el honor de recibir el título de profesora de danza, de manos de la señorita Nellie, en el escenario más importante de nuestro país, por donde las grandes figuras del arte han pasado. Ha sido una gran satisfacción.

Como maestra

Otra de mis grandes satisfacciones, fue el momento en el que la señorita Nellie me invitó a formar parte del personal docente, después de haber visto mi trabajo con un grupo del ciclo infantil, cuando hice mi servicio social en la Escuela, y cuando se me otorgó el nombramiento oficial, el 16 de febrero

de 1972. La más importante ha sido la posibilidad de transmitir mis conocimientos, sin reservas, a cada alumna que ha pasado por mis manos, y ver, de algún modo, los resultados.

Como autoridad

En esta última etapa hubo una multiplicidad de responsabilidades y sentimientos, como el compromiso, la satisfacción y el reto; especialmente, el compromiso de tener bajo mi responsabilidad la dirección de la Escuela. Esto no fue fácil después de verla derrumbarse poco a poco, tanto en lo físico como en lo académico, en años anteriores; pero gracias al apoyo brindado por las autoridades del INBA, a partir de 1983 resurgieron nuestras expectativas y caminos. Sin que me pese —al contrario—, dediqué horas de arduo trabajo, teniendo en ocasiones momentos de contradicción y desaliento; sin embargo, me enseñaron a amar a la Escuela y a luchar por ella.

Mi satisfacción es que se me haya permitido dirigir la institución que me formó, y verla nuevamente crecer de la mano de profesores entusiastas que conforman el personal docente de la Escuela. El reto era lograr alcanzar el nivel académico de excelencia, y que mediante el proyecto educativo propuesto por la Escuela se consolidara este nivel, de tal manera que diera el resultado que maestros y alumnos demandaban, y que sirviera como un antecedente sólido a las futuras generaciones, en su devenir por la vida.

La ilusión de ser bailarina¹⁰¹

POR ROXANA RAMOS VILLALOBOS

¿Cómo plasmar en unas cuantas líneas lo que la Escuela Nacional de Danza me ha dado? Significa casi toda mi historia.

101 Nota de la editora. Este texto reúne el que originalmente su autora preparó para Felipe Segura, y el que escribió con motivo de la celebración del LXXV aniversario de la ENDNYGC en el Centro Nacional de las Artes, el 24 de noviembre del 2007.

Ingresé a la Escuela a los cuatro años de edad. Recuerdo vivamente la primera vez que crucé sus puertas de la mano de mi madre y del gran deseo e impulso de mi abuela materna, para que estudiara danza con Nellie Campobello; su gran amiga, como ella la llamaba.

Era una escuela tan grande y antigua, llena de misterios, con jardines donde jugué incansablemente en sus patios, terrazas y escondites. En ella crecí con la firme ilusión de ser bailarina de clásico. Sin embargo, todo era para mí inquietante; lo mismo la danza moderna que el folclor y el español.

Recuerdo al profesor que me mostró por primera vez la importancia de la primera posición, Enrique Vela Quintero. En nueve años de ser alumna, cursé materias con casi todos los maestros de la planta docente. Vienen a mi memoria con especial cariño María Roldán, Rosita Bremer, María Velasco, Nieves Gurría, Gloria Suárez y Aurora Suárez.

La danza me llegó como un huracán, dejando en mí rastro imborrables, de tal manera que no puedo concebir la vida sin movimiento, sin energía y sin expresión. Desde que tuve cuatro años, siempre la danza ha estado en mí, de una u otra manera: en los salones, impartiendo o tomando clases, presenciando obras coreográficas, tratando de vincular la teoría y la práctica dancísticas, investigando, o llevando al papel algunos comentarios, registros o apreciaciones; o simplemente en el pensamiento, al relacionarla con una idea, con una imagen, con un diseño o con un color.

De los momentos que viví como alumna, las presentaciones en el teatro de Bellas Artes, recinto donde se llevaban a cabo nuestras prácticas escénicas, es lo que más ha quedado grabado en mi memoria, como aquellos instantes que se detienen y permanecen durante toda la existencia, instantes que se viven, como diría Gastón Bachelard, “con la mirada del amor”.

Y precisamente esa mirada del amor, ese instante bachelardiano, es lo que dejó en mí la Escuela. A tal grado que, a

la par que cursaba otros estudios ajenos a la danza, continué con esta disciplina y no he podido separarme de mi Escuela, y mucho menos de la danza misma.

Creo que el vínculo entre la Escuela, la danza y yo, lo he vivido como un gran compromiso; compromiso conmigo misma, que tengo que tratar de cumplir a través de la búsqueda, el estudio, el esfuerzo y trabajo, ya que en la danza siempre hay algo nuevo que aprender, que sentir y que expresar, y por tanto, que transmitir dentro y fuera de las aulas.

Para mí, la celebración del LXXV aniversario de la Escuela es altamente significativa, porque me permite regresar a esta institución y recordar el trabajo insoslayable de alumnos, directivos, artistas y docentes, que han laborado sin tregua durante largos y diversos periodos de la historia de México.

Bien dicen que el tiempo transcurre con la rapidez del palpar de un sorprendido corazón, y en este momento no me queda más que admitirlo, pues al darle vuelo a los recuerdos caigo en la cuenta que han transcurrido varias décadas a partir del momento en que llegué a esta escuela, pero las cuales percibo tan sólo como una ráfaga. Décadas plétóricas de grandes acontecimientos, desvelos, tristezas, aplausos y triunfos, que han dado pulso y vitalidad a esta entidad educativa.

Regreso a mi infancia y recuerdo la participación de la Escuela durante las olimpiadas celebradas en México en 1968, pocos días antes del fallecimiento de Gloria Campobello, a quien se le conoció como la *prima ballerina* mexicana y quien falleció el 4 de noviembre de ese año; o aquel homenaje que en los años sesenta les rindiera a Gloria y a Nellie Campobello, Celestino Gorostiza, el que fuera treinta años atrás su adversario y quien, con el paso del tiempo, trocara su rivalidad e inconformidad para con ellas, en aplausos y homenajes.

Después devino el infortunio. La década de los setenta no fue precisamente un periodo de lucimiento y magnificencia; quizá por eso, de aquellos años poco se ha escrito y se escu-

cha; grandes maquinarias demolieron el predio de Presidente Masarik 554 en la colonia Polanco, hoy embajada cubana, terreno que albergó a esta institución por casi treinta años; lugar inolvidable para maestros y bailarines, el cual ha sido recordado, por siempre, por sus jardines y aquel salón grande con inmensa terraza, cuyas dimensiones se equiparaban con las del foro del Palacio de Bellas Artes.

El paso del tiempo no sólo removió el concreto y la arena de un edificio que se pintó para no olvidarse, sino que empezó a deslizarse sobre los pies ágiles y las piernas fuertes de nuestros grandes maestros: Nellie Campobello, Enrique Vela Quintero y María Velasco Ortiz, así como alcanzando también a amigos y allegados de la institución.

El año 1976 se llevó al gran escritor, amigo, cómplice, compañero, protector y, por qué no decirlo, uno de los más grandes amores de Nellie Campobello, a don Martín Luis Guzmán, quien todavía, del brazo, la acompañó durante el traslado de pianos, vestuario, zapatillas y sueños, de una escuela de danza que abandonaba el legendario antiguo Club Hípico Alemán, para ubicarse en Campos Elíseos 480, que en aquel entonces todavía era una casa habitación cubierta de rosales, la cual sólo se adivinaba como entidad dancística profesional por el letrero en el que se leía “Escuela Nacional de Danza Nellie Campobello” y por el hierro forjado que constituye la inmemorial reja que todos a diario hemos cruzado para introducirnos en sus aulas.

Los vientos adversos siguieron su curso. En 1973, las funciones de danza en el Palacio de Bellas Artes se interrumpieron y el recinto blanco cerró sus puertas a la primera escuela pública de danza.

Rozando ya los años ochenta, la mayor parte de la comunidad docente viró su camino y se alejó, dejando atrás los proyectos de Nellie Campobello. Ella inició la retirada, la cual fue perfectamente orquestada por sus detractores,

Claudio Niño Cifuentes y Cristina Belmont, quienes, sin que Nellie lo sospechara, la arrinconaron, separándola de su escuela y de sus seres queridos.

Nellie Campobello, bailarina, escritora, sujeto histórico de la danza en México, en tanto que constructora de historias, creadora, quien contribuyó a dibujar las imágenes que se resguardan en la memoria colectiva de la educación dancística mexicana, falleció el 9 de julio de 1986, aunque se supo de su deceso hasta trece años después.

Ese silencio y ese olvido tocaron también a la instancia académica, pues se convirtieron en ejes rectores al finalizar la década de los setenta y principios de los ochenta. Tal desamparo, a los pocos maestros que perduramos, nos hacía preguntarnos ¿dónde se encontraban aquellos años de galanura y esplendor?, ¿dónde había quedado su procedencia?; aquella señalada por Friedrich Nietzsche, que nos hace pensar en el tronco, en las marcas sutiles, que pueden entrecruzarse y formar una red difícil de desenmarañar, que nos hace poner atención en los innumerables comienzos, que en el caso de esta escuela se fincan en siglos de tradición dancística.

Hablo de largos trechos, porque a esta escuela, durante su fundación, desembocaron diversas tradiciones, tras la búsqueda de una danza mexicana: la de los maestros franceses, italianos y rusos de la danza clásica; las danzas y bailes mexicanos, las danzas populares y folclóricas españolas; la incipiente danza moderna, el duncanismo, el tap y las danzas acrobáticas, que la Escuela de Plástica Dinámica, en 1931, a través de Hipólito Zybine y de otros profesores, como las hermanas Costa, las Campobello, Estrella Morales, Alberto Muñoz Ledo, Enrique Vela Quintero y Carlos González, seleccionaron para formar *actores completos*, a partir de una propuesta integral y polivalente, que vista al través de los años se descubre avanzada para su tiempo.

El olvido de la década de los setenta, también nos hacía preguntarnos por el trabajo insuperable que realizaron el pintor guatemalteco Carlos Mérida y el músico queretano Francisco Domínguez, entre 1932 y 1937, acompañados por el grupo de maestros anteriormente constituido y fortalecido con la presencia de Rafael Díaz, Carmen Delgado, Carlos Orozco Romero, Luis Felipe Obregón, Xenia Zarina, Dora Duby, Gabriel Ruiz y Ernesto Agüero, entre otros.

También nos remitía al momento en que la Escuela ocupó el Palacio de Bellas Artes, cuando se advertía dinámica, vigorosa, creativa, con planteamientos que han llegado hasta hoy día, como la formación de maestros desde el punto de vista técnico y coreográfico; la incorporación del método Dalcroze para formar profesores de danza destinados a la enseñanza en las escuelas primarias; la realización de un plan de investigación coreográfica, que recobraba el trabajo de laboratorio e interdisciplinario para la creación de un ballet mexicano, inquietud que se venía arrastrando desde la Revolución.

La incuria de la que fue objeto la institución durante los años setenta y ochenta, nos trasladaba al año de 1937, cuando se constituyó como Escuela Nacional de Danza, egresó la primera generación de profesores y logró, en la década de los cuarenta, consolidar la primera compañía de danza clásica, conocida como Ballet de la Ciudad de México –integrada por bailarines y maestros tan queridos como Bertha Hidalgo, Gloria Albet, Estela Trueba, Socorro Bastida, Roberto Ximénez y Raquel Gutiérrez, entre otros, y por nuestro inolvidable maestro Felipe Segura–, cuya inspiración fueron los ballets rusos y cuyos célebres años se concentraron en tres temporadas: 1943, 1945 y 1947, momento en que gozó del apoyo presidencial y del soporte de figuras clave como José Clemente Orozco y Martín Luis Guzmán, y de la colaboración de artistas como Diego Rivera, Carlos Mérida, Roberto

Montenegro, Pablo Moncayo, Carlos Orozco Romero, Antonio Ruiz, Germán Cueto, Julio Castellanos, Carlos Chávez, Eduardo Hernández Moncada y Blas Galindo.

Después de su última temporada, el Ballet de la Ciudad de México empezó a declinar. Si bien el presidente Ávila Camacho había apoyado su integración y éxito, el siguiente gobierno ya no lo sostuvo. Las necesidades eran diferentes, la ciudad estaba cambiando, el capitalismo estaba tomando la delantera y lo que se pretendía era lograr un país moderno, que se incorporara a los avances tecnológicos que demandaba el nuevo modelo económico y social; por tanto, el arte también debería de contemplar nuevas propuestas acordes con el momento histórico, y dicha asociación civil ya no cumplía con esas expectativas.

Al término del gobierno de Ávila Camacho, la Escuela quedó con la misma línea de trabajo, aproximadamente, de las décadas de los cincuenta a los ochenta. Durante los últimos años de ese lapso, no se renovó ni abrió sus puertas a los cambios que se suscitaban en el ámbito dancístico mexicano; por ello, sus sistemas de operación artísticos, académicos y administrativos se fueron agotando, hasta que fue superada por otras instancias educativas.

Cuando se pensó que la Escuela había concluido su labor, resurgió para emprender nuevamente el camino.

En 1985 designaron como directora de la institución a Nieves Gurría. Los pocos maestros que quedábamos, fuimos llamados a emprender un nuevo proyecto, que se fortificó con la presencia de otros docentes, entre los que destacan: Rocío Barraza, Rocío Noemí Martínez, Yuritsky Alcalá, las hermanas Echegoyen, Silvia Martín, Olinka Armenta, Blanca Basurto, Pilar Ortega, Leticia Peñaloza, las hermanas Salas Lisci e Irma Saldívar, quienes tomaron la estafeta de nuestros maestros Enrique Vela Quintero, quien dio su último adiós en 1990, y María Velasco Ortiz, quien decidió concluir

su participación en esta escuela, cerrar aquel departamento ubicado en San Cosme, en donde dio clases particulares por tantos años y lo habitó por otros tantos, para irse a reunir con sus parientes del norte del país, en Los Mochis, Sinaloa.

Cuando se creyó que los malos augurios se habían dispersado, se le notificó a la institución, en 1992, que los dos planes de estudio en los que se había trabajado en los años previos, estaban en liquidación, que tendría que abandonar el lugar por el que Nellie Campobello luchó en 1975 –es decir, el que hoy ocupa– y que no habrían más inscripciones para esta escuela –de hecho, oficialmente, no las había desde tiempo atrás–. El motivo o motivos de esta decisión no eran claros, por lo menos para mí, que en ese momento, y hasta el año 2002, estuve al frente de esta institución. Hoy, a catorce años de 1993, caigo en la cuenta de que la política cultural velaba por las instancias académicas que habrían de trasladarse al Centro Nacional de las Artes, y esta escuela no estaba incluida en dicho proyecto; en consecuencia, no se justificaba su permanencia.

La institución no se dio por vencida; trabajó arduamente, se abrieron talleres libres y la puerta a otras miradas y perspectivas; se invitó a trabajar como parte de la planta docente a maestros como Óscar Ruvalcaba, Soledad Ortiz, Gabriel Blanco, Mónica Maldonado, Rosario Vereza, Jorge Chanona, María Elena Anaya, Carmen Ochoa, Paloma Macías, Bernardo Benítez, Valentina Castro y muchos más, así como a coreógrafos y bailarines para que trabajaran en los montajes coreográficos e impartieran cursos de actualización. A fin de cuentas y después de una gran contienda, la Escuela logró permanecer en su predio y con el registro y autorización de dos planes de estudio, y ante la mirada del gremio recobró prestigio y ganó el derecho de seguir escribiendo historias.

Del 2002 al 2006, la Escuela quedó a cargo de la maestra Soledad Echegoyen, momento en que se logró que el plan

de estudios de nivel medio superior pasara a licenciatura; y a partir del año 2007, la guía y conducción está en manos de Silvia Martín Navarrete, quien fuera alumna, maestra de esta escuela y hoy su directora, y a quien le auguro excelentes resultados en su misión.

Son muchas las anécdotas, los protagonistas y sucesos que conforman estos 75 años de trabajo académico y creativo, imposible aludir a todos ellos; sin embargo, mencionar algunos intenta distinguir a todos los que de una u otra manera han formado parte de esta historia; también pretende subrayar que, pese a los vaivenes políticos, desesperanzas, adversidades y, por supuesto, logros, la institución continúa vigente, formando a nuevas generaciones de jóvenes que son el por qué y para qué de su permanencia.

De ahí que la tarea de los estudiantes y egresados de esta institución se considere de suma responsabilidad, pues en sus manos está el hecho de permanecer alerta, al tanto de los problemas actuales de la educación dancística, escudriñar en el pasado, conocer los debates, las rupturas, los logros, para encontrar y dar solución a los problemas que aquejan hoy a este campo, así como para pensar la Escuela del futuro; y si para ello fuera necesario reescribir una y mil veces más la historia de esta institución, que lo hagan, porque sólo así podrán comprender las tradiciones y el trayecto que la sustentan. Sólo así se podrá recordar que esta institución ha bailado en palacios, calles, estadios y plazuelas –orquestada por músicos de gran talento y con escenografía de pintores cuyos colores en sus lienzos y murales no acaban por ser reconocidos y admirados hoy día–, danzado al ritmo de *La Adelita*, *El jarabe tapatío*, *La Internacional*, al compás de Tchaikovski, Leo Delibes, Wagner, De Falla y Debussy, y recorrido la república mexicana de norte a sur y de este a oeste.

Institución que en su semilla lleva el espíritu revolucionario de sus creadores, primigenia en su género, raíz de

propuestas artísticas y académicas, que al través de todos estos años ha explorado en su danza los tintes y matices de los diferentes nacionalismos mexicanos, abierto su corazón a la cultura universal, compartido escenarios con grandes figuras de la danza mexicana e internacional, estrechado lazos con los pobladores de diferentes regiones del país, para conocer costumbres, música y danza, egresado a bailarines, coreógrafos, maestros de danza, investigadores, escritores, críticos de arte, promotores culturales, amantes de la danza y públicos creativos; entidad educativa hoy abierta a los cambios artísticos y académicos, y que ha albergado en sus aulas a grandes artistas.

Por ello, ahora que cumple 75 años, tres cuartos de siglo, es justo que se vista *de manteles largos*, que se le abran las puertas del Palacio de Bellas Artes, que cultive en sus alumnos el ímpetu de la danza y un espíritu de servicio a la comunidad, dado que una de sus misiones es la enseñanza. Que recuerde a sus grandes maestros, a sus precursores, vuelva a leer los libros y los versos de Nellie Campobello, para que tenga eco lo que ella decía: “yo no he puesto punto final a mi danza, mi danza vive en mí y sigue vibrando en mí, [nadie cortará su] ritmo, ni física ni espiritualmente hablando”.¹⁰²

Testimonio¹⁰³

POR SOLEDAD ECHEGOYEN

Nací un 23 de febrero. No sé si las estrellas ese día marcaron mi futuro, pero sin lugar a dudas algo hizo que mi camino estuviera trazado.

Mis primeros pasos en la danza los di a los 5 años, en la danza folclórica mexicana, con un grupo del Instituto Mexicano del Seguro Social. Todavía me acuerdo de los brincos

102 Nellie Campobello, *Mis libros*, México, Compañía General de Ediciones, 1960, p. 32.

103 Texto elaborado en mayo de 2008.

que daba en la *Cápsula* y la salida al escenario casi corriendo con una naranja con banderitas, al bailar las *Igüiris*.

En aquel entonces, mis hermanos y yo íbamos al Conservatorio Nacional de Música, y como mi hermano mayor estaba en la carrera de violinista, pasábamos interminables tardes corriendo por los jardines y escondiéndonos en los pasillos. Una señora le habló a mi madre de la escuela de danza que estaba al lado del Conservatorio, y pensó que sería mejor que yo fuera a clases en lugar de seguir jugando toda la tarde. Me inscribió a los 8 años en la Escuela Nacional de Danza, al prevocacional, cuando alternaba un día a la danza y otro a los cursos de música para niños en el Conservatorio.

Al año siguiente, mi madre me inscribió en la carrera de Profesor de Danza, en donde toda la tarde tenía clases. Ni siquiera me dio tiempo de pensar si eso realmente era lo que quería, porque a esa edad, tener tantas clases era más de lo que yo pensaba como “la clase de danza”. Hora tras hora cambiaba de danza clásica a ritmos indígenas, danza española, tap, danza moderna, danzas internacionales y, para complementar, rítmica musical, francés, dibujo, anatomía, teoría del folclor, historia de la danza y terminología. Sin embargo, no puedo decir que mi infancia la pasé sin juegos, pues mis compañeras, de la misma edad, fueron también cómplices de las travesuras diarias. Con ese edificio viejo, rodeado de un amplio jardín, múltiples pasadizos, pasillos y sótanos, jugábamos en nuestros ratos libres, que no fueron muchos pero tratábamos de buscarlos.

Muchos no reconocerían si alguna vez reprobaron una materia, pero a mí a estas alturas me da un poco de risa recordar que reprobé Anatomía aplicada a la danza, por quedarme jugando resorte en el jardín el día del examen. Eso sí, mi mamá, enojada, tuvo que ir a hablar con la maestra Tere para que me diera la oportunidad de presentar un examen final, pues era inconcebible que la hija de un médico reprobara esa materia.

Todavía tengo fotos de aquellos años. Lo más impresionante de la Escuela era lo que llamábamos “el salón grande”, que correspondía al salón de baile del Club Hípico Alemán, que había funcionado como tal antes de pertenecer a la Escuela. En ese salón estuvimos en el primer año cerca de cuarenta alumnos, que se fueron saliendo con los años, hasta que terminamos cinco, después de ocho años.

Lo principal era la danza clásica, pero nos enseñaban un poco de todo. Una de las clases más particulares era la danza española, que en aquel entonces la impartía el profesor Enrique Vela Quintero. En ese tiempo se paraba frente a nosotras y nos dirigía con sus castañuelas; todas pensábamos que no veía bien, así que a veces, en uno de los salones que tenía un pequeño espacio tras una barra, tocando las castañuelas nos salíamos de la clase un rato para platicar o tomar agua, lo que en aquel entonces no estaba permitido. Curiosamente, eran cinco años de estudio de danza española, a diferencia de los tres de danza folclórica mexicana y los ocho de danza clásica; tal parece como si el futuro de la Escuela se visualizara desde ese entonces, ya que en la actualidad es la única escuela formal con enseñanza de la danza española.

Una de las cosas que más me gustaba, era asomarme por pequeños orificios en las ventanas pintadas del salón grande, cuando estaba la clase de las alumnas del último año. Me gustaba verlas brincar, girar, pararse de puntas... Y sin que se dieran cuenta, despintamos un poco más la ventana para tener una mejor visión.

Mi contacto con la señorita Nellie, como todas la llamábamos, no fue mucho; un par de veces, cuando su presencia inundaba el salón grande; majestuosa, entraba y se dirigía a nosotras para contarnos alguna historia. Todas la rodeábamos tratando de tocar su gran abrigo de pieles; la mirábamos con admiración, porque era insólito ver en esa época a una mujer tan distinguida, con zapatos de tacón de aguja, guantes,

sombrero y abrigo, además de su manera tan agradable de platicar e involucrarnos en sus relatos. En una ocasión, nos contaba de sus estudios de danza y, sin más, con sus tacones, subió la pierna a la barra, provocando admiración entre nosotras. Ella estaba presente en todos los exámenes; la recuerdo parada comentando algo, y junto a ella a Martín Luis Guzmán. Así son las imágenes que permanecen en mi memoria.

El contacto más directo que tuve con ella, fue cuando tuve dolor de cabeza intenso; fui a pedir una aspirina y no sé por qué me vio desde su oficina. Me preguntó qué me pasaba, y cuando le respondí fue como si apretara un gatillo para que me dijera que ella era como una amazona y que la mujer se debería sobreponer a todos los dolores, que ella se bañaba con agua fría cuando tenía fiebre o dolor de cabeza; así que salí de su oficina como entré, sin ningún alivio. La sorpresa fue que no tenía un simple dolor de cabeza, sino fiebre tifoidea.

Viví el tiempo cuando la Escuela fue perdiendo a sus grandes maestros y surgió el Sistema Nacional para la Enseñanza Profesional de la Danza, y con éste, el intento de acabar con los ideales de Nellie Campobello. Muchos maestros se fueron por miedo a perder su trabajo o por creer en otros ideales, así que terminé la carrera con los pocos que quedaron.

Por supuesto que fui de las que luchamos porque no cerraran nuestra Escuela. Me tocó ir a Los Pinos, pararme con una gran pancarta reclamando y pidiendo que nos oyeran. Mi madre fue de las que estuvieron en la dura pelea, y como hija tomé esa bandera. No cerraron, pero sí fueron evidentes los mecanismos políticos y de guerra de hielo de las autoridades del INBA, que se repitieron años después al tratar de volver a cerrarla.

Con todas las vivencias y conocimientos, terminé la carrera. Puedo decir que los estudios en la Escuela Nacional de Danza dejaron en mí un gran aprendizaje, no sólo de danza

sino de lucha, de constancia y de honestidad, que me han servido a lo largo de la vida.

Al terminar conocí a un maravilloso maestro. Fue por casualidad, pues estaba buscando continuar mis estudios en danza contemporánea, pero alguien me dijo que Óscar Tarriba era un buen maestro de danza española, y como ya tenía algunos estudios en ese género, podría ser una opción. Ese fue el momento en que creo que las estrellas de febrero volvieron a brillar, y me dediqué exclusivamente a la danza española. Esta gran casualidad con el maestro Tarriba, duró cerca de diez años. Puedo decir que mi hermana y yo fuimos sus últimas alumnas.

Ya con la danza española por dentro, asistí a clases con el maestro Manolo Vargas, y para seguir preparándome tuve otros maestros más, como Antonia Amaya, Chuny Amaya y Patricia Linares, entre otros.

Pero un alumno ve resultados hasta que está en el escenario, así que formé parte de varios grupos; trabajé como solista junto con mi hermana Guadalupe, formamos el grupo Abencerraje y bailé en diferentes foros de México. Una de mis últimas presentaciones, fue al tomar parte en la ópera *La vida breve*, en el Palacio de Bellas Artes.

Sea por tradición familiar o porque asistí a cirugías, cesáreas y partos desde adolescente, realice estudios de medicina, y para enlazar el arte con la ciencia terminé un posgrado en Medicina del Deporte. Ahí empezó otra faceta de mi vida, que me dio una manera diferente de pensar la danza, y aunque aparentemente no es tan importante para el desarrollo de este arte, me dio otra visión para el puesto que posteriormente ocupé.

A pesar de haber dicho que no regresaría a la Escuela Nacional de Danza, lo hice para dar clases de danza española durante dieciocho años, pues encontré mi vocación. Realicé varios proyectos y planes de estudio, dos de licencia-

tura y uno de nivel medio superior, además de una infinidad de coreografías. Inicié los trabajos en la metodología de enseñanza y difundí la danza en todo tipo de foros con mis alumnas. En el año 2001, obtuve el primer lugar al Desempeño en Docencia de todo el Instituto Nacional de Bellas Artes. En el 2002, me nombraron directora; curiosamente, sólo habían pasado cinco directores antes de mí, la Escuela había estado a punto de desaparecer en tres ocasiones, y ya se cumplían casi setenta años de su existencia.

La dirección fue todo un reto, porque anteriormente la maestra Roxana Ramos había hecho una gran labor; pero considero que durante mi gestión se lograron cambios en la organización, la estructura y, lo más importante, el trabajo conjunto de todos, para volver a tener el nivel superior. Mis estudios anteriores y mi gusto por todos los tipos de danza, hicieron que se manejara la administración escolar con equidad, a pesar de tener tres especialidades diferentes. Soy una amante del trabajo y disfruté los días en la oficina, en donde, por cierto, como comentario anexo, debo decir que ocupé el mismo escritorio que había sido de Nellie Campobello.

Ver los logros de los alumnos, el compromiso de algunos maestros y un equipo de trabajo bien conformado, alimentaron mi dedicación. Lo más importante era consolidar la formación en docencia, para iniciar con el nuevo proyecto a nivel superior; así que se hicieron varias estrategias académico-administrativas que mejoraran la calidad de la educación, tanto en las clases como en la investigación y difusión de la danza. Se tuvieron vinculaciones interinstitucionales, fomento de la danza, ampliación de servicios y espacios, fortalecimiento de la docencia, redistribución de recursos, vinculación con egresados, difusión y ampliación de públicos. En cuatro años y nueve meses, mi compromiso fue total. Creo que realicé un trabajo creativo y productivo; así calificaría yo esa época.

Con menos responsabilidades, regresé como maestra. Ya son veinticuatro años de trabajo, y si contamos desde que pisé por primera vez los salones, se suman otros más. Mi vida ha girado en esa escuela; me transformó y por eso sigo luchando por ella. Yo siempre he creído en la Escuela Nacional de Danza. Fue el pilar de la danza en sus inicios, y tenemos que seguir trabajando para que regrese a esa posición y sea ejemplo en la formación de docentes en danza en México.

Mi camino no ha terminado aún, pues creo que tengo mucho más por hacer: continuar por la danza y para la danza; seguir con el brillo de las estrellas, que siguen brindando su luz.

Mi transitar por la Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello¹⁰⁴

POR SILVIA MARTÍN NAVARRETE

La Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello, siempre ha tenido una función y responsabilidad social muy importante en México, siendo parte fundamental de la historia dancística y cultural del país, en la formación de bailarines y docentes. Ser parte de ella, en principio como alumna, luego como profesora y ahora como directora, durante veinticuatro años, es para mí un gran orgullo.

Imágenes de la infancia

Comenzaré por relatar brevemente, pero con gran emoción y gratitud, mi estancia en la Escuela como alumna, a la que ingresé a los 7 años de edad. Fueron años inolvidables de esfuerzo y disciplina que forjaron mi carácter, siempre disfrutando de la danza en distintas modalidades, ya que en esa época la carrera de Profesor de Danza era multidisciplinaria. Nos preparaban en los diferentes géneros dancísticos:

104 Texto elaborado en mayo de 2008.

danza clásica, folclórica, española, moderna e internacional; sin embargo, la danza clásica era la que predominaba en el plan de estudios.

Recuerdo con gran cariño a profesores comprometidos con su profesión y amor a la danza; entre ellos, el maestro Enrique Vela Quintero, María Roldán, Eva María Ortiz, Rosita Bremer, Nieves Gurría y Aurora Suárez de Camargo, la *Rorra*, quien junto con el maestro Hurtado, sembraron en mí la pasión por la danza española, a la que me he dedicado desde siempre. De este último, aún recuerdo una clase en la que me solicitó repetir una secuencia de pasos –en ese momento y con gran nerviosismo, pensé que lo estaba realizando mal– y al finalizar dijo: “¿Lo vieron?, así es como quiero que lo hagan.” Creo que ahí me di cuenta que la danza española era lo mío.

No todo fue trabajo; hubo también juego, diversión y, sobre todo, gratas amistades que en la actualidad conservo; y ¡eso sí!, muchos, pero muchos recuerdos, de esos que sólo se viven durante la niñez y que se conservan toda la vida. Como los exámenes de danza clásica en el salón grande; éstos eran todo un acontecimiento, pues todo el día sentía mariposas en el estómago al pensar que esa tarde tendría mi examen. Más que el de danza española o el de otra técnica, el examen de clásico era el que más me preocupaba, porque a él asistían nuestros familiares y, por supuesto, la directora de la Escuela, la señorita Nellie Campobello. Era una mujer de fuerte y enigmática personalidad, quien unos minutos antes de iniciar la clase entraba caminando con gran porte, ¡elegantísima!, luciendo en muchas ocasiones abrigos de piel y zapatos altos. Nellie Campobello llegaba al salón, dejando impávidos a alumnas y maestros, se sentaba al centro de una mesa y ahí empezaba nuestro examen. Eso es inolvidable.

En una ocasión, la señorita Nellie me llamó a su oficina, me saludó con un beso muy cariñoso y me obsequió dos figu-

ras de porcelana, una parejita de campesinos, que a la fecha conservo con mucho cariño. La razón de ese bello regalo era que ese día, 7 de noviembre, ambas cumplíamos años. Esa tarde platicamos de mi familia, y recuerdo que quedó maravillada con la historia de mi abuelo paterno, un hombre que durante la Revolución había trabajado en Ferrocarriles Nacionales. Ella no dejaba de imaginar que mi abuelo había sido seguidor de Francisco Villa, su gran héroe.

También recuerdo, y con una enorme gratitud, que le haya solicitado al maestro Vela Quintero, al final de mi examen de danza española, montarme exclusivamente *La danza del fuego*. Ese fue un gesto de distinción que me halagó de sobremanera, y por supuesto, fue otro gran aliciente para dedicarme al baile español, mi gran pasión. Conocer a Nellie Campobello, la *Centauro del Norte*, como la han llamado ahora, fue para mí un privilegio, un ejemplo de fuerza, valor y amor a México y a la danza. ¡Que Dios te bendiga, Nellie Campobello!

Otro recuerdo maravilloso que prevalece en mi memoria, es de las funciones de fin de cursos que se realizaban en el majestuoso Palacio de Bellas Artes, y donde bailábamos horas y horas. De hecho, me siento muy afortunada no sólo por haber bailado en ese monumental espacio, sino por haber llevado coreografías mías siendo profesora de la Escuela, y de haber regresado en el LXXV aniversario de la Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello, uno de los recintos que la vio nacer y crecer. Sin duda alguna, ese día, el 1 de diciembre de 2007, será inolvidable, no sólo para mí, como directora de la institución, sino para todos los coreógrafos, alumnos, egresados, docentes, directivos y administrativos que a ella pertenecemos, pues con una gran función de gala dimos cuenta nuevamente a la comunidad dancística y a la gente que compartió con nosotros ese evento, lo que significa contar con una trayectoria tan importante

dentro de la danza en nuestro país, y formar parte de una gran institución como es el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, al que pertenecemos desde su fundación. No tengo palabras para agradecerle a la vida el haberme permitido formar parte de esos acontecimientos.

Habiendo ingresado a los 7 años de edad y concluido mis estudios a los 18, la Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello formó parte de mi vida en los años importantes del crecimiento, y no me resta más que volver a expresar una profunda gratitud por esa etapa: ¡Gracias, fundadores de esta institución! ¡Gracias a las señoritas Campobello, por brindarnos a muchas mujeres y hombres la oportunidad de hacer danza en este país!

La docencia

Si tuviera que concretar en una sola idea cuál ha sido mi experiencia como docente de esta mi Escuela, diría que ha estado llena de enseñanzas y satisfacciones. Fue la maestra Nieves Gurría, quien, siendo directora de la institución, me llamó para invitarme a formar parte del cuerpo docente, en el área de danza española.

En ese momento, ella se daba a la tarea de reorganizar la Escuela tras los tristes y lamentables acontecimientos ocurridos a la señorita Nellie, quien fue víctima del secuestro y del olvido en la última etapa de su vida. Así, en enero de 1984 ingresé a la Escuela como maestra, y a lo largo de estos veinticuatro años he transmitido mi conocimiento, mi amor por la danza y, por supuesto, el que le tengo a la Escuela. Muchos alumnos han pasado por mis clases y los he visto desarrollarse profesionalmente, tanto en el ámbito artístico-docente como en el humano. Para mí, una de las grandes satisfacciones es ser testigo de este crecimiento, y disfruto tanto verlos en escena como impartiendo clases. He

de confesar que a veces la emoción me traiciona, y aparecen algunas lágrimas de alegría en mis ojos y en mi corazón.

Yo creo que la danza tiene un poder único: el de conectar-nos con nuestro ser interior en el aquí y en el ahora. La danza sólo existe en el momento que ocurre, y estoy convencida de que puede traer grandes beneficios a la humanidad, a nivel mente-cuerpo y espíritu, sobre todo en estos tiempos donde el materialismo y la tecnología nos deshumanizan. Las artes, y particularmente la danza, juegan un papel muy importante en el desarrollo humano y social, y los alumnos de la Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello, deben tener conciencia sobre ello; creo que esa es una responsabilidad de una escuela pública dedicada a la enseñanza superior de la danza.

He tenido muy buenas experiencias siendo maestra de la Escuela, tales como participar en la formación de bailarines y docentes que están trazando nuevos rumbos en la danza –especializarme en la técnica de danza estilizada–, elaborar trabajos coreográficos que han sido llevados a espacios escénicos tan importantes como el Teatro de la Danza, la Sala Miguel Covarrubias y el Centro Nacional de las Artes; participar en la Comisión Dictaminadora de Admisión y el Comité Evaluador de la XI Muestra de Escuelas Profesionales del INBA, que hasta hace algunos años organizaba el INBA; ser merecedora de un reconocimiento tan importante, que otorga el Instituto, como es el Premio al Desempeño Académico en Docencia, en el año 2002; colaborar en la elaboración de los planes y programas de estudio posteriores al de Profesor de Danza: la Licenciatura en Enseñanza de la Danza, Profesional en Educación Dancística, con especialidades en danza española, danza folclórica o danza contemporánea, así como el que me ha tocado como directora continuar: el plan de estudios de Licenciatura en Educación Dancística, con

tres orientaciones (danza contemporánea, danza española y danza folclórica).

Sin embargo, mi mayor deseo hoy en día es continuar transmitiendo a mis alumnos no sólo una técnica dancística tan rica y versátil como lo es la danza española, sino también la oportunidad de profundizar y ahondar más en el verdadero propósito y sentido del movimiento expresivo. A pesar de que en este momento dirijo la Escuela, mi paso como docente aún no concluye, pues quiero seguir dando lo mejor de mí a mis alumnos.

Hacia la dirección de una escuela con setenta y cinco años de trayectoria

Mayo de 2007, marca en mi vida una nueva relación con la Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello, al ser nombrada por las autoridades del INBA como directora de la institución. ¡Qué reto tan importante! No ha sido una labor fácil, pues he sentido una gran responsabilidad y compromiso al estar al frente de una escuela de tanto prestigio e historia en el ámbito cultural del país.

En este momento, la institución se encuentra en un proceso de cambio, transitando de un servicio educativo de nivel medio superior a un nivel superior, y por ello los retos son grandes, ya que el país requiere de una educación de calidad en cualquier ámbito. Todo proceso es inacabado, siempre está en constante desarrollo, y en la Escuela existe la conciencia, la energía y el potencial humano para no dejar de esforzarnos por una permanente formación y actualización, y de esta manera seguir buscando niveles académicos más altos, que permitan a nuestros egresados continuar difundiendo la danza en México y brindando a la sociedad grandes beneficios a través de ella.

Esta etapa de consolidación del proyecto educativo de la Escuela, ha requerido formular un programa de trabajo

centrado en tres aspectos fundamentales, que en mi opinión harán crecer a nuestra institución: Primero, el desarrollo curricular, orientado al seguimiento y evaluación de los planes y programas de estudio vigentes; la formulación de un proyecto de formación y actualización docente, que parta de los contenidos de los actuales programas de estudio, y el fortalecimiento de los programas y servicios dirigidos a estudiantes y egresados de nuestra institución. Segundo, el mejoramiento de la organización escolar a nivel administrativo, manejo de recursos humanos y financieros. Y tercero, el cuidado, mantenimiento y mejora de instalaciones y servicios.

Sobre el proyecto educativo institucional, la Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello ha tomado, desde 1995, una orientación muy clara en la formación de docentes con una especialidad definida (danza española, danza contemporánea o danza folclórica). ¡Claro está que no podemos entender un buen docente sin una buena técnica dancística!, por lo que una de las apuestas de esta gestión es la de trabajar en una didáctica de la danza dirigida a niños, jóvenes y adultos, así como acercarnos a poblaciones tan importantes como son las personas mayores y personas con habilidades mixtas.

Hoy nos avocamos, docentes, directivos y administrativos, en esta labor, y aunque el camino siempre nos pondrá retos, la comunicación y el compromiso que caracterizan en este momento a la Escuela, permiten tomar el rumbo que deseamos y mirar todos hacia un mismo horizonte. Vamos a ver cómo se acomodan las cosas...

Si en este momento tuviera que hacer una reflexión final sobre mi estancia en la Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello, puedo decir con toda seguridad que siempre la llevaré en mis clases y en mi corazón. No es casualidad que estos sentimientos sean compartidos por

todas las personas que de una u otra manera hemos estado vinculadas a ella, pues la Escuela posee una energía especial que ha sobrevivido a los años, y ¡eso es palpable! ¡Gracias!

La Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello. El lugar que me acercó a la danza¹⁰⁵

POR FERNANDO ARAGÓN MONROY

Mi llegada a la Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello, fue el 1 de octubre de 1995, hace ya quince años. Fui invitado por Roxana Ramos Villalobos –directora de la institución–, para desempeñarme como coordinador de carreras. En ese momento, la institución había atravesado por un período difícil, ya que estuvo a punto de desaparecer, pero afortunadamente no fue así.

El camino que me tocó recorrer fue muy importante para la consolidación de la Escuela, pues buscamos reincorporarla en los procesos más fundamentales que el INBA promovió entonces, como fue la elaboración, seguimiento y evaluación de los programas de estudio de los dos planes autorizados en 1995: Educación Dancística para Niveles Básicos –basado en los sistemas de la maestra Georgina Ávila Dueñas y el maestro Tulio de la Rosa–, y Profesional en Educación Dancística, con especialidades en danza española, danza contemporánea y danza folclórica. Ambos currículos perfilaban a la Escuela como una opción pública para el acercamiento y la formación profesional de importantes sectores de la población, como es el caso de los niños y los jóvenes, quienes procedían de diversas zonas de la Ciudad de México y de algunos estados de la república. El trabajo fue intenso para los docentes, administrativos y directivos, pero salimos adelante y de manera satisfactoria gracias a Roxana Ramos, a quien esta escuela reconoce y recuerda

105 Texto elaborado en octubre de 2008.

con un cariño muy especial, porque simplemente le volvió a dar vida a “la Nellie”.

El reconocimiento de las autoridades del INBA y de algunos miembros de la comunidad dancística –investigadores, docentes, coreógrafos, etcétera– se hizo notar, y nos comprometió aún más con el proyecto para la formación de docentes que, de acuerdo con el perfil del plan de estudios, se insertarían en los ámbitos de la educación formal, no formal y de iniciación profesional. Así ocurrió, pues de acuerdo con la información obtenida hasta julio de 2008, el 90% de los egresados de ese plan de estudios se desempeña como profesores de danza en diversas instituciones educativas y culturales, atendiendo a niños, adolescentes, jóvenes, adultos, personas mayores y personas con necesidades educativas especiales.

Internamente, hubo que trabajar en varios aspectos, pues la Escuela empezaba a crecer: continuar y finiquitar la Licenciatura en Enseñanza de la Danza –iniciada en 1993–; incorporar profesores a la planta docente, para impartir las nuevas asignaturas; integrar a personal en las diferentes áreas (administración, control y servicios escolares, coordinación de carreras, servicio médico, biblioteca, un encargado para la elaboración de telones, etcétera); buscar asesores para la elaboración de los programas de estudio, más especializados, que se ofrecen en niveles superiores; capacitarnos y actualizarnos continuamente en la danza y en la educación; vincularnos con instituciones importantes, como el Centro Nacional de Información y Documentación de la Danza José Limón, la Universidad Nacional Autónoma de México, el Instituto Mexicano del Seguro Social y la Secretaría de la Defensa Nacional, entre otras tantas instituciones y dependencias; ajustar y actualizar el servicio de control escolar; iniciar proyectos de suma importancia para nuestra escuela, como fueron la biblioteca y archivo histórico; fortalecer el trabajo de cuerpos colegiados, tanto de academia como del

consejo académico; realizar prácticas escénicas, prácticas de campo, prácticas educativas y el servicio social; instrumentar áreas que hoy retroalimentan el trabajo académico, como es la Unidad de Investigación Educativa; fortalecer la difusión interna en la revista *Punta-tacón*; llevar a cabo actividades, encuentros e intercambios académicos y artísticos que fortalecieran el proyecto educativo, tales como los cinco encuentros de educación dancística, el LXV aniversario de la Escuela y el centenario del natalicio de Nellie Campobello, en el año 2000. En suma: darle vida y presencia a la Escuela. Y así ocurrió.

Durante mi primera etapa de trabajo en la Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello (1995 a enero 2002), también tuve la oportunidad de incorporarme como docente y fundar, con apoyo de Roxana Ramos, la Unidad de Investigación Educativa. En ésta iniciamos el seguimiento a egresados, y ahora se ha convertido en una fuente de información muy importante para crecer académicamente. También tuve la oportunidad de conocer a grandes maestros, de quienes he aprendido mucho de la danza y de la vida; entre ellos Felipe Segura, quien no sólo me abrió las puertas de su casa para invitarme un café y platicar de la danza, sino también para mostrarme uno de los archivos personales más importantes que del quehacer dancístico en nuestro país he visto. Asimismo, Estela Trueba, Bertha Hidalgo, Josefina Lavalle, Manolo Vargas, Roberto Ximénez, Valentina Castro, Margarita Tortajada y muchos más.

Ese acercamiento no fue sólo a nivel de trabajo, pues mi enamoramiento por la expresión dancística me llevó a tomar clases de técnica y teoría con algunos de ellos; por ejemplo, mi muy querido maestro y amigo Manolo Vargas, María Elena Anaya, Gabriel Blanco, Hilda Islas, Elizabeth Cámara, Josefina Lavalle, Alejandra Ferreiro y Javier Romero, por mencionar algunos.

Mi estancia en esta Escuela me ha permitido conocer mucha gente, e incluso entablar amistad con personalidades que me han enseñado a mirar la danza en toda su complejidad, y, sobre todo, me han ayudado a entender cuál es el sentido de una escuela nacional, pública y artística en un país como el nuestro. Así vienen a mi mente Roberto Ximénez, Óscar Ruvalcaba, Luis Fandiño, Serafín Aponte, José Rivera, Roxana Ramos, Silvia Martín, Margarita Tortajada, María Elena Anaya, Patricia Camacho, Alan Stark, Josefina Lavalle, Alejandra Ferreiro, Lydia Romero, Cecilia Lugo y José Luis Hernández.

La experiencia fue fundamental para mí, y sólo la pude afrontar con los conocimientos adquiridos en la ENDNYGC y con el apoyo invaluable de grandes expertos como Itzel Valle, Margarita Tortajada, Nhorma Ortiz y Alberto Dallal. Haber participado en ese proceso, fue un privilegio que me abrió muchas puertas, por lo que estoy muy agradecido con la “Nellie Campobello”. Fue precisamente de aquí donde surgió la invitación para trabajar en la SEP, a través de Pilar Ortega, egresada de la Escuela, y estoy convencido de que muchas de las concepciones que quedaron plasmadas en los programas nacionales para la enseñanza de la danza en la educación secundaria que elaboré, tuvieron su origen en este maravilloso lugar.

Luego de cuatro años en la SEP, el 1 de junio de 2007, gracias a Silvia Martín –una persona encantadora, profundamente humana y con una importante visión educativa y artística–, *volví a pisar* la Escuela, como subdirector y ahora como director.

Hoy, la Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello debe mirar hacia la profesionalización. El camino no es sencillo: requiere generar las condiciones para transformar las prácticas que durante años han prevalecido en la educación artística y sus aulas; sin embargo, considero que

la experiencia acumulada ha fortalecido a la Escuela, y tiene la capacidad para realizar una evaluación y seguimiento curricular acorde con las necesidades del campo profesional, tanto educativo como artístico. Hoy más que nunca, estamos convencidos que un buen docente es ante todo un excelente ejecutante, y prueba de ello fue la función de gala que esta institución ofreció el 1 de diciembre en el Palacio de Bellas Artes.

La ENDNYGC está iniciando un trabajo relevante frente a otras instituciones de su tipo: la vinculación con el quehacer artístico, a través de intercambios y acercamientos con destacadas compañías, grupos, investigadores y profesores de danza que laboran en los distintos niveles educativos (educación básica, formación profesional, ámbito no formal). Simultáneamente, establece vínculos con aquellas poblaciones e instituciones en las que la danza forma parte importante del servicio que éstas ofrecen; es el caso del mismo INBA (en donde nuestros alumnos y egresados se están desempeñando como docentes), la Secretaría de Educación Pública, el Instituto Mexicano del Seguro Social, el Instituto Nacional para la Atención de Personas Mayores y las personas con habilidades mixtas. La ENDNYGC tiene un trabajo medular en este sentido, y es necesario difundirlo y enriquecerlo.

La educación continua, la extensión académica y el programa de titulación, dirigidos a docentes y egresados, constituyen para la ENDNYGC una necesidad imprescindible para su crecimiento y fortalecimiento como institución educativa superior.

De la misma manera, la Escuela tiene que mirar hacia la sistematización de su experiencia como formadora de docentes, y proponer líneas de investigación y de trabajo que aporten al conocimiento de qué y cómo enseñar la danza en diferentes poblaciones; obviamente, en un marco institucional y sin perder relación con sus escuelas hermanas ni con

el Centro Nacional de Información y Documentación de la Danza José Limón. Este es para mí el panorama actual de la Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello, y por ello considero un privilegio y una enorme responsabilidad social estar al frente de ella.

Segunda parte... ¹⁰⁶

Escribo las siguientes líneas, después de haber dirigido la Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello, del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, por casi ocho años. Miro hacia atrás, y pienso en tres cosas que han sido fundamentales en mi paso por “la Nellie”.

La primera de ellas tiene que ver con las razones por las cuales tomé la dirección; y aclaro que, en principio, la motivación personal por la que acepté esta responsabilidad tuvo su origen en dos grandes hombres de la danza mexicana: uno que me enseñó a través de sus clases a ser humilde, y otro que siempre me insistió en ver las cosas “en grande” y a nunca quedarme “apoltronado”. Me refiero a mis queridos Roberto Ximénez, primer varón egresado de esta escuela, y a mi maestro Manolo Vargas, de quien aprendí mucho de lo que sé de danza ahora.

La segunda cuestión tuvo que ver con llegar a la dirección con un proyecto más personal, al tomar ese cargo para crecer como ser humano; sobre todo en un campo en donde me costó trabajo ser aceptado, por ser pedagogo y no bailarín. La vida fue amable y me otorgó mi lugar en la danza; ahora no sólo he elaborado programas de estudio de danza a nivel nacional, para la formación básica, sino que he dirigido una escuela nacional de danza y coordino el campo educativo de una maestría en investigación en danza; ahora bailo en un ballet folclórico y hasta he tomado cursos especializados

106 Texto elaborado en febrero de 2016.

de análisis de movimiento... y puedo decir que mis más grandes maestros y amigos han estado aquí, en la danza y en la Escuela. ¡Ironías de la vida!

La tercera razón que me impulsó a desarrollarme en la Escuela, se centraba en contar con un proyecto de crecimiento artístico, académico, escolar y de infraestructura para la institución, en donde se atendiera la voz del personal docente y administrativo, y el diálogo con los estudiantes tuviera lugar; además, también había que dialogar hacia el exterior. Creo que esas fueron las claves que me ayudaron todo este tiempo para hacer crecer esta escuela.

Si en este momento tuviera que hacer un recuento de los logros alcanzados, destaco el haber fortalecido el proyecto educativo de las tres orientaciones que brinda la Escuela: danza española, danza contemporánea y danza folclórica. Otro más fue haber aportado para la formación y actualización docente, a través de cursos de carácter pedagógico y artístico; ello permitió que, por primera ocasión, tuviéramos con nosotros a Pilar Rioja, y a algunos investigadores, coreógrafos y maestros de diferentes parte del mundo (Inglaterra, Francia y España). Otros logros fueron: conseguir el apoyo por parte de la Subdirección de Educación e Investigación del INBA para hacer crecer la Escuela, en su LXXX aniversario, y no perder de vista que una escuela de profesionales del arte debe estar en constante relación con el medio que le dio origen, por lo que hubo que generar actividades que sustentaran nuestro proyecto educativo, e impulsar todo aquello que consideré le daba presencia artística y académica a la Escuela.

Hoy todo eso terminó para mí, pero no para esta institución de gran tradición. En el marco de la creación de la Secretaría de Cultura, decreto publicado en el Diario Oficial en diciembre de 2015, considero que la Escuela debe plantearse nuevos retos y nuevas ideas, tal vez mucho más

orientadas al desarrollo artístico y proyección educativa a través de estudios de posgrado. Se requiere de alguien que sepa dialogar con la gente de su campo, que entienda los nuevos retos de la educación superior, que mire a la Escuela en su conjunto y, sobre todo, que la quiera igual que todos lo que la hemos dirigido.

También considero que el tema de los jóvenes será un asunto a resolver en los nuevos tiempos; ellos están cambiando, y a diferencia de nuestras generaciones, no ven la escuela como un fin en sí mismo, lo que nos orilla a pensar la formación profesional de otra manera.

Para terminar, sólo puedo decir que la vida siempre ha sido generosa conmigo. A unos días de que se publique la convocatoria para un siguiente periodo de dirección, concluyo feliz mi paso por la Escuela, y agradezco pertenecer a este espacio, porque, a decir verdad, la Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello no sólo es un lugar que me ha hecho crecer como persona y profesionalmente, sino también una institución a la que quiero mucho. Gracias.

BIBLIOGRAFÍA

- AULESTIA DE ALBA, Patricia, *Nellie Campobello*, Cuadernos del CID-DANZA, número 15, México, 1987.
- DELGADO MARTÍNEZ, César, *La Escuela de Plástica Dinámica*, Cuadernos del CID-DANZA, número 2, México, 1985.
- DE MARÍA Y CAMPOS, Armando, *El programa de cien años de teatro en México*, México, Talleres Gráficos de la Nación, 1950.
- , *Manuel Eduardo Gorostiza y su tiempo*, México, Talleres Gráficos de la Nación, 1959.
- , *Memoria de teatro*, México, Talleres Gráficos de la Nación, 1946.
- GUEST, Ivor, *The Romantic Ballet in England*, Londres, 1972.
- , *The Romantic Ballet in Paris*, Londres, 1980.
- MAGAÑA ESQUIVEL, Antonio y Ruth Lamb, *Breve historia del teatro en México*, México, Ediciones Andrea, 1959.
- MAÑÓN, Manuel, *Historia del Teatro Principal*, México, Editorial Cultura, 1932.
- MENDOZA LÓPEZ, Margarita, *Revista Teatro*, México, 1936.
- OLAVARRÍA Y FERRARI, Enrique de, *Reseña histórica del teatro en México*, México, Porrúa, 1964.
- RAMOS SMITH, Maya, *María de Jesús Moctezuma*, Cuadernos del CID-DANZA, número 18, CID-DANZA-INBA, México, 1987.
- , *La danza en México durante la época colonial*, México, CONACULTA-Alianza Editorial Mexicana, 1990.
- , *El ballet en México en el siglo XIX*, México, CONACULTA-Alianza Editorial, 1991.

- REYES DE LA MAZA, Luis, *El teatro en México durante la Independencia*, México, Imprenta Universitaria, 1969.
- , *El teatro en México en 1857 y sus antecedentes*, México, Imprenta Universitaria, 1956.
- , *El teatro en México y sus antecedentes*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1956.
- RUIZ, Luis Bruno, *Breve historia de la danza en México*, México, Libro-Mex, 1956.
- SALAZAR, Adolfo, *La danza y el ballet*, México, Fondo de Cultura Económica, 1948.
- SCHILLING, Hildburg, *Teatro profano en la Nueva España*, México, Imprenta Universitaria, 1958.
- SEGURA, Felipe, *Gloria Campobello, la primera ballerina de México*, México, CENIDI-DANZA-INBA, 1991.
- VELA QUINTERO, Enrique y María Velasco, *Historia académica de la Escuela Nacional de Danza*, México, inédito, 1985.

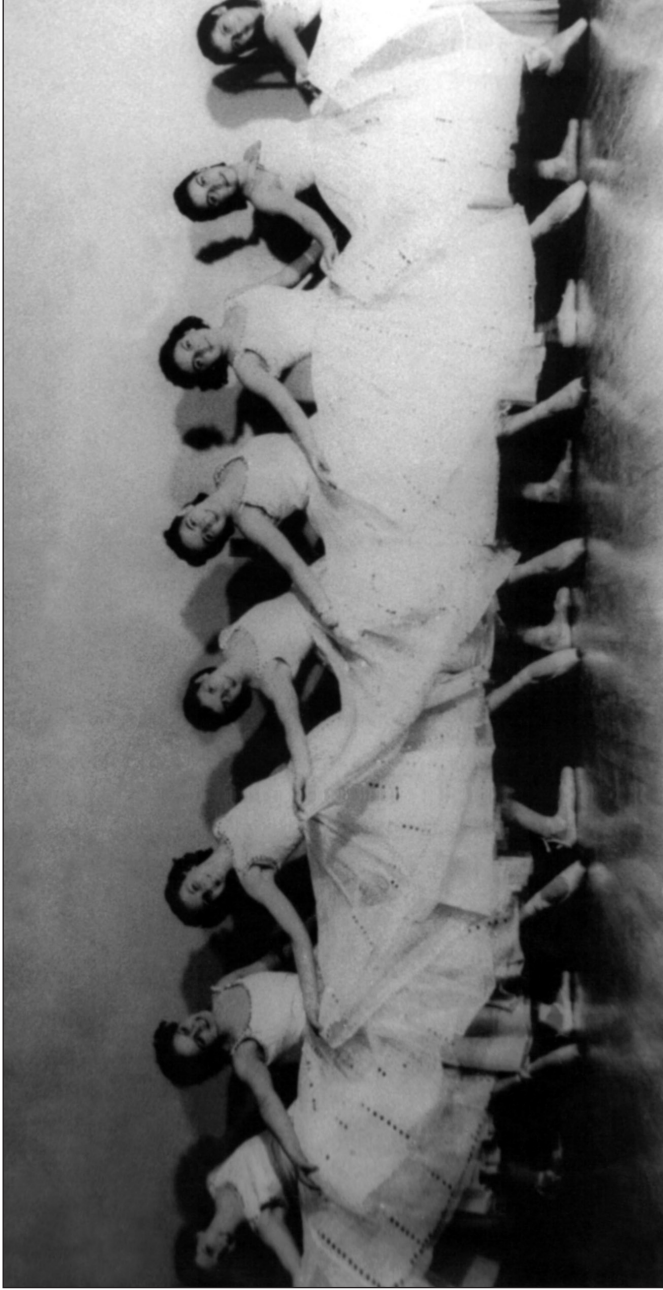
— — —

Fotografías

Colección: CENIDI-Danza: 03, 04, 24 y 25.

Escuena Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello:
01, 02, 05, 06, 07, 08, 09, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17,
18, 19, 20, 21, 22, 23, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34,
35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44 y 45.

Colección particular de Jesús Vargas Valdés: portada.



01. Alumnas Rosario Prats, María de Jesús Rodríguez, Bertha Hidalgo, Esperanza Reyes y Estela Trueba, entre otras.



02. Ballet de la Ciudad de México. Fuensanta. Foto Servín J,



03. Carlos Mérida, primer director de la Escuela.



04. *Francisco Domínguez y Sergio Domínguez.*



05. Olga Escalona.



06. Martha Bracho.



07. Raquel Gutiérrez.



08. María Roldán.

09. Rosa Reyna.



10. Nellie Happe.



11. Estela Trueba.

12 y 12b - Bertha Hidalgo.





13 y 13b. Josefina Lavalle.



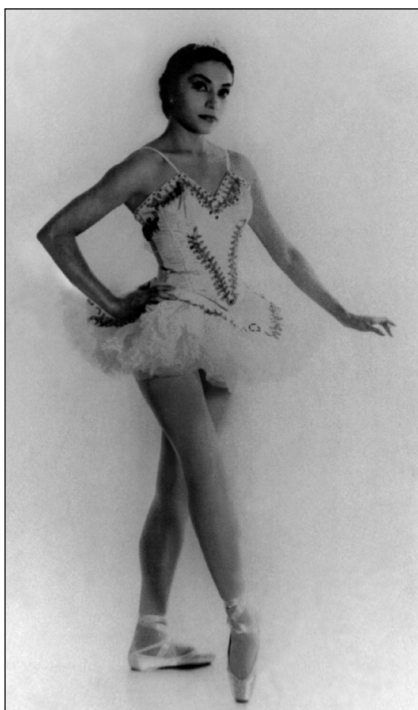


14. (i-d) Carlota Rivadeneyra, Rosa Margot Ochoa y Josefina Lavalle.



14b. Rosa Margot Ochoa y Hortensia Vázquez.

15. Socorro Bastida.



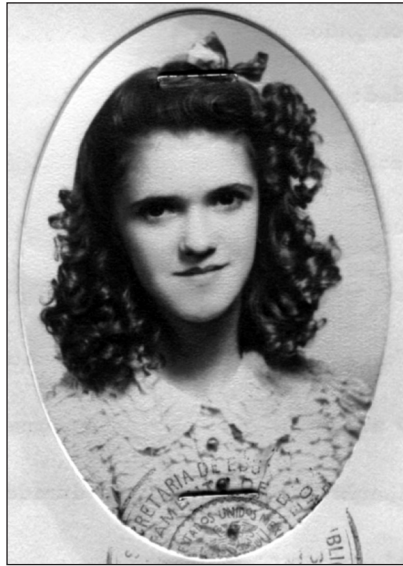
16. Lucía Segarra.



17 y 17b. Gloria Albet.



18. Carolina del Valle.



*19 y 19b.
Evelia Beristáin.*





20. Gloria Mestre.



21. Noemí Beltrán.



22 y 22b. Guillermo Keys.





23 y 23b. Felipe Segura.



24. Roberto Ximénez.



25. Manolo Vargas.



26. Maria Velazco.



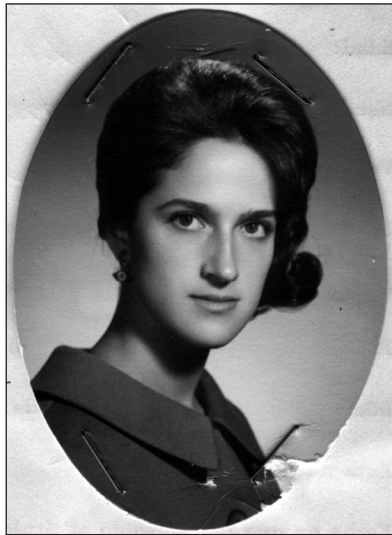
*27 y 27b.
Sonia Castañeda.*



28 y 28b. Eva María Ortiz, con Gloria Campobello.



29. Erika Hinsen.



*30. Erika Hinsen y
Evangelina Ibarra.*

31. Rosario Luna.



32. Celia de la Garza.



33 y 33b. Nelia Ferrer.



34. *Martha Eugenia García
Aguilera.*

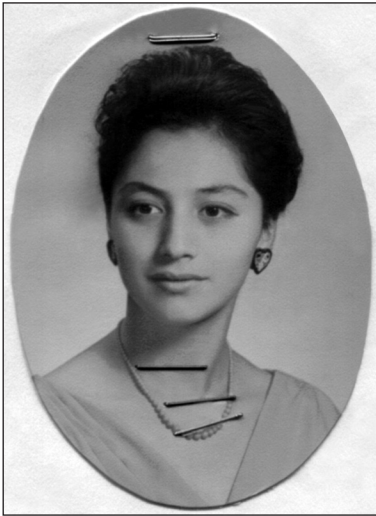


35. *Gloria Schon.*



36 y 36b. *Delia Guadalupe
Sánchez.*





37 y 37b. Martha Pimentel.





38. *Margarita Robles Regalado.*

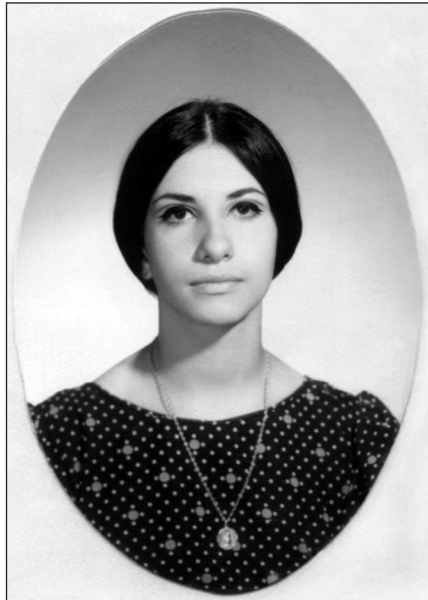


39. Elizabeth Ramírez.



40. María de Jesús Rodríguez, María Roldán, Raquel Gutiérrez, Lupe Robles y Josefina Luna, entre otras, con Grisha Navivach.

41. Nieves Gurría.



42. Roxana Ramos.





43. Soledad Echegoyen.



44. Silvia Martín.



45. Fernando Aragón.

Colofón.

A principios de la década de los noventa, Felipe Segura se propuso realizar una amplia semblanza sobre la Escuela Nacional de Danza, con motivo de que se cumplirían sesenta años de su fundación y consideraba necesario que se revalorara la función que la Escuela y sus maestros tuvieron en la historia de la danza nacional. Fue así que se dedicó a realizar entrevistas, revisar archivos, consultar otras investigaciones y estructurar la información para un libro, que desafortunadamente no consiguió que se publicara.

En 1995, Jesús Vargas le propuso que le entregara el libro para intentar publicarlo en Biblioteca Chihuahuense, programa editorial que él coordina. Las condiciones no se dieron en ese momento, y después de la muerte de Felipe se retomó la intención de buscar una alternativa para que el libro cumpliera su fin, por lo que se realizó nuevamente la revisión y corrección del texto. A esta iniciativa se sumó Margarita Tortajada, con su experiencia en la historia de la danza en México, corrigiendo y ampliando su contenido, siendo finalmente presentado el proyecto a concurso para su publicación.

Es así que hasta este momento, gracias al compromiso y perseverancia de Jesús Vargas Valdés y a la generosa colaboración de Margarita Tortajada, se cumple el anhelo de Felipe y se suma a su legado el libro póstumo *Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello*.

FLOR GARCÍA RUFINO

CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA



*A*ripsy
editorial

