



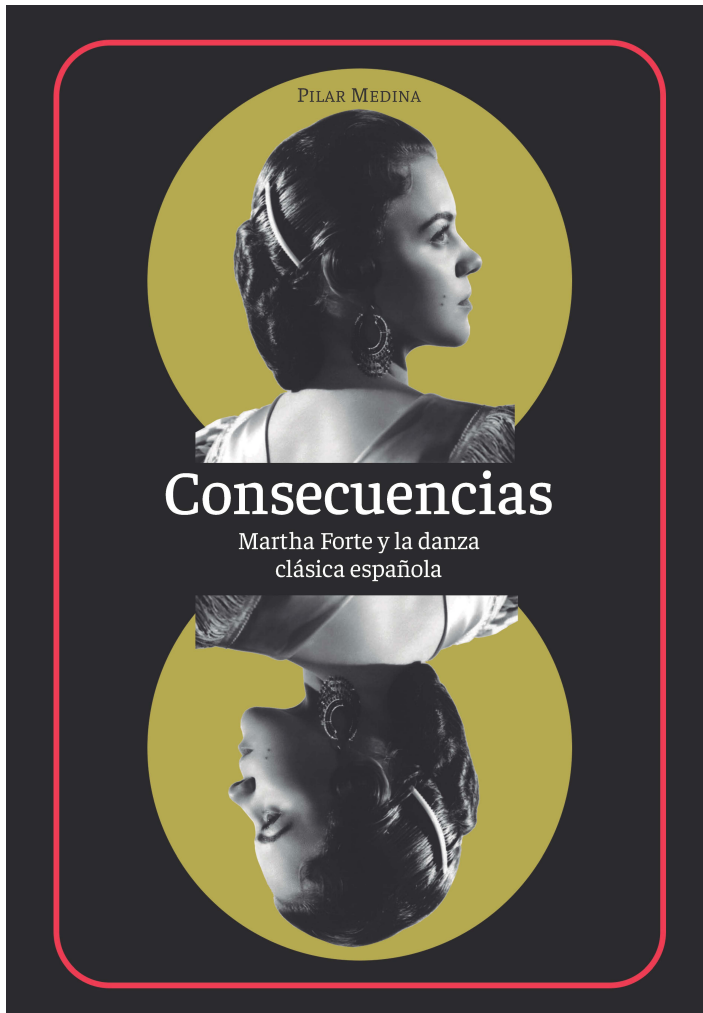
Cultura

Secretaría de Cultura



INBAL

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



 CENIDID

www.inbadigital.bellasartes.gob.mx

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Cómo citar este documento: Medina, Pilar. *Consecuencias. Martha Forte y la danza clásica española*. Ciudad de México: Secretaría de Cultura, INBAL, Cenidid 2022. ISBN: 1978-607-605-734-6. Descriptores temáticos: danza española, técnica de danza, método pedagógico, formación dancística, Teatro del Bosque, Teatro Julio Castillo.

PILAR MEDINA



Consecuencias

Martha Forte y la danza
clásica española





Fotografía: Andrea López

Pilar Medina

Es bailarina solista, coreógrafa, maestra e investigadora del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza José Limón del INBAL.

Fue alumna de los maestros de danza española Carmen Burgunder, Martha Forte, Óscar Tarriba, Pilar Rioja, Manolo Vargas y Carmen Mora, y estudió técnicas contemporáneas escénicas con los maestros Eugenio Barba (teatro), Gladiola Orozco (técnica Graham), Glenys MacQueen (pantomima blanca), Luis Rivero (voz) y Alberto Cruzprieto (piano).

En 1975 se tituló en el INBA como maestra de danza española y en 1981 fundó el Taller de Experimentación Gestual.

Obtuvo la Mención Honorífica Especial del INBA en 1986, y en 1993 el Reconocimiento Especial de la UNAM como Creadora Artística en el Área de Coreografía.

Ha sido becaria del Fonca como Bailarina Intérprete con Trayectoria Destacada (2007) y miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte (1991-1996 y 2008-2011).

En 2008 se hizo acreedora al Premio Nacional de Danza José Limón por la calidad interpretativa que ha mostrado a lo largo de su carrera experimentando con la fusión de lenguajes, lo que la sitúa como una bailarina de riesgo y emblemática en la danza contemporánea mexicana.

En 2016 recibió el Homenaje Una Vida en la Danza por su destacada trayectoria e invaluable aportación a la danza.

Como bailarina, coreógrafa y directora de sus propios espectáculos se ha presentado durante los últimos cuarenta y cinco años en los más importantes teatros y festivales culturales de México, así como en España, Francia, Alemania, Suiza, Inglaterra, Escocia, Kenia, Egipto, India, Colombia, Costa Rica, Estados Unidos y Canadá.

Es autora de las coreografías *Bodas del quebranto*, *Golpes de tierra*, *Himno*, *Entrega inmediata*, *Misa en ti*, *Brevedanzaparaunlargoadiós*, *El águila dorada*, *Amor de peregrina*, *La semilla*, *Con tinta de hojas*, *Concierto*, *Umbrales*, *Bá-Si-Co*, *Hipotermia* y *Epílogo en 36 grados* (videodanza).

Entre los libros que ha escrito se encuentran *Memoria de los Seminarios para Artistas Escénicos del 2000 al 2006*, *Bitácora de trabajo en procesos creativos* y *Metodología de entrenamiento para mujeres en cuerpo maduro*.

Consecuencias

Martha Forte y la danza clásica española

CIENTÍFICA

Pilar Medina

Consecuencias

Martha Forte y la danza clásica española

Primera edición *Consecuencias. Martha Forte
y la danza clásica española*, 2022

Producción:
Secretaría de Cultura
Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura

© De los textos
Pilar Medina

Enrique Hernández Nava / Coordinación editorial y diseño
Raúl García Lugo / Corrección de estilo
Daniel García Rivera / Formación
Amaranta Aguilar Escalona / Ilustración de portada

D. R. © *Consecuencias. Martha Forte y la danza clásica española.*
Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura / Centro Nacional de Investigación,
Documentación e Información de la Danza José Limón (Cenidi Danza)
Paseo de la Reforma y Campo Marte s/n, Colonia Chapultepec Polanco,
Alcaldía Miguel Hidalgo, C.P. 11560, Ciudad de México.

Las características gráficas y tipográficas de esta edición son propiedad
del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura.

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 del
Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura.

ISBN: 978-607-605-734-6

Impreso y hecho en México



CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA



INBAL

Índice

I. Martha Forte y la danza clásica española	9
1. Introducción	11
2. En la historia de Martha	21
II. Puntos y trazos	65
Centros corporales y trazos pedagógicos:	67
1. Centros corporales, puntos clave del movimiento	67
2. Trazos pedagógicos	70
3. Una clase con Martha Forte	77
III. Relación maestro-discípulo, binomio indisoluble	95
Bibliografía y hemerografía	111



I.

Martha Forte y la danza clásica española

1. Introducción

Es bien sabido que los maestros que viven lo que enseñan son los que pueden transformar la vida de sus alumnos. Las instrucciones, explicaciones, lecciones y ejercicios indicados por ellos han pasado por su propio cuerpo y experiencia, lo que les posibilita crear en el alumno el conocimiento de todas las facultades del cuerpo: motrices, sensoriales, imaginativas y expresivas, que están directamente relacionadas con el tiempo y el espacio. Un tiempo que será único e irrepetible tanto en cada clase de danza como en cada función de teatro en donde se crea un espacio habitado y lleno de significados.

Para poder ser parte de esta aventura son necesarios una técnica y el respectivo método pedagógico que permita al alumno situarse en su propia libertad de movimiento y expresividad. Quienes hemos tenido la fortuna de vivir durante la infancia y la juventud acompañados de maestros de danza sabemos que se trata del aprendizaje de una técnica corporal y de la disciplina del cuidado del cuerpo y sus potencialidades. En lo personal, esta vivencia como alumna, y posteriormente como profesional de la danza, me ha hecho ser consecuente con lo aprendido. Así, este trabajo tiene como propósito escribir alrededor de la figura de Martha Forte,¹ una de las grandes maestras de danza clásica española que tuvo México durante la segunda mitad del siglo XX.

He dividido el texto en tres partes.

En la primera reúno los datos en torno a su formación con aquellos maestros que la llevaron a tomar la decisión de su propio desarrollo como maestra de danza en la muy particular técnica de la danza española. Evidentemente, por la cercanía que he tenido como su alumna durante cuarenta años he podido acceder a sus bitácoras de trabajo; a su biblioteca tanto de libros

¹ Martha Forte, maestra de danza clásica española en México desde 1950 hasta el año 2000.

de danza española como de poesía y cante; a programas de mano que dan fe de su asidua presencia como espectadora teatral; a sus fotografías como alumna y a aquellas correspondientes a sus Festivales de Danza Española. Martha Forte ha donado todo este material al Cenidi Danza,² y he incluido varias imágenes de esta donación en el texto para enriquecer cualitativamente la descripción de su entorno académico y profesional.

En la segunda parte escribo sobre los puntos esenciales de su pedagogía, es decir, las zonas o partes anatómicas en las que insistía su enseñanza con la finalidad de lograr la “forma correcta” de bailar la danza clásica española. Aquí me resultó particularmente importante reunir los trazos pedagógicos o pensamientos en acción en los que Martha Forte se anclaba: indicaciones de índole humanista que equilibraban la pedagogía dancística y que capacitaban a sus alumnas sobre el entendimiento del cuidado del cuerpo, sobre la disciplina para la clase de baile y acerca del fortalecimiento tanto físico como espiritual. Incluyo de igual manera en esta segunda parte la descripción de una clase completa con la maestra Martha Forte. No es mi intención la evaluación de su técnica, sino únicamente la descripción de ejercicios que incluía en sus clases para la enseñanza de la técnica de la danza clásica española.

Cabe preguntarse si podría llamarse método o “metodología” a la manera en que Martha Forte enseñó durante cincuenta años obteniendo resultados óptimos. Es por esto que me interesó reconstruir, junto con ella, su manera de enseñar y hacer hincapié en el esquema pedagógico que fue desarrollando. Martha no estuvo ligada a planes de estudio oficiales. Se basó en su observación e intuición. Estaba al tanto de cómo se impartía este tipo de danza y de los intérpretes que se salían de la ortodoxia en el “mundo del flamenco”. Leía, revisaba textos y viñetas de sus libros alrededor de la danza española, y estaba al tanto de lo que sucedía en España y en México en torno a la estilización de la técnica de danza española y de las puestas en escena.

En la tercera parte de este texto hago referencia, con especial interés, a dos de sus alumnas que hasta la fecha han seguido su ejemplo y se han situado entre las mejores maestras que tiene México: Elba Cena, maestra de danza

² Donación de Martha Forte al Cenidi Danza, 23 de agosto de 2017. Fotografías: 258; negativos: 102; programas de mano: 290; cintas: 6; CD: 2; artículos de prensa: 3; folletos: 1; revistas: 3; calendarios de actividades: 1; cuadernillos: 4; boletines: 2; postales: 1. Total de elementos donados: 673.

española, y Rosy Velázquez, bailarina clásica y de danza española, maestra de gimnasia, y asistente, socia y amiga entrañable de Martha. Por último señalo, como alumna de Martha Forte, la importancia de haber aprendido una técnica sabia y estructurada que ha sido columna vertebral en mi carrera como bailarina intérprete y coreógrafa.

Una buena técnica dancística tiene consecuencias: propone libertad en el movimiento, y genera ideas, conceptos y claridad para, sin necesidad de quebrantarla, poder llevarla hacia una contemporaneidad incluyente de nuevas propuestas.

Observando con detenimiento la vida de Martha Forte, sorprenden su pasión y su entrega constante ante un trabajo creativo. Ella fue recibiendo, de su convivencia cotidiana con las alumnas de danza, sabiduría y sentido común, lo que le permitió construir un espacio afectivo y pedagógico comprometido. Su proximidad con la danza le fue revelando las cualidades orgánicas y las calidades de movimiento para cada edad. Con las alumnas pequeñas fueron el movimiento lúdico y la precisión en el aprendizaje de fundamentos básicos de la danza clásica española. Con adolescentes, fue el hacerlas conscientes de las posibilidades corporales para la interpretación y del encuentro con aspectos básicos para la convivencia en clase (puntualidad, limpieza en el arreglo, atención a las indicaciones de la maestra; sensibilización motriz, sonora y rítmica). A las alumnas en edad adulta siempre les hizo ver y sentir que la danza española no eran sólo movimientos que surgen de la gestualidad reconocida como clichés o gestos al interpretar las danzas, sino que aprender esta técnica correctamente les permitiría ser genuinas al bailarlas.

Durante sus cincuenta años como maestra, Martha Forte pulió, sensibilizó y consolidó su propia forma de enseñanza. A lo largo de todos estos años pidió a las alumnas lo que conocía: puntualidad, compromiso, limpieza, atención, enfoque, resistencia, salud física y la disposición a aprender, a través de la disciplina de la danza, la posible comprensión de la vida misma. Cada generación de alumnas era diferente, con inquietudes específicas, y cada generación recibió lo más florido de sus enseñanzas. Compartió con sus alumnas su pasión por la danza; su respeto y compromiso para enseñar con claridad y coherencia la técnica y la belleza en cada una de estas danzas.

El siguiente texto es una recopilación de datos biográficos, de enseñanzas técnicas y éticas acuñadas por Martha durante sus cincuenta años como maestra de danza.

Martha Forte, bailarina. México, D.F. Foto: colección personal de Martha Forte. ►







Martha Forte. Estudio profesional. México, D.F. Foto: colección personal de Martha Forte.

◀ Arriba. Martha Forte. Palacio de Bellas Artes. México, D.F. Foto: colección personal de Martha Forte.

Abajo. Martha Forte. Aplauso final tras una función del Festival de Danza Española. Teatro del Bosque, INBA. México, D.F. Foto: colección personal de Martha Forte.





Martha Forte. Estudio profesional. México, D.F. Foto: colección personal de Martha Forte.

◀ Martha Forte, bailarina. México, D.F. Foto: colección personal de Martha Forte.



2. En la historia de Martha

Martha nació en la Ciudad de México en 1931. Su padre era dueño del Hotel Montecarlo, ubicado en la calle de Uruguay 69, en el centro de la capital del país. Allí pasó su infancia y su juventud. A los veinte años de edad se mudó con su familia del bullicio del centro de la ciudad a la Colonia Azcapotzalco, a una casa rodeada de árboles. Después vivió en una casa pequeña y cálida en la Colonia Echegaray, lugar cercano a su trabajo como administradora y maestra en la academia Lomas Ballet Studio.³

Estudió danza clásica desde los doce años en la Escuela de Danza del Departamento de Bellas Artes con la maestra Estrella Morales.⁴ Poco a poco fue observando con especial interés las danzas españolas. En 1944 conoció al maestro José Torres Fernández,⁵ quien literalmente le dio una postura física de baile: le enseñó a colocarse para bailar y también a tocar las castañuelas en la academia de las maestras Carmen Burgunder y Esperanza de la Barrera, en la calle de Puebla 324, Colonia Roma, en donde Martha aprendió la técnica de la danza clásica española de 1947 a 1953.

Tanto la señora Burgunder como Esperanza de la Barrera enseñaron técnica de danza española y presentaron espectáculos en diversos lugares,

³ Lomas Ballet Studio. Academia de danza clásica, española, gimnasia, judo y natación. Ubicada en la Colonia Lomas de Chapultepec (1970-1995).

⁴ Estrella Morales. Bailarina mexicana (1930) y maestra de danza clásica. Estudió en la Escuela de Isadora Duncan en Berlín, donde aprendió un nuevo estilo que después complementó en los Estados Unidos. De regreso a nuestro país impartió clases y formó parte del cuerpo de maestros de la Escuela Nacional de Danza junto a las maestras Gloria y Nellie Campobello. Fue maestra de Nellie Happee, Guillermina Bravo, Josefina Lavalle y Amalia Hernández, entre otras bailarinas y coreógrafas.

⁵ José Torres Fernández. Bailarín de danza española y maestro de la señora Carmen Burgunder, Raquel Rojas y Óscar Tarriba en los años cincuenta.

como el Club de Leones, el Teatro del Bosque (ahora Teatro Julio Castillo) y el Teatro del Palacio de Bellas Artes.

En México, la enseñanza de esta técnica se daba a través de la “tradición oral”, ya fuese por haber tomado clases con algún maestro de origen español o por haberla aprendido de algún otro que había ido a España a su vez a aprender “los bailes” de la escuela bolera,⁶ así como los bailes flamencos y regionales. Cada maestro recopilaba información y experiencia para enseñar la técnica. Martha tuvo la suerte de haber aprendido las bases de la técnica clásica española y los bailes españoles de las maestras Carmen Burgunder y Esperanza de la Barrera, y de haber participado en sus eventos y funciones teatrales en distintos escenarios, como los ya mencionados.

La maestra Carmen Burgunder fue directora y promotora de su academia, labor por medio de la cual se relacionó estrechamente con el medio dancístico mexicano. Los festivales que organizaba eran un gran ejemplo de su profesionalismo y de su enseñanza del baile español. Junto con la maestra Esperanza de la Barrera, enseñaba la técnica y los bailes españoles como tradición oral. No se tiene registro escrito sobre los ejercicios y los métodos de enseñanza que utilizaban, salvo la evidencia en la formación de bailarinas y maestras que tuvieron, a su vez, la preparación y el entusiasmo suficientes para crear sus propias academias de danza, como fue el caso de Martha Forte.

Cuando Martha estuvo bajo la tutoría de la maestra Esperanza de la Barrera descubrió, por encima de la preparación como intérprete de danza, su pasión por la enseñanza, e inició su carrera como maestra de danza clásica española. Y, por si fuera poco, mientras estudiaba y practicaba la danza española conoció al maestro Óscar Tarriba,⁷ con quien consolidó una perdurable

⁶ Escuela bolera. Expresión dancística de un gran barroquismo y complejidad, variante de la danza española, que se gestó bajo las influencias de los bailes cortesanos franceses e italianos del siglo XVIII y se consolidó con los bailes populares españoles.

⁷ Óscar Tarriba. Bailarín, coreógrafo, maestro de danza española y vestuarista mexicano nacido en 1908. Inició sus estudios de danza clásica con el maestro Teodor Kosloff. Debutó como bailarín clásico en la Primera Compañía del Ballet Ruso de Montecarlo, dirigido por De Basil. En 1920 decidió dedicarse a la danza española como intérprete y como maestro de casi todas las bailarinas y maestras de danza profesionales en México (Carmen Burgunder, Esperanza de la Barrera, Pilar Rioja, Martha Forte, María Elena Anaya, Antonia *La Morris*, Rosy Velázquez y quien esto escribe, entre otras, así como de algunos varones, como José Antonio Morales).

relación –tanto en lo académico y lo artístico como en lo fraterno– que se extendió desde 1953 hasta el fallecimiento del maestro, en 1988.



De derecha a izquierda: segunda, Martha Forte; tercera, señora Carmen Burgunder; quinto, guitarrista Paco Millet; sexta, Esperanza de la Barrera; octava, Rosy Velázquez.
Foto: colección personal de Martha Forte. México, D.F.



De izquierda a derecha: Martha Forte; segunda, Rosy Velázquez; tercera, señora Carmen Burgunder; quinto, Paco Millet; séptima, Esperanza de la Barrera. Foto: colección personal de Martha Forte. México, D.F.
Alumnas de la academia Lomas Ballet Studio, dirigida por Martha Forte. Foto: colección personal de Martha Forte. México, D.F.



Función en el Teatro del Bosque. INBA, Festival de Danzas Españolas. Dirección: Martha Forte. Alumnas de la academia Lomas Ballet Studio. Foto: colección personal de Martha Forte. México, D.F.

Los hijos de las familias de clase media acomodadas de México tenían la costumbre de tomar clases por las tardes, después del colegio, de diversas disciplinas artísticas, como danza, música o pintura. Entre 1960 y 1980 surgieron en nuestro país muchas academias particulares o privadas de danza. Y clubes deportivos españoles como el España, el Asturiano o el Gallego compartían estas manifestaciones artísticas como un legado de tradiciones y costumbres llenas de nostalgia y alegría. Tradiciones que se mostraban en fiestas y encuentros escénicos en los que coincidían todos ellos. En las academias privadas de danza española se enseñaban la técnica de dicho género “con castañuelas y zapateado”, las danzas regionales típicas de las provincias de España (bailes asturianos, gallegos, extremeños, valencianos, aragoneses, castellanos, vascos), y los bailes flamencos (Andalucía).

Martha se independizó de la academia de la señora Burgunder para iniciar la suya propia en la calle de Xochicalco, en la Colonia Narvarte. Su alumnado creció y comenzó el ritual de presentar un festival con todas sus alumnas cada dos años en el Teatro Julio Castillo, antes Teatro del Bosque. Martha tenía dos años para preparar técnicamente a sus alumnas, idear la programación de su festival y enseñar las danzas que habrían de presentar. Cada vez que terminaba un festival, sabía que iniciaría el círculo mágico de preparación y presentación, lo que hacía de su vida una permanente creación pedagógica y artística.

A Forte se le presentó la oportunidad de cambiar su sede a un nuevo espacio llamado Lomas Ballet Studio, en donde, durante treinta y cinco años de su vida, trabajó como administradora de la academia y como maestra. La academia Lomas Ballet Studio –ubicada en las Lomas de Chapultepec– era un espacio de ensueño y vanguardia para su tiempo. En ese lugar se daban clases de baile español, ballet, judo, gimnasia rítmica y natación, y también había clases de música para niños con síndrome de Down.

Por las mañanas, Martha administraba la academia y vestía elegantemente en colores vivos, con sus collares y anillos que siempre la caracterizaron; por las tardes, se la veía con su uniforme austero, de falda y leotardo negro. Impartía cinco horas de clase, muy bien preparadas en cuanto a contenido y forma, a grupos de diferentes edades y capacidades técnicas. Los cincuenta minutos que duraba cada lección estaban distribuidos en ejercicios destinados a enseñar la postura, las castañuelas, el zapateado, los giros, el braceo, la musicalidad, la rítmica y la memorización de las danzas. Martha

se acompañaba con una pianista que tocaba partituras de música española adecuadas para cada uno de los ejercicios técnicos, secuencias coreográficas y danzas por enseñar.



En el salón de clases de danzas españolas de la academia Lomas Ballet Studio. Foto: colección personal de Martha Forte. México, D.F.

Durante los treinta y cinco años que Martha dio clase en la academia Lomas Ballet Studio cuidó el entorno de sus clases, la relación con las mamás de sus alumnas, la limpieza del salón de clases y los camerinos, y apoyó en la organización logística de clases y ensayos. Su emoción parecía descansar los fines de semana del primer año de su ciclo creativo, mientras que durante el segundo se dedicaba a la preparación de su festival, por lo que los fines de semana el estudio se ocupaba con múltiples ensayos, pruebas de vestuario y organización final para las funciones en el teatro. La danza y la vida eran para ella un espejo de disciplina, concentración y rigor. A diferencia de lo que se pensaba –y aún ahora se piensa– de las niñas que “toman danza por las tardes para ser más graciosas y ágiles”, Martha vivía su vida como maestra de manera profesional en una academia de danza escolarizada y organizada por ella. A sus alumnas las hacía reflexionar en la técnica y les enseñaba el comportamiento en el salón de clase y el foro como una metáfora del esfuerzo y del logro individual.

Martha fue una mujer que, además de vivir comprometida con su escuela, conservó relaciones muy valiosas, tanto familiares como personales. Como mencioné anteriormente, con frecuencia buscaba la compañía del maestro Óscar Tarriba, quien a su vez se reunía con artistas de la danza, del arte taurino, del teatro y de la literatura, de modo que esos encuentros eran muy enriquecedores para ella.

El maestro Tarriba fue un artista sinaloense, bailarín y maestro de la técnica clásica española y del flamenco, coreógrafo y vestuarista, así como conversador y pensador del vínculo entre el mundo, las relaciones humanas y el arte. Fue, también, maestro de la mayoría de las bailarinas de danza española en México. Platicaba con Martha sobre la vida, el cine, el teatro, la danza; acerca de la fiesta taurina y el arte; de las experiencias estéticas vividas durante sus viajes. Juntos escuchaban música, ensayaban y corregían coreografías, iban a ver espectáculos, compartían amistades. Martha solía decir: “El maestro Tarriba fue el maestro de mi vida”.

Óscar Tarriba le montaba a Martha las coreografías que habrían de presentarse en sus festivales de cada dos años. Las coreografías eran de corte clásico español e incluían música de Isaac Albéniz (Asturias, Triana, Sevilla); de Enrique Granados (el “Intermezzo” de *Goyescas*); de Manuel de Falla (*La vida breve*, *El amor brujo*), y de Pablo de Sarasate (*Zapateado*), así como coreografías de corte andaluz (soleares, alegrías, farrucas, caracoles).

Arriba. Maestro Óscar Tarriba. Estudio fotográfico profesional. Foto: colección personal de Martha Forte. México, D.F. ►

Abajo. Maestro Óscar Tarriba. Foto: colección personal de Martha Forte. México, D.F.

Programa de mano. Raquel y Tarriba. Hotel Reforma. Foto: colección personal de Martha Forte. México, D.F.



RAQUEL y TARRIBA
all the color and fire of Spain.



In Mexico City's outstanding
floor show. Daily from 9 P. M.
TAP ROOM
Hotel Reforma



En repetidas ocasiones, Martha y yo platicamos sobre la importancia de la amistad entre personas del mismo gremio artístico. Ella me comentó que mientras no hubiese competencia artística se podía desarrollar una cercanía profunda. Sus dos amigos y colegas de enorme valía para ella fueron Nellie Happee⁸ y Tulio de la Rosa,⁹ con quienes compartía su amor incondicional por el arte escénico. Ellos, dedicados a la danza clásica en México, tenían características que a Martha le fascinaban: alegría, disciplina, entrega a la docencia, ética, creatividad y experiencias personales que los distinguieron en

⁸ Bailarina, coreógrafa y maestra de danza clásica, nació en la Ciudad de México en 1930. Fue alumna de la maestra Estrella Morales en la Escuela Nacional de Danza Nellie Campobello, así como de Nelsy Dambre y Xavier Francis. Tomó clases de técnicas soviética y cubana, lo mismo que del Sistema de la Royal Academy of London. Formó parte de grupos de danza profesionales como el Ballet Mexicano (1958) y el Ballet de Cámara (1959-1965), y fue directora de la Escuela del Ballet Folklórico de México y codirectora del Ballet Clásico de México. También dirigió al Ballet Independiente y al Ballet Clásico 70 (1971-1974). De 1989 a 1991 fue coreógrafa y maestra de la Compañía Nacional de Danza. En 1977 fue admitida en la Academia Mexicana de las Bellas Artes, de la Legión de Honor Nacional, como académica fundadora. Tuvo una profunda relación con Madame Nijinska, con quien compartió su interés en otras disciplinas, como la música, la literatura, la pintura y filosofía, las cuales la enriquecieron siempre en sus creaciones coreográficas. Algunas de sus más destacadas coreografías han sido *Trío* (1961), *Encuentro* (1963), *Sinfonía simple* (1977), *Marejada* (1998), *Carmina Burana* (1983) y *¡Esquina bajan!* (1994). Forma parte de la Academia de las Bellas Artes de la Legión de Honor Nacional y es miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte (SNCA). Ha recibido, entre otras distinciones, el Premio Guillermina Bravo (1997) y la Medalla Conmemorativa de Bellas Artes (2000). Ha sido maestra de danza clásica en su academia particular durante años. (Secretaría de Cultura en los Estados. “Nellie Happee ofrecerá charla en el Instituto Potosino de Bellas Artes”, 31 de enero de 2013. Sala de prensa.)

⁹ Nació en Caracas, Venezuela, en 1932. Inició sus estudios de danza clásica en 1949 y los continuó en Cuba en el Ballet Alicia Alonso. En 1956 se integró a la danza mexicana como bailarín huésped del Ballet de Bellas Artes bailando obras de Ana Mérida, Lin Durán, Waldeen, Elena Noriega y Nellie Happee, entre otras. Fue bailarín y coreógrafo del Taller de Danza del Instituto Mexicano del Seguro Social; maestro de la Academia de la Danza Mexicana de 1957 a 1962, y fundador del Ballet de Cámara, junto con Nellie Happee, en 1959, en el que permaneció hasta 1965. Asimismo, fue maestro y coordinador del Ballet Folklórico de México o Ballet de las Américas (1974-1983) y maestro del Centro Universitario de Teatro (CUT). También se desempeñó como investigador del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza José Limón y se dedicó durante varios años a su proyecto de nivel nacional dirigido a profesores que imparten danza y que se caracterizó por “enseñar a quienes enseñan”: una guía didáctica llamada *Programa para la enseñanza formal y no formal de la danza clásica*. Asimismo, es autor de *Fuentes y documentos para una historia de la danza teatral en América Latina y su inclusión en la historia universal de la danza*.

el medio dancístico durante la segunda mitad del siglo XX. Martha se nutría de sus conocimientos y peripecias creativas sabiendo que ellos pertenecían al medio de artistas escénicos y que tenían contacto directo con instituciones, creadores y funcionarios del ámbito de la cultura, tanto federales como estatales. Sin embargo, Martha siempre manifestó congruencia con su decisión de formar parte de las escuelas privadas. Mientras tanto, Nellie y Tulio la mantenían al tanto de los acontecimientos escénicos contemporáneos y de las creaciones culturales de vanguardia en México y en las principales ciudades culturales del mundo.

Tulio de la Rosa le enseñaba a Martha su inteligente pedagogía de la danza clásica para niños aplicada en academias y casas de la cultura de los estados de la República Mexicana, donde impartía seminarios a los maestros de danza clásica.

Incluso Tulio realizó el diseño de iluminación para varios de los Festivales de Danzas Españolas bianuales de Martha en el Teatro del Bosque. En lo personal, recuerdo que, cuando Tulio llegaba a los ensayos al teatro, primero saludaba a todas las niñas, y nos explicaba cómo se iban a iluminar el foro y nuestros vestuarios, y cómo la iluminación iba a darles magia a las funciones. Después saludaba a los técnicos del teatro y enseguida se subía a la cabina de iluminación. Desde allí se comunicaba con Martha para ajustar su diseño de luces. Martha admiró a Tulio y solía decir sobre él: “Tulio es un gran amigo y un gran ser humano”.

Martha conoció a Nellie Happee desde la infancia. Tomaban clases juntas en la academia de la señora Burgunder. De hecho, la señora Burgunder era madrina de Nellie y Esperanza de la Barrera era su tía. Martha decidió seguir su entrenamiento y aprendizaje en la técnica de la danza española y Nellie en la danza clásica. Desde su infancia, ambas han estado comunicadas y “al tanto”, Martha con su vida como maestra de danza española y Nellie con su inquietud por la interpretación y ejecución, tanto física como emocional, de la danza clásica.

Con la valiosa compañía de estas dos personalidades, Martha cuidó su propio mundo interior. Investigaba, leía, viajaba; era espectadora de danza clásica, contemporánea, y de danza española hecha en México y en España. Vio los espectáculos de Antonio, Pilar López, Rafael de Córdoba, Antonio Gades, Manolo Vargas, Roberto Jiménez, Mario Maya, Cristina de Hoyos, Carmen Mora, María Rosa, Joaquín Cortés, María Baras y Cristóbal Reyes, todos ellos creadores en el ámbito de la danza española. Asimismo, presencié funciones del Ballet Bolshói, el Royal Ballet, el Netherlands Ballet, Nuria Espert,

George Balanchine, Maurice Béjart y el Joffrey Ballet, lo mismo que musicales de Broadway y temporadas de zarzuela. También dio seguimiento entusiasta a bailarines, coreógrafos y maestros de danza en México, entre ellos sus cercanos amigos Nellie Happee y Tulio de la Rosa, Bodil Genkel,¹⁰ Gloria Contreras,¹¹

¹⁰ Copenhague, Dinamarca, 23 de diciembre de 1916-México, D.F., 15 de abril de 1991. Fue bailarina, maestra, coreógrafa y directora. Estudió con Leif Cernberg en el Real Ballet de Dinamarca. De 1935 a 1937 continuó su formación en el Reino Unido, en la Escuela de Danza de Sigurd Leeder y Kurt Joos. En 1938 estudió en los Estados Unidos con Charles Weidman, Doris Humphrey, Louis Horst, Martha Graham y José Limón. En 1940 fundó el Ballet Moderno de San Francisco, al cual mantuvo activo hasta 1944. En 1946 se hizo cargo de la jefatura del Departamento de Danza del Michigan State College, cargo que ocupó hasta 1949. De ese año a 1951 se desempeñó como bailarina solista en la City Center Opera Company de la Charles Wiedman Dance Company. En 1951 fue invitada en México a trabajar como bailarina y coreógrafa del Ballet Mexicano. En 1953 participó con el Ballet de Bellas Artes y fundó, junto con el maestro Xavier Francis, el Teatro de la Danza del INBA. De 1965 a 1978 se dedicó a la enseñanza en la Academia de la Danza Mexicana, además de participar como directora artística y coreógrafa del Ballet Contemporáneo. En 1980 fundó en su país natal el grupo Danaballetten, al que dirigió hasta 1983 y para el que montó diversas coreografías. En 1984 trabajó en México con el Ballet Independiente, Jitanjáfora y Teatro del Cuerpo. Entre sus coreografías destacan *Juego eterno*, *Móviles* y *Voces del mar*. En 1989 recibió el Premio Una Vida en la Danza. (Cuaderno *Homenaje Una Vida en la Danza*. México, Cenidi Danza, 1989.)

¹¹ Bailarina, maestra, coreógrafa y directora del Taller Coreográfico de la UNAM (1934-2015). De 1946 a 1954 estudió con Nelsy Dambre. Continuó su formación en el American Ballet de Nueva York con Pierre Vladimirov, Felia Doubrovská, Anatole Oboukhoff, Muriel Suart, George Balanchine, Carola Trier y Mía Slvenska. Como bailarina se desarrolló en el Ballet de Nelsy Dambre (1950-1953), el Ballet Concierto de México (1954-1955), The Royal Winnipeg Ballet (1955-1956) y la Compañía de Danza que llevaba su nombre (1962-1970). En 1970 fundó el Taller Coreográfico de la UNAM. Entre sus coreografías se cuentan *Huapango*, *Jazzomanía*, *Cuarteto en sol*, *Piezas mexicanas* y *La consagración de la primavera*. Varias compañías del mundo han montado obras suyas, entre ellas la Civic Opera de Baltimore, el New York City Ballet, el Joffrey Ballet, el Royal Winnipeg Ballet, el Ballet Nacional de México, el Ballet de San Martín y la Compañía Nacional de Danza de nuestro país. Su producción coreográfica, iniciada en 1959, suma más de cien obras. Recibió el Premio Una Vida en la Danza en 1989 y el Premio Guillermina Bravo en 2000. (César Delgado Martínez, coord. *Diccionario biográfico de la danza mexicana*. México, Conaculta, 2009.)

Waldeen,¹² Raquel Ruiz,¹³ Pilar Rioja,¹⁴ *La Morris*,¹⁵ María Elena Anaya¹⁶

¹² Waldeen von Falkenstein Brooke de Zatz. Bailarina, coreógrafa y maestra de danza moderna. Nacida en Dallas, Texas, en 1913, emigró en 1939 a México, donde contribuyó con su pedagogía y sus obras coreográficas a la creación de la danza moderna nacional. Fue maestra de Guillermina Bravo, Ana Mérida, Amalia Hernández, Tulio de la Rosa y Nellie Happee, entre otros. En 1940 fundó el Ballet de Bellas Artes. Recibió el Premio Nacional de Danza José Limón en 1988. Murió en 1993. Entre sus coreografías más destacadas se encuentran *Seis danzas clásicas*, *Danza de las fuerzas nuevas* y *La Coronela* (en cuya creación hizo equipo con Seki Sano, José Revueltas y Gabriel Fernández Ledesma).

¹³ Raquel Ruiz (México, D.F., 1932). Bailarina de danza española. Alumna de Diana Crista Hay, Nina Shestakova, Raquel Rojas, Óscar Tarriba y Gustavo Delgadillo, con quien bailó durante varios años. En 1955 ingresó a la Academia de Leonor Amaya. En España, de 1959 a 1963, alternó con Los Morao; el Ballet de Amelia Castro; Paco de Lucía; Antonia Almen-dro; Manolo *El Malagueño*; Maruja Heredia; Francisca Sadornil, *La Tati*; Manolo Caracol; Pepe Habichuela; Bernarda de Utrera, y Roque Montoya, *Jarrito*. En 1967 creó en México la Compañía Mexicana de Arte Flamenco. En 1963 acompañó a Lola Flores en algunos cuadros de la película *De color moreno*. Fue maestra de bailarinas como Elba Cena, Elia Martínez y Carmen Díaz. Su grupo La Compañía se presentó en diversos teatros de varios estados de la República, principalmente en Veracruz. (Fuente: “El arte apasionado de Raquel Ruiz”. Raúl Martínez Martínez y Ariadna Yáñez Díez. *Homenaje Una Vida en la Danza. Segunda Época*, 2014. México, Cenidi Danza, 2014, págs. 171-176.)

¹⁴ Pilar Rioja (Torreón, Coahuila, 15 de septiembre 1932). Bailarina, maestra y coreógrafa. Bailarina concertista. Desde pequeña comenzó sus estudios de danza flamenca en Torreón con Óscar Tarriba. Años después se trasladó a Madrid para continuar su formación de flamenco con Juan Sánchez, *El Estampío*; Ángel Pericet, y Elvira Real. De regreso a México estudió con Manolo Vargas y José Domingo Samperio. En 1966 se presentó en el Palacio de Bellas Artes con el programa “Retablo del mirlo blanco”. Bailó en el Carnegie Hall, en Broadway, en Centro y Sudamérica, en Europa y en la ex Unión Soviética. Asimismo, impartió clases en Leningrado, donde trabajó con los maestros del Ballet Kirov y en la Escuela de Coreografía de Madrid, entre otras. Entre sus obras coreográficas destacan *Teoría del juego y del duende* y *Mística y erótica del barroco*. Recibió el Premio de la Crítica de Nueva York en 1983 y el Premio Una Vida en la Danza (del Cenidi Danza) en 1991. En su ciudad natal se levantó una estatua en su honor, además de haber sido nombrada hija predilecta de la misma. (Fuente: *Cuaderno Homenaje Una Vida en la Danza*. México, Cenidi Danza, 1991.)

¹⁵ Debe gran parte de su formación a los maestros mexicanos Óscar Tarriba, Manolo Vargas y Roberto Ximénez. Bailarina solista del Ballet Español de Pilar López. En 1973 fundó el Ballet Teatro Flamenco y a partir de 1979 se desempeñó como directora del Cuadro de Danza del Club España, para el cual creó numerosas coreografías. El Cenidi Danza le otorgó en 1994 el Premio Una Vida en la Danza.

¹⁶ María Elena Anaya (México, D.F., 30 de marzo de 1949). Bailarina, bailaora, coreógrafa, maestra y directora. Cursó la carrera de odontología. Inició sus estudios de baile español a los tres años de edad con Lupita Bueno. En 1954 ingresó a la Academia de Ballet Clásico,

y Pilar Medina.¹⁷

En sus viajes a España, Martha no dejó nunca de visitar la ciudad de Córdoba, “para mí –decía–, la ciudad más hermosa de toda España”.

También fue asidua espectadora de las corridas de toros, de ir a los “tablaos” y a los teatros; de buscar y comprar telas, tejidos, bordados, vestuarios regionales, libros y música. A su regreso a México compartía estas experiencias con sus alumnas, con su maestro Tarriba, con su familia y sus

donde fue alumna de Olga Escalona (1958-1961). Asimismo, estudió danza contemporánea con Xavier Francis, Isabel Hernández y Luis Fandiño (1982-1986). Tanto en México como en España, fue discípula de maestros como Óscar Tarriba, Carmen Mora, Marcela del Real, Paco Romero, José Antonio y Manolo Vargas, quien fue director artístico de su compañía de danza española, fundada en 1990. Su primer recital como solista tuvo lugar en 1980 en la Sala de Arte El Ágora. Se ha presentado en el Palacio de Bellas Artes y el Teatro de la Danza de la Ciudad de México, así como en diversos estados de la República. De igual modo, ha bailado en el Bower Hawthorne Theater de Mineápolis y en el Joyce Theatre de Nueva York –como bailarina invitada de la compañía Zorongo Flamenco Dance Theatre, de aquella ciudad de Minnesota– en la obra *Flor*, dirigida por Susana Di Palma. En su repertorio se encuentran coreografías como *La vida breve*, *Andaluza* y *Celebración*. Durante varios años impartió clases en la Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello. (Fuente: *Diccionario biográfico de la danza mexicana*. César Delgado Martínez, coord. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2009.)

¹⁷ Pilar Medina (México, D.F., 1954). Bailarina, coreógrafa, maestra e investigadora de danza. Alumna de Martha Forte, Óscar Tarriba, Pilar Rioja, Carmen Mora, Manolo Vargas, Juan Felipe Preciado, Luis Rivero, Eugenio Barba, Glennys MacQueen, Gladiola Orozco, Tulio de la Rosa y David Huerta. Maestra de danza española titulada en el INBA en 1975 y fundadora del Taller de Experimentación Gestual en 1981. Mención Honorífica Especial del INBA en 1986 y, en 1993, Reconocimiento Especial de la UNAM como “Creadora Artística en el Área de Coreografía”. Jurado en el Fondo Nacional para la Creación Artística en proyectos de becas del área de danza. Miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte 1991-1996, 2008-2011 y 2015-2017. Becaria del Fonca en 2007 como “Bailarina Intérprete con Trayectoria Destacada”. Premio Nacional de Danza José Limón en 2008 y Premio Una Vida en la Danza en 2016. Como bailarina solista, coreógrafa y directora de sus propios espectáculos, se ha presentado durante los últimos cuarenta años en importantes teatros y festivales culturales en la República Mexicana, así como en España, Francia, Alemania, Suiza, Inglaterra, Escocia, Kenia, Egipto, India, Colombia, Costa Rica, los Estados Unidos y Canadá, presentando sus obras *Bodas del quebranto*, *Himno*, *Entrega inmediata*, *Misa en ti*, *El águila dorada*, *Amor de peregrina*, *La semilla*, *Con tinta de hojas*, *Concierto*, *Umbrales*, *BÁ-SI-CO*, *Hipotermia* y *Epílogo en 30 grados*. Ha impartido cursos y talleres en escuelas y compañías de danza contemporánea y folclórica de México y los Estados Unidos, incluida la Brooklyn Academy of Music de Nueva York. Desde 1999 es investigadora del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza José Limón.

amistades. Leyó al poeta León Felipe y dijo: “Es el poeta preferido para el camino de la vida. Está lleno de luz”. Su poema favorito de León Felipe era el que dice:

*Nadie fue ayer, ni va hoy,
ni irá mañana
hacia Dios
por este mismo camino
que yo voy.
Para cada hombre guarda
un rayo nuevo de luz el sol.*

Martha compartió con frecuencia la emoción que le daba leer al poeta Jaime Sabines, a Octavio Paz y a Miguel Hernández. Eran libros de cabecera que combinaba con lecturas alrededor del cante y el baile flamenco, con libros sobre vestuario de la danza y con sus cuadernos de apuntes, en los que dejó por escrito la organización logística de sus festivales. En esos cuadernos o bitácoras había bocetos de vestuarios iluminados con colores; trozos pequeños de muestras de telas, botones, hilos; nombres de las alumnas que estarían en tal o cual baile y que bailarían con tal o cual vestido. Señalaba en los programas de mano las indicaciones tanto de diseño de iluminación como de cambio de grupos.¹⁸ Todo escrito a mano, característica y privilegio de quienes vivieron el mundo sin internet.

¹⁸ Donación de Martha Forte al Cenidi Danza (2017).

*Este no es un negocio se que
esta mal impreso*

TEATRO DEL BOSQUE

Lunes 4 y 11 de Agosto a las 7:45 P.M.

DANZAS ESPAÑOLAS

presentación de

LOMAS STUDIO

bajo la Dirección de la Sra. Martha Forte de Romero

PIANISTA

Aurora O. de Márquez

GUITARRISTA

Simón García y Hugo Elizondo

CONJUNTO GALLEGO

GAITA: Manolo Torres

TAMBOR: ~~Manolo Torres~~ José Donchano Rinzosa

BOMBO: Francisco Naredo

VESTUARIO

Carmen Vila

Teista

Ezequiel Mendoza

Justa nega

Salida

PROGRAMA

PRIMERA PARTE

- Opuscula del foro*
- 1.- PANADEROS DE LA FLAMENCA P. G. Navas
Ma. del Pilar Medina, Pamela Canalizo, Patricia Castillo,
Ma. de Lourdes Puga Diaz, Maribel Aja y Ma. del Pilar
Romero.
 - 2.- ALGRIA CANI Popular
Marcela Herráiz Castro.
 - 3.- HABANERA Popular
Claudia Minvielle, Regina Torreblanca, Olga Ma. Rey Mo-
raán, Teresa de la Paz Farías, Ma. Eugenia Castillo, Guada-
lupe Cervantes Coste, Gracia Ivonne Casco, Nuria Sans,
Margarita Marcin y Luisa Josefina Canales.
 - 4.- PALILLOS Popular
Myrna Torreblanca, Mónica Minvielle, Teresa Carrillo
Leonty y Ma. del Carmen Cervantes Coyte.
 - 5.- SANTA CRUZ Monreal
Consuelo Ysita Escandón, Ma. Amparo Escandón, María del
Pilar Videgaray, Patricia Aceves, Ma. Angélica Bezinger,
Gloria Amador Tardiff, Adriana Marcin y Laura Romero.
 - 6.- LAGARTIJANAS Popular
Ma. Alejandra Forte Gómez, Aida Ruppelma, Ma. del Car-
men Benner, Beatriz Desentis Ysita, Ma. Elisa Videgaray,
Marizana Rey Morán, Cecilia Amador Tardiff, Ma. Elena
Sarmiento, Adelaida Aizpuru, Maribel Riesgo, Carolina Gon-
zález y Ma. Teresa Escandón Septien.
 - 7.- POLO GITANO T. Bretón
Pamela Canalizo, Ma. del Pilar Medina y Ernestina Ro-
mero.
 - 8.- AGUA, AZUCARILLOS Y AGUARDIENTE ... Valverde
Ma. de Lourdes Puga Diaz.
 - 9.- AY MARELA Popular
Ma. Eugenia Castillo, María Martha Romero Forte, Yola-
nda Forte Gómez, Rosa Ma. Desentis Ysita, Consuelo Ysita Es-
candón, Ma. Amparo Escandón, Montserrat Lozano, Regina
Torreblanca, Claudia Minvielle, Ma. del Pilar Videgaray,
Patricia Aceves, Olga Ma. Rey Morán, Teresa de la Paz Far-
ías, Ma. Angélica Bezinger, Gracia Yvonne Casco, Nuria
Sans, Margarita Marcin y Luj del Carmen Canales.

TELON inmediatamente y luego al
CAE EL TELON EN EL PLATIS DESPACIO

- ### SEGUNDA PARTE
- Opuscula del foro*
- 1.- DANZA DE LA PASTORA E. Halfter
Maribel Aja, Patricia Castillo, Marcela Hernández, Ernes-
tina Romero y Ma. del Pilar Romero.
 - 2.- GITANERIAS E. Lecuona
Pamela Canalizo
 - 3.- SEGUIDILLA CLASICA L. Albéniz
Ma. del Pilar Medina
 - 4.- BAILÉS FLAMENCOS
a la guitarra: Simón García
a) -ZAPATEADO
Rosa Ma. Desentis Ysita, Yolanda Forte Gómez y Montse-
rrat Lozano.
b) -ALEGRIAS
María Martha Romero Forte.
 - 5.- CHARRADA SALMANTINA Popular
Myrna Torreblanca y Mónica Minvielle.
 - 6.- SACRO-MONTE J. Turina
Ernestina Romero y Ma. del Pilar Romero.
 - 7.- MOMENTOS ANDALUCES J. Lieger
Ma. del Pilar Medina.
 - 8.- LEYENDA L. Albéniz
Pamela Canalizo
 - 9.- JOTA DE LA DOLORES T. Bretón
Pamela Canalizo, Ma. del Pilar Medina, Patricia Castillo,
Maribel Aja, Ernestina Romero, Ma. del Pilar Romero,
Myrna Torreblanca, Mónica Minvielle, Teresa Carrillo
Levat, Marcela Hernández Castro, Ma. del Carmen Cervan-
tes Coste, Adriana Marcin, Laura Romero y Gloria Ama-
dor Tardiff.

TELON inmediatamente y luego al foro
TELON inmediatamente y luego al foro

T
E
A
T
R
O

D
E
L
B
O
S
Q
U
E

Ciclo = Procesio - siempre al cantado -
PROGRAMA

PRIMERA PARTE		SEGUNDA PARTE
1.- ZAPATEADO DE LAS CAMPANAS Alicia de la Helguera, Carmen de Aquino, Yolanda Pontones, María Eugenia Isita, María Elena Sordo, Celia Velarde, Pamela Lita Canalizo y Rosa María Díaz Covarrubias.	Monreal	1.- PUERTA DE TIERRA Rosa María Díaz Covarrubias, Luz Beatriz Aguilar y Elba Zárate.
2.- LA GITANILLA Rosa María Desentis.	Topia Colman	2.- EMBRUJO DEL FANDANGO Pamela Suárez. <i>alg. para entro P. Ruc. ciclo</i>
3.- INTERMEZZO DE GOYESCAS Luz Beatriz Aguilar.	Granados	3.- GITANERTAS Rosa María Desentis. <i>Rosa - 199</i>
4.- AIRES ANDALUCES María Eugenia Isita, María Elena Sordo, Pamela Suárez, y Rosa María Desentis.	G. Gómez	4.- EL BARBERILLO DE LAVAPIES Pamella Canalizo y Celia Velarde. <i>Barbie pules</i>
5.- LA REVOLTOSA Pamella Canalizo.	B. Chopf	5.- LEYENDA Helio Martínez. <i>5. Ruc - 8.º zap. lito pord. Albéniz</i>
6.- DANZA No. V Elba Zárate.	Granados	6.- JOTA DE LA DOLORES Rosa María Díaz Covarrubias. <i>Vend. e. mantos 9.º " dat. 1900</i>
7.- POLO Celia Velarde.	T. Bretón	7.- ANDALUZ Luz Beatriz Aguilar. <i>Pa. con frente</i>
8.- CHARRADA SALMANTINA María Elena Sordo.	Popular	8.- BAILES FLAMENCOS: a) la Guitarra: PEPE MUÑOZ Y SIMÓN GARCÍA Cantaor: TELÓN DEL BRILLANTE
9.- ZORONGO GITANO Helio Martínez.	Azagra	a) SEVILLANAS - <i>TELÓN DEL BRILLANTE</i> Helio, Rosa María, Pamela, Elba, Celia, Alicia, Carmen, María Eugenia, María Elena y Pamela Lita.
10.- JOTA NAVARRA Luz Beatriz Aguilar, Rosa María Díaz Covarrubias, Elba Zárate, Celia Velarde, Pamela Lita Canalizo y María de Lourdes Velarde.	J. Larregla	b) FARRUCA - <i>Seguidor Hanco =</i> Rosa María Díaz Covarrubias.
INTERMEDIO		c) SOLEARES - <i>Seguidor a cantar =</i> Elba Zárate.

TEATRO FABREGAS

PROGRAMA

PRIMERA PARTE		SEGUNDA PARTE
1.- PANADEROS DE LA FLAMENCA Ma. del Pilar Medina, Pamela Canalizo, Patricia Castillo, Ma. de Lourdes Puga Diaz, Maribel Aja y Ma. del Pilar Romero.	P. G. Navas	1.- DANZA DE LA PASTORA Maribel Aja, Patricia Castillo, Marcela Hernández, Ernestina Romero y Ma. del Pilar Romero.
2.- ALEGRIA CANI Marcela Hernández Castro.	Popular	2.- GITANERIAS Pamella Canalizo
3.- HABANERA Claudia Minvielle, Regina Torrelblanca, Olga Ma. Rey Morán, Teresa de la Paz Farias, Ma. Eugenia Castillo, Guadalupe Cervantes Coste, Gracia Yvonne Gasco, Nuria Sans, Margarita Marcin y Luisa Josefina Canales.	Popular	3.- SEGUIDILLA CLASICA Ma. del Pilar Medina
4.- PALILLOS Myrna Torrelblanca, Mónica Minvielle, Teresa Carrillo Levat y Ma. del Carmen Cervantes Costa.	Popular	4.- BAILES FLAMENCOS a) la guitarra: Simón García
5.- SANTA CRUZ Consuelo Yaita Escandón, Ma. Amparo Escandón, María del Pilar Videgaray, Patricia Aceves, Ma. Angélica Bezingen, Gloria Amador Tardiff, Adriana Marcin y Laura Romero.	Monreal	a) -ZAPATEADO Rosa Ma. Desentis Yaita, Yolanda Forte Gómez y Montserrat Lozano.
6.- LAGARTERANAS Ma. Alejandra Forte Gómez, Aida Riquelme, Ma. del Carmen Renner, Beatriz Desentis Yaita, Ma. Elisa Videgaray, Mariana Rey Morán, Cecilia Amador Tardiff, Ma. Elena Sarmiento, Adelinda Azagra, Maribel Riesgo, Carolina González y Ma. Teresa Escandón Septién.	Popular	b) -ALEGRÍAS María Martha Romero Forte.
7.- POLO GITANO Pamella Canalizo, Ma. del Pilar Medina y Ernestina Romero.	T. Bretón	5.- CHARRADA SALMANTINA Myrna Torrelblanca y Mónica Minvielle.
8.- AGUA, AZUCARILLOS Y AGUARDIENTE Ma. de Lourdes Puga Diaz.	Valverde	6.- SACRO MONTE Ernestina Romero y Ma. del Pilar Romero.
9.- AY MARELA! María Eugenia Castillo, María Martha Romero Forte, Yolanda Forte Gómez, Rosa Ma. Desentis Yaita, Consuelo Yaita Escandón, Ma. Amparo Escandón, Montserrat Lozano, Regina Torrelblanca, Claudia Minvielle, Ma. del Pilar Videgaray, Patricia Aceves, Olga Ma. Rey Morán, Teresa de la Paz Farias, Ma. Angélica Bezingen, Gracia Yvonne Gasco, Nuria Sans, Margarita Marcin y Luz del Carmen Canales.	Popular	7.- MOMENTOS ANDALUCES Ma. del Pilar Medina.
INTERMEDIO		8.- LEYENDA Pamella Canalizo
		9.- JOTA DE LA DOLORES Pamella Canalizo, Ma. del Pilar Medina, Patricia Castillo, Maribel Aja, Ernestina Romero, Ma. del Pilar Romero, Myrna Torrelblanca, Mónica Minvielle, Teresa Carrillo Levat, Marcela Hernández Castro, Ma. del Carmen Cervantes Coste, Adriana Marcin, Laura Romero y Gloria Amador Tardiff.

TEATRO DEL BOSQUE

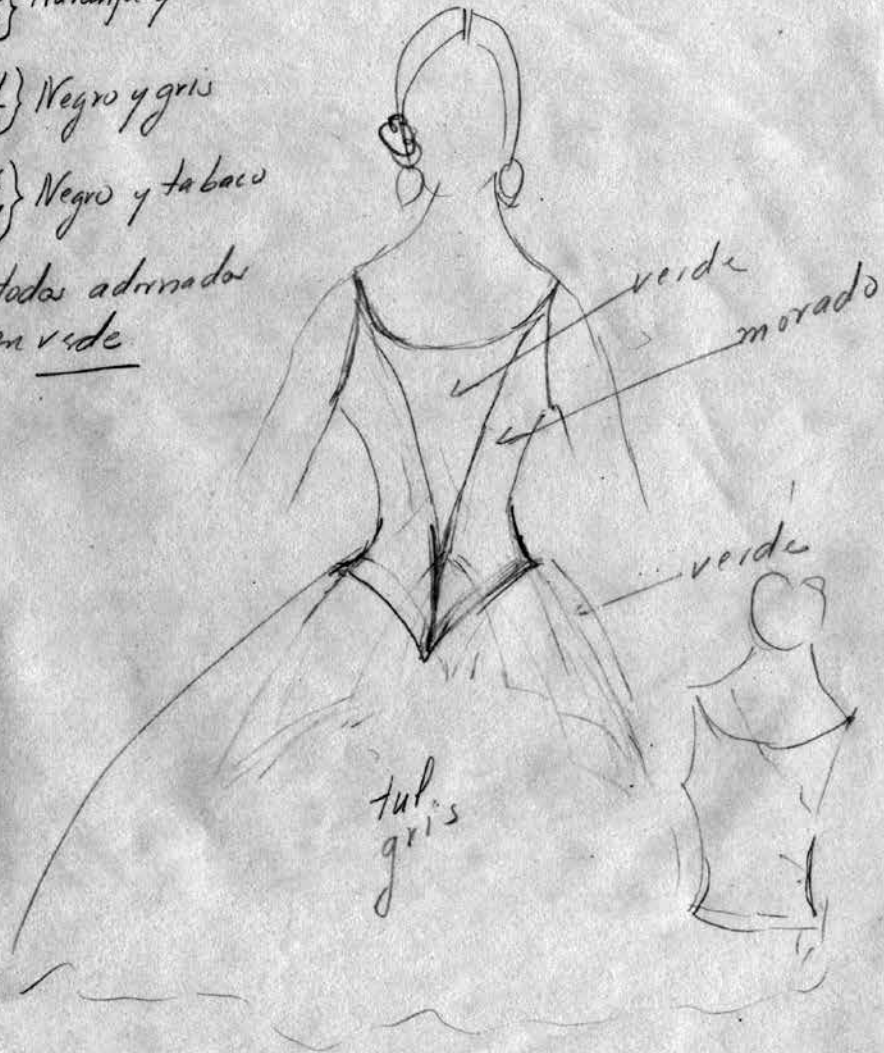
Bolero

- 1.-Morado y gris
- 2) Naranja y tabaco
- 3)

- 4)
- 5) Negro y gris

- 6)
- 7) Negro y tabaco

todas admiradas
en verde





Diseño de vestuario para *Fandangos*. Documento de la colección personal de Martha Forte.

Su gozo de “lo español” se reflejaba, entre otras cosas, en su afición taurina. Martha coleccionaba los carteles de corridas de toros que se llevaban a cabo en la Ciudad de México. Sabía distinguir entre una buena tarde o una mala tarde de toros. La danza española afinó su percepción en la estética del toreo y de los toreros. El arte del toreo, que surge de un ritual complejo, violento y sublime, ella lo comprendía con lujo de detalles en los momentos de riesgo, técnica y entrega al toro. Es por esto que considero pertinente e importante dar a conocer una carta escrita por Martha al Museo Taurino Manuel Rodríguez “Manolete” (de la ciudad de Córdoba, España) en agosto de 1997:

Estimados señores:

Dada la magnitud del acontecimiento que este año se conmemora, con el quincuagésimo aniversario luctuoso de uno de los más grandes toreros que ha dado la historia, Manuel Rodríguez “Manolete”, y debido a los fuertes lazos que unieron al diestro cordobés con México, me permito enviarles, por medio de la Srita. Dolores López de las Heras, joven periodista taurina mexicana, los carteles originales de la presentación y subsiguientes actuaciones del Monstruo de Córdoba en la Plaza de Toros El Toreo, así como sendas copias de los correspondientes a la temporada inaugural de la Monumental Plaza México, donde Manolete cortó la primera oreja concedida en dicho coso.

Respecto de El Toreo, conservo los originales, mismos que ahora dono con emoción al Museo a su cargo, por ser ése el sitio donde mejor estarán.

En relación con los carteles de la Plaza México, los originales pertenecen a Dn. Sergio Hernández, ganadero mexicano de Rancho Seco, quien envía las correspondientes copias para que su institución las conserve.

Manolete vivirá para siempre en el corazón de México, y es por ello que mi afición me mueve ahora a enviarles este sencillo pero representativo testimonio de sus primeras actuaciones en uno de los países que más lo admiró.

Atentamente,
Martha Forte de Romero.

Museo Taurino Manuel Rodríguez "Manolete",
Córdoba, España.

M.D.F., agosto de 1997

Estimados señores:

Dada la magnitud del acontecimiento que este año se conmemora, con el quincuagésimo aniversario luctuoso de uno de los más grandes toreros que ha dado la historia, Manuel Rodríguez "Manolete", y debido a los fuertes lazos que unieron al diestro cordobés con México, me permito enviarles, por medio de la srta. Dolores López de las Heras, joven periodista taurina mexicana, los carteleros originales de la presentación y subsiguientes actuaciones del Monstruo de Córdoba en la Plaza de Toros El Toreo, así como sendas copias de los correspondientes a la temporada inaugural de la Monumental Plaza México, donde Manolete cortó la primera oreja concedida en dicho caso.

Respecto de El Toreo, conservo los originales, mismos que ahora dono con emoción al Museo a su cargo, por ser ese el sitio donde mejor estarán.

En relación con los carteleros de la Plaza México, los originales pertenecen a Dr. Sergio Hernández, ganadero mexicano de Rancho Seco, quien envía las correspondientes copias para que su institución las conserve.

Manolete vivirá para siempre en el corazón de México, y es por ello que mi afición me mueve ahora a enviarles este sencillo pero representativo testimonio de sus primeras actuaciones en uno de los países que más lo admiró.

Atentamente,

Martha Forte de Romero.

Martha hizo una pequeña biblioteca de consulta. Sus libros indicaban que le gustaba abreviar de la tradición para inspirarse en sus propios diseños de vestuario. Llegó a diseñar cientos de vestidos, abanicos y accesorios. Cada uno de ellos fue parte de una pasión por el color; por encontrar el tono o el diseño textil que le quedara bien a cada alumna, tanto por su color de piel como por su carácter. Rayas, lunares y estampados fueron recreados por ella en sus diseños, a los que transformó en vestuarios elegantes, modernos y expresivos. En los bailes de concierto para alumnas solistas se pulía haciendo resaltar la danza y su emoción fundamental con las características corporales de la alumna solista.

Vestuarios diseñados por Martha Forte para festivales de la academia Lomas Ballet Studio en el Teatro del Bosque:





Martha Forte, bailarina. Teatro del Bosque, INBA. Foto: colección personal de Martha Forte. México D.F. ►





Martha Forte, bailarina. Teatro del Bosque, INBA. Fotos: colección personal de Martha Forte. México D.F.

Martha desarrolló buen ojo para el diseño gráfico. Lo aplicó lo mismo en sus programas de mano e invitaciones que en el arreglo de su oficina y de su casa, en sus apuntes y en sus indicaciones para diseños de vestuario. Era tan inmediata su sensibilidad al color en clase que para aumentar la concentración en el aprendizaje pedía leotardo negro, falda roja, zapatos negros, y, en las niñas, ballerina roja en la cabeza y calcetines blancos. Concebía los adornos para el pelo, pulseras, collares, anillos y demás ornamentos como elementos de distracción para la alumna y para el grupo. Así, procuraba la austeridad en el color, a fin de llenarlo de sensaciones, ritmos y matices.

Los libros de Martha la animaron a escribir una pequeña pero diáfana síntesis de la danza clásica española que señala la necesidad de situar su experiencia interior en la danza y saber por qué era así la danza española. El siguiente texto, que –como señalé anteriormente– es un compendio de información alrededor de la danza española realizado por Martha gracias a su tiempo de lectura e investigación, resulta conmovedor como ejemplo de un documento de estudio de los años setenta en México, cuando no había internet, por lo que Martha se basaba tan sólo en sus libros y revistas de consulta:

DANZA ESPAÑOLA

La formación étnica de la población ibérica, a través de la historia está constituida por un conglomerado de civilizaciones que han ido dejando sedimentos antagónicos casi inexpugnables.

Las diferencias plásticas y técnicas en el mosaico coreográfico de las distintas regiones, además del proceso normal de transformación o influencias de vecindad, es preciso buscarlas en su intrínseca etimología. Celtas, iberos, romanos y árabes han dejado huellas raciales inconfundibles de su dominación temporal en la península ibérica.

El baile propiamente español presenta tres aspectos:

REGIONAL • FLAMENCO • CLÁSICO ESPAÑOL

REGIONAL. El baile popular regional nace y se desarrolla en las fiestas al aire libre a base de jotas, sardanas, sevillanas, muñeiras, etc., según la región en donde estas fiestas se efectúan. A fines del siglo XVIII la pasión por el baile obsesiona a todas las clases sociales haciéndose imprescindible, dentro de las

familias acomodadas, el maestro de baile. Dentro de su modesta y valiosa esfera popular, el baile regional tiene sus maestros, practicantes de danzas pretéritas que desarrollan una labor positiva en el anonimato y sin ambiciones lucrativas, enseñando al aficionado a danzar aires y ritmos antiguos de sus tierras natales.

No siendo la danza regional propiamente un arte, sí es la exteriorización física del sentir de los pueblos. Actualmente se calcula que existen unas quinientas danzas populares clasificadas y otras tantas músicas de las que no se ha logrado reconstruir la fórmula del baile. Podemos identificar fácilmente las diversas regiones de España a través de su música y sus danzas. Así, las sardanas nos harán evocar a Cataluña, las muñeiras a Galicia, las malagueñas y las sevillanas a Andalucía, el arin-arin y la espatadantxa nos traerán a la memoria las Provincias Vascongadas.

FLAMENCO. Además de tener en el flamenco elementos de la India, bizantinos y árabes (entre otros), este baile tiene formas y caracteres independientes que provienen de las tribus gitanas que en el siglo XV se establecieron en España y que de generación en generación se han ido transmitiendo esos bailes, por lo que se puede decir que existen técnicas ajustadas al ritmo pero sin estar reglamentadas por su incapacidad descriptiva y por tratarse en ocasiones de simple improvisación.

El baile flamenco no tiene fronteras ni pertenece a ninguna región determinada de España. Aunque se haya localizado en el clima cálido de Andalucía, no significa que sea exclusivamente andaluz; lo mismo se puede ser flamenco naciendo en las cuevas del Sacro Monte que bajo un puente del Tajo o en la misma Barcelona. Hasta fines del siglo pasado caracterizaba este baile el no usar castañuelas y acompañarse solamente con palmas y pitos, siendo atributo principal y base del baile flamenco femenino el uso del cuerpo y el movimiento de brazos y manos. El baile flamenco es la derivación del cante y del toque de guitarra como expresión de una raza.

Ajustado el baile siempre a la guitarra y al cante, puede dividirse en 4 grandes grupos:

Grande: soleá, seguiriyyas, cañas, serranas.

Intermedio: alegrías, tientos, peteneras.

Chico: tanguillo, bulerías, rumba.

De grupo: fandanguillos, verdiales.

CLÁSICO ESPAÑOL. Intersección del baile clásico puro y del baile regional. Se remonta hasta su origen en los siglos XVII y XVIII, donde aparecen una serie de boleros, seguidillas y fandangos que se distinguían por la viveza de los pies, contrastando notablemente con la calma del braceo.

El baile mixto lo podemos dividir en dos grupos, uno bailado con zapatilla del que se han descartado los movimientos violentos y ajustado a compás más lento que el original constituyendo la Escuela Bolera, desarrollada principalmente en Madrid, y otro grupo bailado con zapato de tacón en el que se combinan y se suavizan los elementos del baile regional andaluz.

No está sujeto a reglas, ya que la variedad de fórmulas es increíble, dependiendo únicamente de la interpretación del ejecutante. En un principio se acompañó con guitarras y vihuelas, y surge con fuerza cuando brilla la inspiración de músicos como Granados, Albéniz, Falla, dando pie a la formación del Baile Interpretativo. Esto le da al Baile Español una categoría increíble, subiéndolo a los foros e internacionalizándolo. Las coreografías de este tipo de baile son tomadas del fondo popular y traducidas a términos escénicos.

Como parte de su pequeña biblioteca, Martha tenía unas cajas con fotografías, sus escritos, programas de mano y reseñas de prensa. Todo este material conforma el acervo que donó al Cenidi Danza en agosto de 2017. Llamaban la atención unas reseñas de prensa (1945) de presentaciones en el Teatro de Bellas Artes y en el Teatro Rex en las que participaba como bailarina. Verdaderas joyas de lo que era la reseña que fue desarrollándose en la crítica periodística cultural. Un largo camino desde la segunda mitad del siglo XX hasta nuestros días.

En la revista *¡Hola!* del 19 de noviembre de 1955, en la columna Punto y Raya se lee: “Vimos a Martha Forte, bailarina de cuerpo entero, poseedora de una gran pujanza cañí, con posturas macarenas que recuerdan la pintura de Romero Torres en que se debaten esencias aromadas por los jardines andaluces y los cármes granadinos”.¹⁹

¹⁹ Adolfo Fernández Bustamante. Columna Punto y Raya. *¡Hola!*, 1955.

Danza Española

La formación étnica de la población ibérica, a través de la historia, está constituida por un conglomerado de civilizaciones que han ido dejando sedimentos antagonistas casi innegables. Las diferencias plásticas y técnicas en el mosaico coreográfico de las distintas regiones, además del proceso normal de transformación por influencia de recrudencia, es preciso buscarlos en su intrínseca etimología. Celtas, iberos, galos, romanos, árabes, todos han dejado huellas raciales inconfundibles de su dominación temporal.

El baile propiamente español presenta tres aspectos: regional, flamenco y clásico español.

Regional

El baile popular regional nace y se desarrolla en las fiestas al aire libre a base de jotas, sordanas, sevillanas, muñeiras, gaiteros, etc., según la región en donde estas fiestas se efectúan.

A fines del siglo XVIII y principios del XIX, la pasión por el baile obsesionó a todas las clases sociales haciéndose imprescindible dentro de familias acaudaladas el maestro de baile.

Dentro de su modesta y valiosa esfera popular el baile regional tiene sus propios hombres, practicantes de danzas preteritas que desarrollan una labor positiva en el turismo y sus ambiciones lucrativas suscribiendo al aficionado a danzar aires y ritmos antiguos de sus tierras natales.

No siendo la danza regional propiamente un arte, si es la exteriorización física del sentir de los pueblos.

Actualmente se calcula que existen unas quinientas danzas populares clasificadas y otras tantas músicas de las que no se ha logrado reconstruir la fórmula del baile.

Podemos identificar fácilmente las diversas regiones de España a través de sus músicas y sus danzas. Así las sordanas nos llevan a Cataluña, las muñeiras a Galicia, las malagueñas y las sevillanas a Andalucía, como el aire airo y el espatañero nos traen a la memoria las provincias lusitánicas.

Flamenco

Además de tener en el elemento indio, bizantino y árabe (entre otros), el baile flamenco tiene formas y caracteres independientes que provienen de las tribus gitanas que en el siglo XV se establecieron en España y que de generación en generación se han ido transmitiendo estos bailes, por lo que se puede decir que existen técnicas ajustadas al ritmo y proporciones de construcción, pero sin estar reglamentadas por su incapacidad descriptiva y por tratarse en ocasiones de simple improvisación.

El baile flamenco no tiene fronteras, ni pertenece a ninguna región determinada de España. Aunque se haya originado en el clima cálido de Andalucía, no significa que sea exclusivamente andaluz; lo mismo se puede ser flamenco nacido en las cuevas del Suroeste, que bajo un puente del Tago o en la misma Barcelona. Hasta fines del siglo pasado no se usaban los castañetas, y acompañarse sólo con palmas y pito; siendo atributo principal y base del baile flamenco femenino el movimiento de brazo y mano.

El baile flamenco es la derivación del canto y del toque de guitarra como expresión del sentir de una raza.

Apartado el baile siempre a la guitarra o al canto pueden dividirse en 4 grandes grupos:

Grande: Soleá, Seguiriyas, Leñas, Aranas...

Intermedios: Alegrias, Fandangos, Poleros...

Chicos: Fandangos, Bulerías, Bambas...

Cante en grupo: Fandangos, Verdiales

en minúsculas

Clásico Español

Intercisión del baile clásico puro y del baile regional español, se remonta hasta su origen en los siglos XVII y XVIII, donde aparecen una serie de boleros, seguidillas y fandango que se distinguían por la viveza de los pies contrastando notablemente con la calma en el brazo.

Este baile mixto lo podemos dividir en dos grupos, uno bailado con zapatilla del que se han descrito los movimientos lentos y ajustados a compás más lento que el original constituyendo la Escuela Bolera, desarrollada principalmente en Madrid; y otro grupo bailado con zapato de tacón, en el que se combinan y se suavizan los elementos del baile regional andaluz; no está sujeto a reglas ya que la variedad de fórmulas es inabarcable, dependiendo únicamente de la interpretación del ejecutante. En un principio se acompañó con guitarras y vihuelas y surge en Guayaquil cuando brilla la inspiración de misalero como Granados, Albéniz y Falla dando pie a la formación del Baile Interpretativo que le da al Baile Español una categoría increíble, subiéndolo a los foros e internacionalizándolo. Las coreografías de este tipo de baile, con tomadas del fondo popular y traducidas a términos técnicos.

Mapa de España dividido por las delicias del for?
i delicias

Parte Regional {
Pauvados
Chorade Sementin
Seillanor
Jote de la labor

Flamenco {
Jorruca
Allegria
Zapatado (~~del~~ Bulede originalente
delo negro i guitarra)

Clarin Espinol {
~~Polo de Berta~~
~~Detonacion~~ ~~de~~ ~~Pyerty de Tiron~~
Escuela Bolra ~~(Berta)~~

Parte Interjuleta {
Polo
Detonacion
Cady
Lo Berton
Leyenda
Momenta Amblice
~~que~~ (unais de una region)

La formación étnica de la población ibérica a través de la historia está constituida por un conglomerado de evoluciones, que han ido dando nacimiento a antagonismos casi insuperables (~~agregados por una política separatista~~). Las diferencias plásticas y técnicas en el mosaico orográfico de las distintas regiones, además del proceso normal de transformación por influencias de necesidad, es preciso buscarlas en su intrínseca etimología. Celtas, iberos, galos, romanos, árabes todos han dejado huellas visibles e inconfundibles de su dominación temporal.

El baile propiamente español presenta tres aspectos: regional, flamenco y clásico español.

a) Regional.

El baile popular regional nació y se desarrolló en las fiestas de aire libre a base de jota, sardana, sevillana, muñeira, jota, etc., según la región en donde estas fiestas se efectúan.

A fines del siglo XVIII y XIX la pasión por el ~~baile~~ baile obsesionó a toda la clase social, llegando a ser apreciable dentro de la familia ~~de parte de padre y hijo~~ ^{de parte de madre} el maestro de baile ~~admirado~~.

~~El baile flamenco es un origen fijo de baile flamenco~~
~~El baile flamenco~~ ^{india}

Además de tener en el elemento bizantino y árabe, el baile flamenco tiene forma y caracteres independientes que provienen de las tribus gitanas que en el siglo XV se establecieron en España y que de generación en generación se han ido transmitiendo con baile, por lo que se puede decir que existe técnica ~~sumamente~~ ajustada al ritmo y proporciones de construcción, pero sin estar reglamentada por una incipiente descripción, y por tratarse en ocasiones de simple improvisación. El baile flamenco no tiene frontera, ni pertenece a ninguna región determinada de España. Aunque se haya localizado en el clima cálido de Andalucía, no significa que sea exclusivamente andaluz; lo mismo se puede ver flamenca naciendo en las cuevas del Sacro Monte, que bajo un puente del Tago o en la misma Barcelona. Hasta fines del siglo pasado ~~se distinguía~~ ^{caracterizaba} este baile por ~~su uso~~ ^{el uso} castañuelas, y acompañarse sólo con palmas y patos, pues es atributo principal de buen ejecutante el movimiento de brazo y mano, base real del baile flamenco femenino.

^{sin decir}
El baile flamenco es la derivación del toque de guitarra y del cante como expresión ~~del espíritu~~ ^{del espíritu} de una raza.

Quedado el baile ~~siempre~~ ^{siempre} a la guitarra o al
ante ~~de la guitarra~~ ~~de la guitarra~~ dividido en 4 grandes
grupos:

Baile Grande ~~con acompañamiento de guitarra y canto~~
~~con acompañamiento de guitarra~~

Solar - Seguiriyas - Canas - Serrana

Playas - Polka - ~~Salsa~~ - ~~Lambada~~

~~con acompañamiento de guitarra, sólo se sigue~~

Baile Intermedio

por acompañamiento de guitarra sólo con el
canto ~~acompañamiento~~

Martinete y Salsa (que hasta no
~~había~~)

Baile Intermedio

Alegrías, Peteneras, Trotas, Zapateado

Baile Chico

Shoucr - Tanguillo - Bulero, Puro

Baile en Grupo

Tundanguillo y - Rodillos -

Terminamos diciendo que existe la falsa idea que los
señalados ~~por el~~ ~~Baile~~ ~~de~~ ~~los~~ ~~señalados~~
al grupo de bailes Regional Andaluces.

Otro ejemplo de la crónica del momento es el siguiente:

EVENTO SOCIAL, ARTÍSTICO Y BENÉFICO. Fue un acontecimiento artístico social de alto relieve, el festival de Caridad, efectuado en el Palacio de Bellas Artes a beneficio del “Hospital de Nuestra Señora de Guadalupe para infortunados niños que sufren de parálisis infantil”. El número más brillante de la inolvidable velada fue la adaptación coreográfica de “El Capricho Español” de Rimsky-Kórsakov que bailaron maravillosamente, luciendo atavíos de irreprochable propiedad y lujo, las señoritas Mimí Pizarro y Martha Forte, entre otras, aparecen en nuestra información gráfica dando perfecta idea de sus encantos, juventud y belleza. La propiedad y lujo del vestuario fue motivo de admiración, así como las complicadas y vistosas evoluciones de perfección impecable con estupendo decorado y maravillosos juegos de luces. Los palcos y las plateas fueron distribuidos entre los altos funcionarios públicos y miembros del Honorable Cuerpo Diplomático, habiendo sido solicitados para secundar los nobles fines del Seguro Social que persigue el gobierno del Licenciado Miguel Alemán, Presidente de México. Las damitas que forman el cuadro de “Ballet” son: Yolanda Pérez de León, Conchita Walls, Martha Forte, Luz María Iribién y otros encantos más.

La que se consigna enseguida es otra crónica ilustrativa de la época:

SERÁ ALGO INOLVIDABLE LA FUNCIÓN RECUERDOS DE ESPAÑA. Una magnífica función se efectuará a las 21 horas en el Teatro Rex, cuyos productos íntegros se destinarán a beneficio de la casa de cuna Conchita. Recuerdos de España se titula la función en que se darán a conocer música y bailes de la Madre Patria con un bien arreglado programa. 20 señoritas de la sociedad capitalina tomarán parte en estas funciones, en las que lucirán magnífico vestuario, copiado de estampas auténticas españolas, con la colaboración del famoso guitarrista Pepe Hurtado. Engalanamos hoy nuestras páginas con el retrato de la señorita Martha Forte vestida como “Noira Castellana”, que en compañía de un nutrido grupo de compañeras presentará los cuadros más hermosos y lúcidos del folklore típico español. El precio de los boletos para esta magnífica función será de quince a diez pesos, pudiéndose conseguir en la casa ubicada en la Ave. Circunvalación y Picacho o ese mismo día en las taquillas del Teatro Rex.²⁰

²⁰ *El Universal*, 4 de noviembre de 1947.

Festival Benéfico en Bellas Artes



El martes cuatro se efectuará en el Palacio de Bellas Artes una velada artístico-social a beneficio del Hospital de Nuestra Señora de Guadalupe, para niños enfermos de parálisis infantil y de la Guardería "Juan Manuel Rodríguez", donde reciben múltiples atenciones muchos niños menesterosos de la Capital. En nuestro grabado aparecen: I. Señorita Lus María Irahien.—II. Señoritas Yolanda Pérez de León y Beatriz Prieto Souza.—III. Señoritas Beatriz Buch, Conchita Walls, Victoria Gaudiano y Magdalena Muñoz.—IV. Señorita Marta Torte, todas encantadoras, que bailarían el maravilloso "Capricho Español" de Rimsky Korsakof, que será sin duda alguna el número más brillante de la velada.

La noche de hoy será de gran gala en el suntuoso Palacio de Bellas Artes donde se congregará la "élite" metropolitana y lo más granado de las colonias extranjeras y también las de los Estados de la República, para contribuir generosamente y deleitarse en una gran velada artístico-social, la que seguramente será uno de los acontecimientos de mayor relieve social del año en curso, en virtud de que participará un grupo de bellas y jóvenes damas pertenecientes a familias de nuestra aristocracia, quienes con todo entusiasmo tomarán parte en esta fiesta de caridad, noble y digna sentimiento que ellas sienten íntimamente y en tal virtud optaron formar un sugestivo cuadro de "ballet" ensayando con celo la adaptación coreográfica: "Capricho Español" de Rimsky Korsakoff, estando el conjunto orquestado por la Dirección del Maestro Daniel Pérez Castañeda.

La propiedad y el lujo del vestuario será motivo de admiración, así como la precisión matemática de las complicadas y vistosas evoluciones de perfección impecable, según pudimos advertir en el ensayo general de ayer noche en el gran escenario de nuestro coliseo máximo, que presentará estupendo decorado y maravillosos juegos de luces. La parte pianística estará a cargo de la talentosa señora Aurora Ponce de Caballos. Además en el programa figurarán selectísimos números de canto y música clásica con la participación valerosa de los más destacados elementos artísticos metropolitanos.

Todos estos atractivos que ofrece a la sociedad este grandioso festival, resultan pálidos ante las altruistas finalidades que lo inspiran: "La Caridad! La caridad a beneficio del Hospital de Nuestra Señora de Guadalupe en donde se hallan encamados y son debidamente atendidos los infortunados niños que sufren de parálisis infantil y a beneficio también de la "Guardería Infantil Juan Manuel Rodríguez", donde reciben abrigo, alimentos y cariño, muchos niños menesterosos de la capital, por quienes se pre-

ocupan la Primera Dama de México, señora doña Beatriz Velasco de Alemán, esposa del señor Presidente de la República; la señora doña Amelia Bernard de Casas Alemán, esposa del Jefe del Departamento Central del Distrito Federal, a quienes secundan, ríamosamente, otras damas distinguidas, entre ellas doña Carmen C. de Bumgunder y la señorita Esperanza de la Barrera, y desde luego con su brillante actuación el conjunto de señoras y bellas señoritas que bailarán "El Capricho Español" de Rimsky Korsakoff, y que son las mismas que gentilmente deleitaron a las familias de nuestra sociedad bailando en festivales, también caritativos, "María Cenicienta" y "Blanca Nieves", de inolvidable recuerdo.

Los palcos y las plateas han sido distribuidas entre los altos funcionarios públicos y miembros del Honorable Cuerpo Diplomático que los

han solicitado para secundar los nobles fines de Seguro Social, que persigue el Gobierno del licenciado don Miguel Alemán, Presidente de México.

Las butacas de los pisos primero, segundo y tercero, han tenido gran demanda, lo que asegura la brillantez de la grandiosa velada y su éxito económico.

Las damitas que forman el cuadro de "Ballet" son: Yolanda Pérez de León, Beatriz Prieto Souza, María de Lourdes Ortiz, Mimi Pizarro, María de la Luz Braceros, Beatriz Buch, Conchita Walls, Victoria Gaudiano, Magdalena Muñoz, Marta Torte, Lus María Irahien Rosado y otros encantos más.

EVENTO SOCIAL, ARTISTICO Y BENEFICO

Fue un acontecimiento artístico notable, de alto relieve, el festival de Caridad, efectuado el martes cuatro del actual, en el Palacio de Bellas Artes a beneficio del Hospital de Nuestra Señora de Guadalupe, para infortunados niños que sufren de parálisis infantil y de la Guadarrama "Juan Manuel Rodríguez", donde reciben abrigo, alimento y cariño, muchos niños desvalidos de la Capital. El número más brillante de la inolvidable velada fue la adaptación coreográfica "El Capriccio Español" de Elinor Korshakoff, que bailaron maravillosamente, haciendo acrobacias de irrefragable propiedad y lujo, las señoritas Mimí Pizarro, María de la Luz Hresojos, María de Lourdes Ortiz, Luz María Ibrahim, Yolanda Pérez de León, Beatriz Prieto Sousa, Beatriz Bock, Conchita Wera, Victoria Gaudiano, Magdalena Muñoz, María Forte, que aparecen en nuestra información gráfica que da perfecta idea de sus esbeltas, juveniles y bellas.



Señoritas Mimí Pizarro y Luz Hresojos



Señorita María de Lourdes Ortiz



Señoritas Beatriz Nuick, Cipchita Vella, Victoria Gaudiano y Magdalena Muñoz



Señoritas Yolanda Pérez de León y Beatriz Prieto Sousa

Señorita María Forte



Señorita Luz María Ibrahim

Martha Forte en el Teatro Rex. Monterrey, Nuevo León. Periódico de la época. Documento de la colección personal de Martha Forte. México, 1950.

En una particular conversación que sostuve con Martha Forte en el año 2014 me habló de su admiración por el flamenco como un arte complejo, singular y misterioso. Ella consideraba adecuado enseñarlo cuando la alumna tuviese una sensibilidad desarrollada frente a las diferentes emociones que cada etapa de la vida proporciona y que pudiese expresarlas con fuerza, “desde dentro de su ser”. Me decía que la enseñanza de la danza clásica española la había llevado a reconocer en el flamenco una de las danzas artísticas más potentes y sublimes, y que quien lo bailara debía saber que no es el juego del cliché o el gesto imitado, sino de la sincronía de valores históricos, rítmicos, musicales y expresivos.

Hablaba de la gran libertad que posee este baile, de la tendencia inherente que tiene hacia el lirismo y la improvisación. Pero también señalaba que, siendo un baile resultante de mezclas étnicas ocurridas en Andalucía, era interesante estudiar aquellos elementos corporales que liberan la emoción en él. Martha se entusiasmaba con la buena danza y el buen cante flamencos. Y así como sabía distinguir entre una buena y una mala tarde de toros, sabía quién era un verdadero exponente e intérprete de este arte.

El flamenco requiere de un oído sensible para ser capaz de integrar la música, el cante y el zapateado. Requiere de un torso maleable para desprender braceos, giros y requiebros con los pasos o movimientos combinados de los pies que se repiten en un baile. Y requiere decir algo, una vivencia muy señalada en el alma. En uno de sus libros más visitados, *Memoria del flamenco*, de Félix Grande, Martha subrayó el párrafo en el que Ricardo Molina resume lo siguiente:

Andalucía acogió las influencias musicales árabe y judía, hindú y bizantina, pero las fundió a su propia ancestral tradición que arrancaba de los cantes y bailes festeros gaditanos y pervivía, alterada por influjos litúrgicos, en las jarchas mozárabes. Los gitanos encuentran dispersos los elementos musicales que ellos habían de “integrar” en el cante flamenco. Estos elementos no formaban nebulosas sino que seguramente convivían y se influían recíprocamente cristalizados en diversos folklores. Todo esto se avenía de mil maravillas con sus propias tradiciones y con su simpatía hacia los moriscos. De la convivencia secular con ellos debió salir el cante flamenco o gitano.²¹

²¹ Félix Grande. *Memoria del flamenco*. Tomo I, págs. 155-156. Madrid, Espasa-Calpe, 1979. (Selecciones Austral.)

Martha enseñó los bailes andaluces, como panaderos, sevillanas, verdiales y malagueñas, con características de tradición hispana que se vinculan con el folclor de otras regiones españolas. A las jóvenes y las alumnas avanzadas les enseñó bailes flamencos, como farrucas, caracoles, alegrías, soleares y rumbas, bailes que tienen una combinación entre el baile gitano y el baile andaluz. Lejos de usar estos bailes para tener más alumnado o para estar a la moda, Martha los enseñaba para enriquecer tanto las facultades rítmicas de la alumna como para ampliar su gama expresiva a través del baile.

II.

Puntos y trazos

Centros corporales y trazos pedagógicos

Parte esencial en la enseñanza de Martha Forte fue la estrecha relación entre la preparación técnica corporal y la formación completa de la alumna, por lo que en sus clases estructuraba al mismo tiempo el desarrollo físico, mental y emocional. Durante los cuatro o seis años en los que la alumna acudía a sus “clases de baile”, aprendía a concentrarse en la enseñanza de una técnica difícil que la conduciría a interpretar danzas bajo la mirada de una maestra experta y enfocada en incorporar bienestar, sentido de logro y avance en su aprendizaje. Como indiqué en la introducción de este texto, la aportación de Forte como maestra de danza clásica española fue por tradición oral. Por ello realicé un trabajo de análisis cuyo contenido son sus ideas, tanto anatómicas como filosóficas, aplicadas en su enseñanza. Este análisis lo divido en dos partes: 1. Centros corporales, puntos clave del movimiento y 2. Trazos pedagógicos, las cuales detallo a continuación.

1. Centros corporales, puntos clave del movimiento

Martha estructuró sus enseñanzas de la técnica de danza española en varios centros corporales o puntos clave que actúan de manera básica para el aprendizaje de una correcta colocación de la postura corporal y, por consecuencia, del movimiento del cuerpo para este tipo de danza. El recorrido de estos puntos o centros corporales generadores del movimiento armónico para la danza clásica española es el siguiente:

- a) Metatarso, b) Cadera y abdomen, c) Esternón y espalda media,
- d) Cuello, e) Frente y barbilla, f) Codos, g) Ojos.

a) Metatarso

Los pies representan el inicio y el final del movimiento en la danza española; por lo tanto, el metatarso alinea de abajo hacia arriba todo el cuerpo. Al hacer consciente el metatarso como base de una postura fuerte y flexible se les dan a las piernas posiciones firmes, y a las rodillas libertad de movimiento para desplazamientos, giros y adornos de falda. Ello le da a la cadera firmeza para liberar torsiones del torso, y llevar hacia arriba la columna vertebral y la musculatura que sostiene la fuerza y la amplitud del braceo. Con ejercicios exclusivamente destinados a la sensibilización de esta parte del cuerpo se logra la postura correcta para aprender esta técnica dancística, que es de alto impacto por el zapateado, los desplazamientos, los brincos y el peso del vestuario.

b) Cadera y abdomen

En la danza tener la cadera firme pero flexible es importante para unir al tronco superior con las extremidades inferiores. La danza necesita de la cadera para soportar el peso del cuerpo en posturas y movimientos constantes y dinámicos. Es la unión entre el hueso del fémur y el hueso iliaco de la pelvis, y es la zona que recibe todo el impacto del zapateado y de los movimientos ondulantes de la técnica de danza española y del flamenco.

Los músculos abdominales fuertes y flexibles sostienen y permiten la realización de movimientos de la espalda, y ayudan a mantener las costillas y el pecho hacia arriba. El abdomen o vientre está situado entre la cara inferior del tórax y la cara superior de la pelvis y las extremidades inferiores. Al hacer consciente la zona abdominal apretando sus músculos se liberan los movimientos de la espalda y las costillas sosteniendo la postura y levantando el pecho. Tanto la musculatura abdominal como la cadera son básicas para que el cuerpo tenga un centro y pueda desplazarse a través del espacio desde su fuerza y flexibilidad muscular. En esta gran zona corporal están los pulmones, que generan energía al cuerpo completo. De esta energía respiratoria se matiza la fuerza en la danza. En esta zona corporal están el corazón y el plexo solar, de donde se desprende la calidad interpretativa. De igual manera, de esta zona corporal se liberan múltiples movimientos de cuello, rostro, brazos, piernas y pies.

c) Esternón y espalda media

Esta dupla ayuda a sostener la sensación de “centro” en el cuerpo. Es un punto básico situado en el tórax que une las costillas superiores y las clavículas en medio de la caja torácica. Con la conciencia de este punto, los giros y desplazamientos espaciales son más precisos.

d) Cuello

Ya que es la parte del cuerpo que une la cabeza con el tronco, sus ejercicios de calentamiento son importantes para darle a la danza la sensación de firmeza y fluidez. El cuello, en la técnica de danza clásica española, es parte fundamental en los giros, ya que hace posible lo mismo la suavidad en los movimientos clásicos que la fuerza en las danzas andaluzas. El hacer consciente el cuello como un punto de fuerza y elevación corporal y no como una zona de rigidez marca toda la diferencia en el aprendizaje de la estructura básica corporal para la danza.

e) Frente y barbilla

En la danza clásica española el rostro es parte fundamental de la expresión del cuerpo. En tanto que se trata de una danza en la que los giros, zapateados y movimientos de falda o de brazos son reiterativos, la frente, como parte superior de la cabeza, arriba de las cejas y debajo de la línea del cabello, “sella” la expresión de la emoción en el rostro, da altivez y elegancia a la danza y ayuda al cuello a estar presto para la indicación corporal hacia cualquier cambio de dirección. La frente está directamente conectada con la barbilla, y ambas son indicadoras de intenciones emocionales o estilos y épocas dancísticas.

f) Codos

Los codos en esta técnica son importantes para sostener el manejo de la castañuela; para darle forma al brazo y mantener el giro articular del hombro; para ayudar al hombro con el peso del movimiento de faldeo, y para ampliar y alargar el torso. Es una articulación que une el brazo con el antebrazo, y que por su función de extensión y supinación posibilita una mayor riqueza de movimiento.

g) Ojos

Los ojos o la mirada dan la dirección hacia la que van el cuerpo, el movimiento o la emoción. Los ojos, y hacia dónde va dirigida la mirada, son un punto de referencia muy importante para el bailarín. Los ojos y su mirada pueden indicar o informar más allá del cuerpo mismo. Pueden estar dotados de la información de la psicología del personaje, de reacciones dramáticas, o pueden indicar la emoción dramática de la metáfora. Un rostro sin mirada es un rostro sin vida, y un rostro sin vida disminuye notoriamente la expresividad dancística. La mirada puede apropiarse del tono muscular del cuello, de la espalda, de los pies, y, por supuesto, puede ocuparse de establecer contacto con el escenario y con el público. Su ejercitación y conscientización en el bailarín le posibilitan una notoria expresividad.

2. Trazos pedagógicos

Durante las entrevistas con Martha Forte realizadas por mí durante los años 2012 y 2013, ella ya se había jubilado y se encontraba frágil de salud. Sin embargo me recibía en la sala de su casa algún día entre semana con ánimo de verbalizar –quizá por primera vez– ideas, pensamientos y acciones que fue observando en el transcurso de su vida como maestra de danza, y que consideró importante adoptar y hacerlos parte de su forma de relacionarse con sus alumnas y con su vida cotidiana. Nuestras conversaciones giraron en torno a ciertos temas, tanto básicos como complejos: qué es en realidad un maestro de danza, cómo vive, qué enseña, cómo aprende, y qué características representa la enseñanza de la danza española para los maestros que se dedican a esta técnica particular.

Con su experiencia, Martha subrayaba la importancia de transmitir a los maestros la enorme responsabilidad de ser no solamente los que enseñan pasos y danzas, sino los que intervienen en el desarrollo físico y mental del alumno de danza. Poco a poco fuimos organizando las distintas rutas de su mapa ético-anatómico, que, desde mi punto de vista, es un referente pedagógico para el maestro de danza, y específicamente para el de danza española:

- En el proceso de aprendizaje de la técnica de danza clásica española, si se inicia a los seis o siete años de edad el cuerpo va adaptándose y

aprendiendo una manera de moverse o de bailar en aproximadamente cuatro años. Si se inicia en la adolescencia o en la edad adulta, aunque la técnica es la misma la enseñanza e indicaciones en clase de parte del maestro pueden ayudar a la realización de movimientos y a la comprensión del funcionamiento corporal evitando lesiones, proporcionando bienestar en el alumno al aprender la técnica y generando un estímulo para asistir a clase dos veces por semana. Por lo tanto, es importante colocar a los alumnos en el nivel adecuado, con la finalidad de desarrollar en ellos el sentido de pertenencia a un grupo en el que puedan ir creciendo y aprendiendo diversas danzas propias de su edad.

El maestro puede enseñar los centros corporales o puntos clave de movimiento (indicados anteriormente) concentrándose en la edad del alumno, en su fuerza motriz y en el tipo de bailes que le va a enseñar. Puede llevar una bitácora de trabajo en la cual escriba qué elementos técnicos irá enseñando, las observaciones que realiza sobre cada alumna y cómo es que va dosificando los conocimientos en cada clase. En la bitácora puede señalar puntos especiales sobre alguna alumna con la que se esté trabajando especialmente:

- A las alumnas pequeñas, de ocho a diez años, se les enseñan los bailes regionales españoles porque son sencillos, básicos y divertidos (danzas castellanas, de Badajoz, gallegas y asturianas). Cuando tienen de once a doce años pueden aprender bailes clásicos españoles, en los que ya intervienen la complejidad de la técnica, la musicalidad y la sensibilidad en piezas musicales con cierta abstracción.

Sin duda habrá alguna alumna que destaque por sus cualidades interpretativas, físicas y musicales. El maestro debe estar atento a estos casos a fin de hacerle observaciones para su crecimiento como intérprete de la danza sin pasarla a otro grupo de edad más avanzada:

- A las niñas que aprenden la danza clásica española a los seis años de edad se les enseñan los movimientos básicos del zapateado: sus cuerpos no están preparados aún para zapatear frases largas estructuradas. Sin embargo aprenden a pasar el peso de un lado a otro, a girar, a saltar

suavemente, a tocar las castañuelas, a hacer paseillos desarrollando figuras geométricas espaciales, a interconectarse con sus compañeras en los pasos de pareja, así como a jugar con movimientos dancísticos. Es un error que las pequeñas aprendan bailes de corte flamenco, ya que el zapateado es de fuerte impacto físico. Así como en el ballet se cuida a las niñas de no ponerles las zapatillas con punta antes de haber fortalecido sus pies, tobillos y piernas, en el baile clásico español hay que cuidar el desarrollo normal del cuerpo para, en su momento, pedirles fuerza, contención y claridad en el zapateado.

- Los resultados para obtener la experiencia y el manejo de la técnica son multifactoriales. Dependen de la inteligencia corporal del alumno, del tono muscular, de la continuidad con la que asista a sus clases, y de la dedicación y concentración que tenga al realizar los ejercicios. Dependen también de la manera en la que el maestro da las clases; de si éste comunica con certera verbalización los ejercicios, explicando con frases cortas pero claras qué se está trabajando físicamente y para qué se hacen o se repiten esos ejercicios. Así, por ejemplo, si se practica la castañuela se puede indicar que, siendo éste un instrumento percusivo, se pueden hacer con él diferentes ritmos, volúmenes y velocidades, adornando los bailes con su sonido y ampliando la interpretación y sensibilidad de la pieza bailada.
- La preparación de las clases y su acertada comunicación dependen del trabajo previo preparatorio del maestro. Cada maestro tiene que saber cómo prepararse para dar una clase: física, mental y espiritualmente. Su presencia debe ser plena, sin distracciones ni interrupciones de ningún tipo.

El maestro tiene que estar lo suficientemente familiarizado con el salón de clases; con el pianista o el equipo de sonido que utilizará; con el volumen de su voz para indicar los ejercicios; con sus virtudes lúdicas, interpretativas y/o coreográficas; con sus conocimientos generales del arte y de la historia, cualidades que le ayudarán a ser más generoso. Asimismo, debe manejar la información necesaria acerca de los bailes y sus orígenes; biografía de los

compositores cuyas piezas musicales se van a bailar; épocas históricas para el registro interpretativo de las alumnas.

- La enseñanza del baile flamenco implica una calidad de movimiento diferente de la danza clásica española. En el flamenco se amplía el conocimiento rítmico; se elaboran los desplazamientos, giros y zapateados con más ondulación y cambios de fuerza, y se aprenden otros “protocolos” coreográficos (entradas, desplantes, escobillas, punteados, paseillos, finales). Sin embargo, desde la adolescencia se pueden enseñar bailes andaluces más ligeros (alegrías, caracoles, garrotín, tanguillos, panaderos) para aprender otra complejidad de movimiento.
- El flamenco habita el ritmo, el canto y el baile abriendo paso a los sentimientos. Resonancia que en su conjunto ayuda a madurar el corazón femenino y a comprender el tejido de emociones que el cuerpo expresa a través de estos bailes.
- Por lo tanto, es importante que los alumnos vayan adentrándose en la interpretación de los bailes flamencos poco a poco. De la misma manera en que el cuerpo va adquiriendo fuerza y destreza para bailar estos bailes, los sentimientos van surgiendo con autenticidad y verosimilitud, evitando así la gesticulación vana y falsa.
- El aprendizaje de la técnica de danza clásica española esculpe una postura y una musculatura que permiten experimentar una forma rigurosa de baile español. Una vez que el alumno habita la forma y fortalece la técnica a través de su ejercitación constante, se inicia la etapa creativa e interpretativa con posibilidades varias de realización en el mundo de la danza: como maestro, bailarín intérprete, coreógrafo, escenógrafo, vestuarista, productor, promotor, ensayador, o bien, sin pertenecer a la danza profesionalmente, como una persona que ha conocido la disciplina productiva, el rigor de la concentración, la sensibilización de los sentidos, la experiencia de haber preparado su cuerpo durante mucho tiempo para bailar.

Es importante en un maestro ayudar al alumno a desarrollar los puntos de interés que surjan en relación con las artes escénicas, como la escenografía; el diseño y realización de vestuario; la iluminación y sonorización; la composición musical; el video y la fotografía; la promoción y difusión de la danza, y la investigación o la pedagogía de la misma:

- La danza española y el flamenco poseen inteligencia gestual. En una niña está por demás decir que el proceso pedagógico sería el gozo por el juego en el bailar; en una adolescente, su frescura, concentración y madurez para dirigir en su danza las distintas calidades de la técnica aprendida (fuerza, suavidad, contención, flexibilidad, equilibrio, virtuosismo rítmico y técnico corporal), conjuntamente con las cualidades musicales, rítmicas, sensoriales e interpretativas individuales.
- Si una alumna de danza llega a la edad de ser madre, para el maestro es de vital importancia aceptar su proceso de embarazo y maternidad, etapas fundamentales en una alumna de danza para conocer el cuerpo desde su fecundidad y amor. Una persona madura que desee bailar puede tener el entendimiento de que iniciar el aprendizaje de la técnica de danza española le llevará a experimentar humildad y constancia para lograr comprender esta técnica y observar su cuerpo en danza utilizando todas las emociones que la vida le ha dado.
- La relación de la maestra con las mamás o familiares de las alumnas es de respeto y equilibrio. La maestra debe establecer los límites de privacidad en sus clases frente a mamás y familiares, y a la vez procurarles interés por los adelantos en el aprendizaje de la técnica y en la calidad interpretativa que las niñas van adquiriendo individualmente. Cuando se organizan presentaciones o festivales, el diálogo debe ser claro y abierto, pues lo mejor es salvaguardar el buen ánimo de las familias sin que intervengan factores de lucimiento ególatra o económico.
- El maestro debe ser objetivo con sus alumnas para observar desequilibrios o cambios energéticos y anímicos cuando se presenten. De esta manera podrá comunicarlo a sus familiares; saber si existe alguna

razón específica en dichos cambios y de qué manera se puede ayudar a la alumna.

- El mantener estrecha comunicación con los familiares le permitirá al maestro comunicar sus observaciones si hay cambios en el peso de la alumna, dolores articulares, inconstancia en la asistencia, falta de puntualidad, falta de concentración, mal humor o dificultad de relacionarse con sus compañeras de clase, y entrelazar estrategias conjuntamente con los padres para ayudarle a la alumna a mantenerse sana y enfocada.





- Como maestra de danza es básico aprender a descansar en los periodos regulares de vacaciones y proponerles a las alumnas que también lo hagan. La danza es una disciplina artística muy exigente para todo el cuerpo: el tiempo de descanso revitaliza al maestro, al alumno y a los familiares que acompañan al alumno a las clases durante el curso.
- Es importante celebrar en el salón de clases el Día del Niño y las Navidades con mucha alegría. Un pequeño obsequio de la maestra a la alumna fortalece el vínculo entre ambas.
- Cuando se va a realizar el vestuario para celebraciones o festivales de fin de cursos, el maestro tiene que observar las posibilidades económicas de los padres y darles información detallada de los gastos por realizar. Involucrándolos en la preproducción de los eventos y en la logística de los mismos, les da a los familiares la confianza suficiente para estar cerca de las alumnas que participarán en ellos.
- Cuando sea necesario informar a los familiares de horarios, clases o actividades especiales, calendarios de clase o mensajes individuales relacionados con el desarrollo de las alumnas, es importante mandarlos por escrito, ya sea vía internet o en propia mano de la alumna. Es importante evitar mandar mensajes a los familiares sin que estén firmados y escritos por la maestra, academia o escuela.
- Es importante informar a los familiares los objetivos y metas académicas durante el calendario escolar.

3. Una clase con Martha Forte

Con la finalidad de profundizar en su pedagogía, decidí recordar, junto con Martha, cada una de las partes de su clase, que tenía cincuenta y cinco minutos de duración:

- a) Espacio neutro.
- b) Relajación.

- c) Metatarsos.
- d) Castañuelas (palillos).
- e) Braceo.
- f) Cuello.
- g) Zapateado.
- h) Giros o vueltas.
- i) Entrecruzamientos.
- j) Fraseos dancísticos.
- k) Montaje escénico de danzas.

a) Espacio neutro

Los cinco primeros minutos eran para Martha Forte el momento de recibir a las alumnas en el salón de clases previamente ordenado y ventilado. En estos cinco minutos observaba la entrada de las alumnas al salón de clases y con ella su arreglo físico y su estado de ánimo. Su mirada pasaba del enfoque general del grupo (armonía, alegría, respeto, disciplina) al particular (palidez, delgadez, desaliño, inquietud, cansancio o algún rasgo diferente). Le gustaba que las chamarras o las bolsas estuviesen ordenadas y no dispersas en el salón. “Si la alumna –decía Martha– observa y siente su salón de clases limpio y ordenado, ella aprenderá a cuidarlo; y si hay respeto, aprendizaje, juego y sorpresas, ella querrá regresar.”

La actitud de la maestra en este momento es de crucial importancia para indicar que el salón de clases es un espacio de concentración para aprender a bailar. Por lo tanto, las mamás o acompañantes de las alumnas siempre pueden permanecer fuera del salón de clases. Martha mantenía las paredes del salón sin ninguna fotografía de bailarines. Esta neutralidad en el espacio de trabajo tenía como finalidad, una vez más, concentrar la atención en el aprendizaje.

Por otra parte, el salón debe tener un espejo limpio para inducir la observación de la alumna hacia el maestro y para ayudar a mantener en posición correcta el cuerpo por medio de la observación visual. Una vez aprendidos los pasos o la coreografía, se repasan “de espaldas al espejo”. El piso de madera, bien pulido, es importante para la práctica de la técnica, lo que permite a la vez seguridad en los desplazamientos con zapatilla de ballet y el muelleo necesario para el zapateado con tacón pequeño o mediano.

Para el aprendizaje de la danza, lo ideal es tener un piano con pianista acompañante para la ejecución de los ejercicios. En el caso de no tener un piano, es necesario que los fragmentos musicales, tanto para los ejercicios como para la música de las danzas, sean grabados en el orden en el que se dará la clase.

b) Relajación

Nada más alejado de la realidad dancística que pensar en ejercicios de relajación para inducir al sueño o al aburrimiento. Se trata de hacer sentir a las alumnas que a través de ciertos movimientos “relajantes” se prepara al cuerpo para la clase de técnica:

Con los pies un poco separados (separación equivalente al ancho de la cadera), se lleva la espalda hacia el suelo, soltando brazos, cuello y cabeza, doblando las rodillas y exhalando el aire pulmonar para regresar la espalda en posición erguida, inhalando. Al repetir esta acción, poco a poco la columna vertebral libera tensiones y permite que la postura corporal esté fuerte y flexible. De pie, soltando la espalda, la cabeza y los brazos hacia adelante, doblando las rodillas con exhalación respiratoria. Regresar a la postura erguida con inhalación respiratoria.

Las niñas se divierten, y las señoritas y mujeres adultas sienten cómo relajan tensiones en vientre, espalda, hombros, cuello, brazos y manos.

c) Metatarsos

El metatarso o los huesos metatarsianos situados en la parte media del pie son los que, al irse fortaleciendo con los ejercicios de zapateado (con zapato de tacón pequeño para las niñas, y mediano para adolescentes y grandes), posiciones de danza, giros, desplazamientos y “remates” o cortes finales de danzas flamencas, le darán al cuerpo en general una postura elevada. Las piernas toman fuerza y velocidad y el zapateado obtiene claridad en los golpes de pie, velocidad de pies y fortaleza en los tobillos.

Para Martha Forte lo más importante en la comprensión de las dinámicas corporales que esta técnica tiene es el metatarso de los pies, y explica cómo éste es clave para la danza y cómo, al fortalecer el pie, la pisada al caminar y al bailar es correcta. Como maestro, es importante observar que los pies de las alumnas no se rueden ni hacia afuera ni hacia adentro para que la pisada

no esté desequilibrada. Al ejercitar el metatarso de los pies de manera correcta se distribuye el peso del cuerpo y se evitan lesiones. En consecuencia, los giros, zapateados, extensiones de pierna, cambios de peso y equilibrios en general serán menos difíciles en su ejecución y el pie se mantendrá sano.

Ejercicios para metatarsos

Con zapatos en clases normales y sin zapatos en cursos especiales:

1. Levantar el cuerpo apoyado sólo en los metatarsos, o “hacer *relevé*”.
2. Doblar el metatarso de un pie y después el del otro.
3. Doblar, apuntar, levantar desde rodilla, regresar con punta, doblar metatarso y bajar.
4. Doblar hacia arriba el metatarso (“*flex*”).

Postura

Idealmente el maestro que enseña alguna técnica dancística tiene conocimientos anatómicos, primeramente para comprender la dinámica y estructura de la técnica, y en segundo lugar para enseñarla con adecuación y eficacia. Martha Forte creía en la estructura de esta técnica y le dedicaba un momento para explicar o indicar la postura general del cuerpo. En la técnica de danza española existe el cliché o el gesto corporal de espalda arqueada, gesticulación del rostro con dolor, dedos de las manos rígidos y braceo rígido. Con ella se aprendía a desaprender esta imagen, y se ejercitaba realmente el cuerpo desde una postura erguida, firme, flexible, atenta y rítmica. Cuando se han realizado los ejercicios de metatarsos, el peso corporal, el giro, el caminar, zapatear o finalmente el bailar tiene como eje el equilibrio, el centro, la verticalidad que permite la sinuosidad y el registro de la articulación de diferentes fuerzas y líneas de movimiento a la vez.

Martha Forte hace hincapié en revisar que el peso del cuerpo esté distribuido y no concentrado en las rodillas. Es muy común que al zapatear y girar en semi *demi-plié* (ligera flexión de rodillas) el peso del cuerpo se contenga en las rodillas, dañándolas constantemente. De la misma manera, si bien la espalda baja suele ondularse para los giros y ciertos braceos de influencia flamenca, esta técnica sugiere aprender a ser consistente con una postura firme pero flexible para permitir toda posibilidad de movimiento.

d) Castañuelas (palillos)

Los ejercicios de castañuelas en la técnica de Martha Forte son básicos por varias razones: estimulan las articulaciones de dedos y muñecas, y ayudan a iniciar la postura del torso con codos levantados en el nivel del pecho y con hombros sin levantar para sostener la forma redonda de brazos y manos con castañuelas.

Durante los ejercicios de castañuelas se van fortaleciendo la concentración, la rítmica y la musicalidad. Colocar al grupo de alumnas en círculo favorece este aprendizaje y evita que se distraigan con el espejo o con cualquiera otra eventualidad.

Los pulgares sostienen las castañuelas, en tanto que los dedos medio de la mano izquierda, e índice, medio, anular y meñique de la derecha, ayudados por las muñecas, que mantienen las palmas de las manos hacia el pecho, golpean –uno por uno en el caso de la mano derecha– la madera de dichos instrumentos de percusión. El sonido derivado de este toque o golpe suave se va logrando con la práctica.

Aunque en la mano izquierda el dedo medio es el único que lleva el toque, no se deben dejar los otros tres dedos sin ejercitación. Como se esbozó antes, de la mano derecha se necesitarán cuatro dedos (índice, medio, anular y meñique) para hacer los toques. De esta manera, los ocho dedos de las manos –al margen de los pulgares– están ejercitados concentrando la atención en el toque del dedo medio de la mano izquierda y del índice, medio, anular y meñique de la mano derecha.

Se recomienda que los lazos que tenga la castañuela para atarla al dedo pulgar de la mano sean de algodón para evitar que se resbale.

Los ejercicios para castañuela son diversos, y tienen nomenclaturas divertidas y eficaces:

- El toque del dedo medio en la mano izquierda es “ta”.
- El toque del dedo medio en la mano derecha es “pi”.
- El toque juntando las dos castañuelas hasta que choquen es “crash”.
- El toque al mismo tiempo con el dedo medio de cada mano es “pa”.
- Mano derecha; cuatro toques ligados empezando por el meñique: “ria”.
- De esta manera se pueden hacer ciertas frases sonoras de castañuelas como: ta-pi-crash-pa/ ria-ta-pi-ta/ ria-ta-ria-ta-crash-pa/ ta-ria-ta-ria-ta-crash-pa-pi-ta/

- Al desgranado de los cuatro dedos de la mano derecha (“ria”) con el “ta” de la mano izquierda de forma continua se le llama “carretilla”:

Toque de jota:

Pa pa crash pa
 (pa)tapita pa
 tapita pa
 (pa)
 ta riata pa
 ta riata pa
 (pa)
 ta riata pa
 ta riata pa
 ta riatata riata pa pa
 pa ta riata pa
 ta riata pa
 ta pi ta pi ta pi ta pi ta

Toque de pasodoble:

ta riata, ta riata,
 ta ta riata ta riata
 ta riata riata riata
 ta riata ta riata chrash pa crash pa
 ta riata ta riata crash pa crash pa
 (ta)
 riata riata riata riata.

Algunas veces, la siguiente parte de la clase se ejercitaba con castañuelas, cuyos toques percusivos se agregaban a los giros, desplazamientos, zapateados, paseillos y adornos musicales. En otras ocasiones se indicaba realizar el braceo sin castañuelas para concentrarse en el manejo del cuerpo en general.

Esta parte de la clase contiene un alto grado de dificultad por la atención que se necesita para contener la postura erguida y fuerte, y porque la alumna

inicia la sensibilización del tiempo. Las castañuelas, siendo un instrumento de percusión, implican conocimiento y experiencia de la temporalidad y rítmica que puedan proponer. Por lo tanto, se establece al mismo tiempo contacto con la postura física y con la creatividad rítmica.

Para que esta concentración fuera más eficaz, Martha Forte daba los ejercicios de castañuelas con las alumnas paradas en círculo y no frente al espejo. Es importante visualizar la relación de las manos con el cuerpo siguiendo las indicaciones del maestro y mirando las manos con las castañuelas hacia el pecho y soltando con fuerza las muñecas.

El ejercitar el toque de castañuelas no viene solo: necesita la redondez de los brazos sostenidos por los codos y los hombros, el cuello y el rostro sin tensión y la permanente indicación en la fuerza abdominal y los músculos de la espalda baja. Con esta postura –que en todas las clases hay que recordar, analizar y retomar– las muñecas toman su postura natural con las castañuelas.

Martha enseñaba a cuidar las castañuelas. Como todo instrumento de madera, éstas tienen cambios según se modifica la temperatura, así es que indicaba mantenerlas dentro de fundas de lana de lana tejidas para protegerlas de dichos cambios. Consideraba, también, que cada quien “hace” su castañuela; es decir, cada quien tiene un estilo y una forma de tocarlas y de matizarlas de acuerdo con sus facultades tanto físicas como rítmicas. Martha invitaba a tocar este instrumento más allá de una mera percusión de acompañamiento rítmico, sino más bien como un recurso emotivo más.

Para Martha Forte era correcto que las niñas iniciaran su aprendizaje de castañuelas con las hechas de material de pasta antes que con las de madera. A medida que las manos se van fortaleciendo y la alumna muestra interés y disciplina, puede tener su primer par de castañuelas de madera. Poco a poco se muestran preferencias por los distintos grosores, maderas y tonos. Las danzas de la escuela bolera y clásicas españolas se adornan bien con las agudas; las danzas folclóricas regionales y flamencas, con las graves.

e) Braceo

El braceo o manejo de movimiento con brazos en la técnica de danza clásica española tiene un papel estético y formal importante. Los brazos, como extremidades superiores, se relacionan con las piernas en función de la cintura. Esta última es la zona que divide ambas partes, y permite el zapateado

y movimientos de desplazamiento en las piernas y pies, así como braceo y torsiones con el tronco.

La imagen del reloj para el movimiento de los brazos ayuda mucho. Teniendo los dos brazos en redondo casi tocando mano con mano, el brazo derecho baja hasta el abdomen como la manecilla del reloj y sube al centro de la misma manera. En cambio, el brazo izquierdo, para bajar en redondo hacia el abdomen, lo hace al contrario de las manecillas, y, de igual forma, para subir sigue su curso en contra.

Siguiendo con el reloj, existe la posición de los brazos arriba de la cabeza, en un cuarto o abajo (a la altura del abdomen). Puede un brazo estar arriba y otro abajo, uno en un cuarto (o en medio del trayecto). De esta manera, y siempre sostenidos por una espalda y abdominales firmes, el braceo fluye. Para que el braceo sin castañuelas se vea más adornado, se agrega el “floreo” de las manos, que consiste en dar vuelta con muñeca y dedos hacia adentro y hacia afuera a las manos mientras se bracea. El floreo de las manos, junto con el braceo, produce una forma muy característica de la danza del sur de España, del estilo del flamenco.

Para la danza clásica española el floreo de las manos es menos rígido, y por lo general las danzas clásicas españolas se bailan con castañuelas o palillos. Cuando están en movimiento los brazos, las manos y muñecas no son rígidas, pero tampoco pueden verse flojas o sueltas.

En la danza española el braceo se ve con más claridad, ya que la indumentaria o vestuario es ceñido al cuerpo, el torso y los brazos (en ocasiones incluso no se usan las mangas largas, sino cortas o a medio brazo), y la falda puede llegar al borde del zapato o a media pierna. Es por esto que el braceo es amplio e indicador de elegancia, al mismo tiempo que es protagónico para ejecutar giros y formas corporales de esta técnica.

En las clases de Martha se practicaba el braceo redondo hasta fortalecer la espalda y sostenerlo por la cintura y los músculos abdominales para que, posteriormente, se agregaran las castañuelas en este braceo. Al cuidar la fuerza y flexibilidad de todos los elementos con los que se bracea se genera una figura contenida, sin olvidar que los brazos son el seguimiento del torso. En la enseñanza de Martha el braceo tiene que ver, al igual que el zapateado o las castañuelas, con un fragmento más de la totalidad expresiva para la danza española. El braceo que incluye la comprensión de la postura total

del cuerpo permite ampliar la gama de movimientos del torso, con lo que se da lucimiento a la danza femenina.

Los ejercicios recomendados para obtener un braceo fuerte son los siguientes:

- Movimientos de los brazos realizados desde el centro de la espalda; omóplatos amplios y fuertes; hombros en buena postura liberando el cuello; pecho erguido y la sensación de levantar el cuerpo desde la cintura hacia el cielo.
- El codo es importante a fin de lograr un braceo erguido en el nivel del pecho, para girar como manecillas de reloj los brazos y también para ondularlos frente al rostro.
- Los brazos son los que permiten el floreo de las manos. Y las manos son las que indican las direcciones del braceo.
- Ejercitar musculatura de espalda y pecho adquiriendo poco a poco flexibilidad y fuerza. Evidentemente cada alumna tiene su muy particular forma de mover los brazos. Es importante observar a cada alumna, ya que quien tiene poca extensión de brazos o una espalda rígida puede lastimarse en el entrenamiento. Es paulatina la flexibilidad en pecho y espalda.
- Ejercitar la fuerza del tórax para sostenerlo hacia arriba y no soltar su postura sobre abdomen y caderas. Esta postura fuerte y erguida tiene que combinarse con la flexibilidad muscular del abdomen y la espalda para dar sinuosidad y movimientos en torsión. Para la interpretación de las bailarinas en la danza clásica española, la fuerza en el tórax es de suma importancia. La fluidez en el braceo, giros y zapateado depende de ella. Ley de contrarios.

f) Cuello

En la enseñanza de esta técnica, Martha Forte le dio mucha importancia al cuello por sus posibilidades de movimiento en postura erguida, en giros, en desplazamientos y en torsiones de tronco. El cuello, para ella, fue uno de los ejes vectores de su técnica, y, poco a poco, en el aprendizaje y desarrollo motriz en general. Esta sección del cuerpo se fortalece de tal forma que se convierte en la parte muscular superior que sostiene sólidamente la ejecución de los movimientos.

Tanto para niñas como para adolescentes y adultos, los ejercicios son los mismos:

1. Concentrar la atención en el cuello bajando los hombros y levantando la barbilla.
2. Inclinar el cuello hacia la derecha, hacia el centro y hacia la izquierda.
3. Bajar la cabeza soltando el cuello; regresar al centro y llevar la cabeza hacia atrás cuidando de no lastimar (o pinchar) cervicales; regresar al centro.
4. Voltear el cuello hacia la derecha hasta donde su flexibilidad lo permita, ayudándose de la mirada; regresar al centro y hacer lo mismo hacia el lado izquierdo
5. Girar el cuello en círculos, lentamente, con los ojos abiertos.

Esta serie de ejercicios, realizados en cada clase, fortalecen poco a poco la musculatura del cuello, especialmente el esternocleidomastoideo, que ayuda a inclinar y rotar la cabeza. Al mantener el cuello ejercitado se evitan contracturas tanto en el cuello como en la espalda.

En este momento de la clase Martha unía el braceo, el floreo de manos y movimientos de cuello para darle a la alumna la percepción de la sincronía motriz y la sensación de que, a pesar de la complejidad en su ejecución, los ejercicios de la clase hacen posible el poder bailar este tipo de danza.

Por lo general, Martha daba las clases en compañía de una pianista profesional que apuntalaba los ejercicios con pequeñas piezas de corte español. El desarrollo motriz en la danza, hay que decir, se fortalece cuando se lleva a cabo con música. Los movimientos dejan de ser parte del esfuerzo físico al ser reanimados con la música y se convierten en una evolución energética a la que se agregan factores de desarrollo sensorial, motriz y anímico.

Para comenzar a trabajar pies, rodillas y cadera, hay que descansar espalda, brazos, manos y cuello. De este trinomio, para Forte lo más importante son los metatarsos.

g) Zapateado

La sesión de zapateado en la enseñanza de Martha Forte es muy particular, pues no sólo indica los golpes que se pueden hacer con los pies y la manera de realizarlos, sino que también se siente el “control” que provoca el

empleo del matiz en el golpe. De esta manera, el zapateado puede ser un instrumento percusivo que, junto con las castañuelas, logra un punteo y un contrapunteo rítmico.

Martha Forte elaboró frases o secuencias para zapateado partiendo de pasos percutidos sencillos que implicaban punta, metatarso, tacón y pie completo (o patada). De estas cuatro modalidades se establece la posición corporal en cambios de peso con una ligera flexión de rodillas que, después de cada percusión, transitan hacia otra dinámica. La indicación constante en este método es iniciar el calentamiento para el zapateado con *demi-pliés* (ligera flexión de rodillas) y después con frases lentas y simples para ir poco a poco “redoblando” los golpes o haciéndolos más complejos con la finalidad de crear melodías rítmicas.

Para la danza clásica española es importante ir desarrollando durante el entrenamiento de zapateado los distintos niveles de fuerza del pie al piso con la técnica de contención en ingles, glúteos y abdomen, ya que el zapateado muchas veces es un adorno musical.

Ejemplo de ejercicios:

- Media punta y tacón con un pie–patada con el otro pie.
- Media punta, tacón, patada con un pie–patada con el otro pie.
- Media punta y tacón con un pie–dos patadas con el otro pie.
- Media punta y tacón con un pie–tacón con el otro y punta tacón–tacón con el contrario y punta tacón (para avanzar).

Con los cuatro golpes básicos descritos que conforman al zapateado español, Martha hacía innumerables variaciones que ejercitaban fuerza y flexibilidad en el pie, y velocidad y acentuación en los golpes. Con estas tres cualidades la alumna puede matizar sus frases de zapateado, haciendo de éste una herramienta percusiva y expresiva. Desde luego que en dicho rubro, al igual que en los anteriores, esta técnica demanda la repetición en las clases durante años para poder dominar el zapateado sin lesionar ninguna parte del cuerpo.

En la clase de Martha Forte siempre se disponía de un piso de madera diseñado para no lesionar al alumnado. Un piso construido con un espacio de diez centímetros por encima de la superficie original que proporcionaba un muelleo indispensable en el cuerpo para toda danza en general y especialmente para los zapateados y los brincos. Desgraciadamente no todos

los pisos de madera de estudios de danza y teatros son así. Hay maderas duras o blandas, o a veces, como es el caso de varios maestros de flamenco en España, las clases son impartidas en sus casas con piso de mosaico. Para proteger los pisos, Martha los mandaba recubrir con pintura marina propia de los barcos. De este modo, la superficie no era resbaladiza y la madera no se astillaba ni se rayaba.

Una vez que las alumnas pequeñas o los principiantes adultos van desarrollando fuerza en metatarsos y tobillos, los ejercicios de zapateado parten de lo básico y desarrollan su complejidad rítmica y espacial. Es decir, se inicia comprendiendo y repitiendo las frases de zapateado en el mismo lugar y poco a poco se va obteniendo la técnica para el desplazamiento en el espacio zapateando. A esto se le agregan desplazamientos coreográficos en círculo, en líneas o en parejas.

Para las alumnas adelantadas, Martha también recordaba que el zapateado se realiza con una postura erguida corporal para después desarrollar frases de zapateado sencillas y poco a poco llevarlas a su complejidad. Al zapateado se le pueden ir agregando braceo, giros, torsiones de tronco y movimiento de falda. En las danzas andaluzas, en las que la falda tiende a ser más larga y más amplia, los brazos sostenidos por los codos permiten a las manos asir la falda y adornar el zapateado. En las danzas más clásicas o en las de la escuela bolera, que suelen ejecutarse con zapatilla sin tacón, la falda se toma con delicadeza sin subirla hacia el torso.

El zapateado es la manifestación tanto rítmica como expresiva de la danza clásica española y, al igual que en las castañuelas, puede con la práctica llegar a ser un elemento musical que matiza la interpretación de la bailarina. El zapateado en la técnica de Martha Forte se aprendía como un lenguaje con sus vocales y consonantes; formación de sílabas, de frases sonoras, acentuadas o no, y después con distintas velocidades e intenciones emocionales.

h) Giros o vueltas

En la técnica clásica española se utilizan mucho los giros para desplazar, coreográfica y espacialmente, a la bailarina: los que giran sobre su propio eje; los que se intercalan entre frases de zapateado para adornar una secuencia dancística y para terminar una danza con suavidad o con fuerza (desplante).

Martha Forte trabajó con atención la manera de enseñar a girar a las niñas. El cuello y el *spot* o “foco” con los ojos es importante para que el

cuerpo pueda ir girando. Trabajar este aspecto permite fijar la mirada en un punto y girar el cuello sin tensiones para poder regresar al mismo punto de inicio o foco o *spot* de la mirada. El cuerpo va al unísono haciendo torsión, iniciando en los pies y terminando en la mirada. El apoyo correcto del metatarso en el pie que gira es indispensable para que los giros tengan fuerza, equilibrio corporal y precisión. Los brazos y el torso pueden llevar al giro hacia diversos ángulos corporales siempre y cuando la mirada tenga, como indiqué anteriormente, un punto de inicio y de llegada del giro.

Para girar hacia la izquierda, el cuello y la mirada giran a la izquierda y se da el paso con el pie izquierdo; se gira con el metatarso del pie ayudándose del cuello y la mirada que se adelanta al cuerpo. Lo mismo sucede con el lado derecho. Se indica que al girar mantengan sus clavículas rectas y que el cuello no se acueste sobre el hombro en el giro.

Para hacer los giros o vueltas cruzando la pierna, la posición indicada en los pies es la tercera. El pie de adelante cruza al lado opuesto; se tiene foco; se levantan los metatarsos para girar, y el cuello con la mirada giran antes que el resto del cuerpo. En este tipo de giros los brazos redondos sostenidos por codos frente al torso ayudan al impulso. Poco a poco el braceo puede ser con un brazo arriba y otro abajo o sosteniendo la falda con o sin castañuelas hasta que se integren los giros como parte de un lenguaje. A pesar de las repeticiones diarias, hay que revisar la posición de los pies, pues suelen enchuecarse para impulsar el giro o no tener el peso necesario y desequilibrar los dedos rotando las rodillas más de lo conveniente. Los giros pueden realizarse con el cuerpo erguido o con el torso doblado hacia adelante. En estos casos el foco cambia de lugar concentrándolo en el piso o en algún otro lugar hacia abajo para hacer la torsión inclinada y después girar.

En la danza clásica española los giros o vueltas siempre están presentes, ya que adornan tanto al cuerpo como al vestuario, que suele consistir de faldas anchas o bien ceñidas al cuerpo con volantes.

i) Entrecruzamientos

Entrelazar todas las partes: braceo, castañuelas, zapateado, cuello, torso y giros. La codificación motriz, percepción del cuerpo y el aprendizaje de la técnica van preparando un cuerpo en un lenguaje particular. La técnica va formulando un lenguaje específico; va indicándole al cuerpo cómo moverse, deletrear sus movimientos. El cuerpo entra en una dinámica de fuerzas, im-

pulsos, desplazamientos y significados creando la forma de bailar. Los años de aprendizaje entrecruzando las diversas dinámicas de movimiento van estilizando y transformando el cuerpo del bailarín de manera significativa. En la danza clásica española se fortalecen pies, piernas, cuello y espalda. Se adiestra al cuerpo en la rítmica y la musicalidad; se enriquece la interpretación con las historias incluyentes en las coreografías, o se desarrolla la creatividad interpretativa individual.

La técnica que Martha Forte impartió permitía que la danza en cada alumna la llevara a descubrimientos personales. El lograr unir y entrecruzar todos los movimientos del cuerpo con rítmicas variadas y complejas; el aprender diversas danzas para presentarse en los festivales, que solían tener una impecable factura, era un plus para la madurez de carácter y la personalidad. Algunas de sus alumnas quisieron ser maestras; algunas más quisieron ser profesionales en la danza; otras se quedaron con el aprendizaje de esta técnica.

j) Fraseos dancísticos

Habiendo calentado y sensibilizado cada una de las partes del cuerpo alrededor de una postura firme pero flexible, Martha Forte realizaba rutinas con fraseos dancísticos aptos para sus alumnas en sus distintas edades. El empleo de estas rutinas o frases dancísticas tiene como objetivo que la alumna verifique y experimente toda la preparación previa (postura, braceo, castañuelas, zapateado, giros) y pueda unirlos en una sola voz.

k) Montaje escénico de danzas

Martha montaba durante dos años las danzas que se presentaban en el festival de su academia. Estas presentaciones eran un estímulo para las alumnas, así como una experiencia del proceso por el cual se llega al escenario. En las clases previas a la preparación de un festival, Martha realizaba un organigrama en el cual indicaba con claridad qué danzas se iban a montar, para qué grupos y quiénes conformaban esos grupos. De esta manera, las danzas que se ensayaban en las clases tenían varios objetivos: estimular a las alumnas en su superación tanto técnica como interpretativa, organizar economías familiares para la compra de vestuarios y procurar la asistencia a las clases para aprender las danzas con el grupo indicado. Se trabajaba todo el año enfocándose en las fechas de las presentaciones.

Durante los primeros años de la academia de Martha Forte se hizo un solo programa entre las alumnas pequeñas, medianas y adultas. Cuando creció el alumnado, Martha realizó dos programas diferentes: el de las niñas con algunas adolescentes y el de las adolescentes con “las grandes” o adelantadas. Las danzas para las alumnas adelantadas marcaban una mayor complejidad tanto técnica como coreográfica y musical. Por lo general todas las danzas eran enseñadas a todo el grupo, dependiendo de su fuerza y preparación, y en el transcurso de la preparación del festival Martha señalaba quién sería la solista, y quiénes integrarían el dueto, el trío o el cuarteto que interpretarían las danzas.

En los programas de los festivales se incluían danzas populares de distintas regiones de España, danzas de corte clásico español, coreografías con música de compositores españoles y las danzas flamencas del sur de España. Por lo tanto, se abarcaba todo el rango de expresiones dancísticas españolas. Como alumnas, el trabajo técnico para cada una de las danzas por interpretar era diferente. Para las danzas de Aragón y la región vasca se entrenaban los pasos, saltos y giros con zapatillas o alpargatas. Los bailes de Galicia y Asturias se aprendían con música de gaita y tambor, con zapato de medio tacón y con vestuarios pesados por sus telas y tejidos. Para las danzas de corte clásico español, los vestuarios eran diseñados por Martha, quien se inspiraba en los diseños tradicionales. Lo importante de la variedad de danzas y diseños de vestuario no era disfrazar a las alumnas, sino enseñarlas a portar los vestuarios con sus características propias de estilo, época y estética regional.

Martha siempre supo –y por ello se concentró en la enseñanza de la danza clásica española– que los pasos en sus danzas eran una manifestación de las emociones humanas. Por lo tanto, para poder dejar salir las emociones era importante enseñar la técnica de movimiento: primero los pasos de las danzas; después su relación con el espacio de escenificación, con la música y sus complejidades, y después con los matices formales de la danza para finalizar con la calidad interpretativa individual o grupal.



Festivales de Martha Forte. Teatro del Bosque, INBA. Foto: colección personal de Martha Forte. México, D.F.



III.

**Relación maestro-discípulo,
binomio indisoluble**

Relación maestro-discípulo, binomio indisoluble

Martha llegó a darles clase a cientos de alumnas. Se podría afirmar que en cada una de ellas dejó una huella especial: el recuerdo de haber tocado las castañuelas o de haber recibido una enseñanza para sus vidas. Muchas de las niñas que iniciaron su aprendizaje en la danza de su mano llegaron a la adultez bailando y tomando clases en su academia. Muchas regresaron dos o tres veces por semana deseando aprender otros bailes para presentarse en el festival en curso. El pasar la tarde con las compañeras de baile, el bailar, el reír y concentrar el cuerpo en la danza fue para muchas una forma de vida. Martha vio, también, a muchas más partir de clase sabiendo que algo de la sabiduría de la danza se había quedado en ellas y que cada una de sus enseñanzas había tenido consecuencias positivas en ellas.

En la revisión de sus cuadernos y programas de mano encontré un sobre color sepia firmado por algunas de sus alumnas y entregado a Martha el 11 de abril de 1992, día que recibió el reconocimiento Una Vida en la Danza por parte del Cenidi Danza en el Palacio de Bellas Artes. La carta dice así: “Martha, pocas son las palabras pero grande su significado para expresar nuestro reconocimiento a tu gran labor, dedicación, entrega y vocación para enseñar la danza española, pero sobre todo para formar personas íntegras y humanas”.

Como ejemplos de la relación maestro-discípulo en la vida de Martha, centré mi atención en las maestras Elba Cena y Rosy Velázquez: Elba Cena, quien siguió al pie de la letra la técnica de Martha y fundó su propia escuela en la ciudad de Veracruz, y Rosy Velázquez, quien colaboró en todos los proyectos creativos y pedagógicos de Martha.

Elba Cena nació en Michoacán en 1941 y fue alumna de danza en la Escuela Nacional de Danza (END). Tomó clases de ballet con las maestras Gloria y Nellie Campobello. Después de salir de la END aprendió la técnica de la danza bolera con el maestro José Torres entre los años de 1957

y 1965, y estudió con la maestra Waldeen danza moderna. Asimismo, fue discípula del maestro teatral Seki Sano.²² En los años cincuenta conoció a Martha Forte, con quien estudió la técnica de danza clásica española y en cuyos prestigiados festivales tomó parte. Durante varios años fue maestra suplente de Martha para, finalmente, convertirse en maestra titular de danza española por la academia Lomas Ballet Studio.

Posteriormente decidió ser maestra de danza clásica española con la metodología de Martha Forte en Boca del Río, Veracruz, y fundó su academia en medio de una población con enorme gusto por las danzas jarocho y las muy arraigadas tradiciones españolas. Apasionada del baile español, Cena formó poco a poco su escuela en Veracruz con alumnas de todas las edades, invitando a maestros de flamenco de España, y presentando a sus alumnos en las festividades de Covadonga y en los festivales del Casino Español del puerto jarocho. Durante años fue a la ciudad de Xalapa una vez por semana a impartir la clase de danza española en la Licenciatura en Danza Folclórica Mexicana. En la semblanza de Elba Cena escrita por Jorge Gómez para el cuaderno *Una Vida en la Danza* correspondiente a 2010, Elba dice: “Va a salir en Xalapa la Licenciatura en Danza Folclórica Mexicana y llevan como materia obligatoria el baile español [...] y yo la voy a dar”.²³

Como resultado de su estancia en Veracruz, creó y presentó con éxito un espectáculo llamado “Esencia y consecuencia”, en el que muestra las influencias en “lo mexicano” con la fusión de lo africano, lo prehispánico y lo hispánico.

Recibió el reconocimiento *Una Vida en la Danza* en 2010 y la Medalla Veracruz al Mérito Social en 2009.

En medio del bullicio jarocho, Elba ha creado un oasis de danza española del cual han abrevado varias generaciones. Sus clases tienen toda la estructura de las de Martha: postura, castañuela, braceo, giros, zapateado; danzas de corte regional, clásico español y flamenco. Recibe, al igual que Martha, a niñas, adolescentes y adultas. Tiene clases para “las grandes” en los niveles de principiante, intermedio y avanzado. Asimismo, ha conformado

²² Seki Sano (1905-1966). Actor, director de teatro y coreógrafo japonés. En nuestro país fue llamado “padre del teatro de México”. Veintiséis años duró su magisterio latinoamericano. En México fue maestro de actores y bailarines que destacaron en sus respectivas disciplinas escénicas.

²³ Jorge Gómez. *Una Vida en la Danza Segunda Época*. “Semblanza de Elba Cena: la danza del hado”. México, Cenidi-Danza, pág. 115.

un grupo de mujeres que por las mañanas se sientan a tocar las castañuelas desarrollando musicalidad y destreza con este instrumento percusivo.

En los días que estuve con Elba, en noviembre de 2015, tuve tiempo de observar cómo imparte sus clases de la técnica de danza clásica española, y cómo su hija se dedica a enseñar y ensayar a los grupos de danza flamenca. Entre las dos han mantenido activa esta escuela.

La maestra Cena me mostró sus programas de mano y el crédito de Martha Forte en ellos en el rubro de coreografía. Recordó cómo Martha, durante la preparación final de sus festivales, venía desde la Ciudad de México y ayudaba subiendo dobladillos, arreglando cordones en castañuelas, peinando a las alumnas y organizando los últimos detalles de logística. Elba vive, como lo hizo Martha, dedicada a enseñar a bailar bien; a organizar los programas que presentan en las fiestas tradicionales de la comunidad española veracruzana, y a diseñar, ensayar y presentar sus festivales de cada dos años. Elba, pues, es consecuencia de las largas jornadas de aprendizaje al lado de su maestra Martha.



Asimismo recuerdo una figura de la danza, amiga y confidente de Martha: Rosa María Velázquez, *Rosy*, dando clase, organizando a las alumnas, ensayando y sonriéndole siempre a la vida. Rosy está en la historia de Martha y viceversa. Las dos han sido grandes amigas, maestras y empresarias. Las dos con diferente carácter pero iguales en la pasión prolongada hacia la danza. Por estas razones considero importante hablar de Rosy Velázquez, indicando su preparación individual y su desarrollo durante varias décadas al lado de Martha Forte.

Rosy Velázquez nació en la Ciudad de México en 1936 e inició sus estudios de danza clásica desde pequeña. Estudió la técnica del ballet clásico con diversos maestros: Madame Dambre, Nellie Happee, Sergio Unger, Tulio de la Rosa. Estudió la técnica de danza clásica española con las maestras Carmen Burgunder y Esperanza de la Barrera. Allí conoció a Martha Forte y pasaron años bailando juntas en festivales y presentaciones, y generando entre las dos una confianza sin límite para los años venideros.

En las pláticas que tuve con ella entre los meses de mayo y noviembre de 2017, me mostró una reseña escrita en la revista *¡Hola!* del año 1955 por Adolfo Fernando Bustamante, en la que éste describe:

Rosita Velázquez, que tuvo varias intervenciones y todas ellas triunfales, es una princesa “bailadora” que para sus mejores danzas soñaron Falla, Granados y Turina. Cuando “atacó” el “zapateado” exhibió una gallardía y un señorío que pocas veces podemos admirar en una danzarina profesional de campanillas. Su sola salida ataviada con el traje corto andaluz en seda blanca arrancó ovaciones; tal era la graciosa apostura que impuso a su danza. Esta Rosita Velázquez puede ufanarse de haber conseguido aplausos a granel por su esencia artística de la más pura cepa, solera en que rezuma y brota lo más fino y jugoso de la danza andaluza. No era la ejecución más o menos perfecta del zapateado; era la elegancia y nobleza de movimientos, la euritmia de los escorzos coreográficos en que se movía y triunfaba su temperamento exquisito.

De igual manera, en esos días de conversación con Rosy revisamos materiales fotográficos de cuando Martha y ella eran alumnas de la señora Burgunder y de Esperanza de la Barrera. Platicamos de cómo tiempo después decidieron trabajar en la academia Lomas Ballet Studio, Martha en el área de la técnica de danza clásica española y Rosy, aconsejada por Martha, en la gimnasia

preolímpica –previa preparación en el CDOM–, con lo que ambas se integraron en la plantilla de maestros de la citada academia.

Rosy llegó a ser una espléndida maestra de este estilo gimnástico, sin olvidar su raíz de ballet y danza clásica española. En los festivales de Martha, por su preparación técnica en el ballet, bailaba con maestría las danzas de estilo bolero y se destacaba en los bailes regionales por su ligereza física. Combinando su tiempo entre el entrenamiento e interpretación dancística con Martha y dando clases de gimnasia todo el día, Rosy y Martha se cuidaron y compartieron décadas de trabajo juntas. En los festivales bianuales de Martha se complementaban increíblemente: Martha se ocupaba de los ensayos en foro con todas las alumnas y los músicos, y participaba en el diseño de iluminación y la organización general de los eventos. Rosy, entre bambalinas, se ocupaba de los técnicos de iluminación, la tramoya y los camerinos, y de la organización de las alumnas y las mamás de éstas.

Rosy comentó emocionada:²⁴ “Para mí fue muy bueno trabajar con ella; acoplarnos las dos. Yo compaginaba lo que quería y lo que no quería, y [...] yo la aceptaba”. Con el conocimiento y la experiencia como bailarina, maestra y productora, Rosy se convirtió en una de las mejores y más confiables colegas para Martha Forte. Se ayudaron mutuamente, trabajaron con los mismos incentivos y objetivos, y las alumnas que estuvimos muchos años en la academia Lomas Ballet Studio sólo podemos recordar con enorme claridad su binomio indisoluble.

Por fortuna pertenezco a este binomio indisoluble, pues Martha ha sido mi maestra y mentora desde hace cincuenta y cinco años, y como consecuencia he actuado en mi vida profesional siguiendo sus consejos y enseñanzas técnicas.

Todavía escucho su voz corrigiendo y guiando mis pasos. Los años en su academia aceleraron mi proceso interpretativo y creativo coreográfico, pues no había nada más estimulante durante mi infancia y adolescencia que ir a la clase de baile por las tardes, entrar al salón de clases y colocarme siempre a su lado izquierdo frente al espejo. Esta imagen sagrada hizo mi imagen; esta mirada al espejo de alumna a maestra hizo mi confianza; esta decisión de estar en el momento correcto con la maestra correcta hizo mi danza.

²⁴ Rosy Velázquez. Entrevista con Pilar Medina. Ciudad de México, casa de reposo de Martha Forte, mayo de 2017.





Reunión de maestras de danza en la casa de Martha Forte. México, D.F., 12 junio de 1991. Foto: colección personal de Rosy Velázquez. De pie, atrás, de izquierda a derecha: Nellie Happee; tercera, Martha Forte. Sentadas en medio, de izquierda a derecha: cuarta, Esperanza de la Barrera; sexta, señora Carmen Burgunder. Tercera fila, sentadas, de derecha a izquierda: primera, Rosy Velázquez.

El ritual de la clase de baile permaneció lleno de significado durante diez años. Aprendía con facilidad las danzas; no sentía temor en ser elegida como solista, y esperaba los festivales emocionándome con los ensayos y pruebas de vestuario con doña Carmen Vila.²⁵

Los meses trascurrían con rigor y disciplina en el estudio de baile. Puedo recordar con detalle el color de la madera, el reflejo en las ventanas, el sudor que me causaba aprender una pieza coreográfica tanto de Martha Forte como del maestro Tarriba. También recuerdo que al mismo tiempo empezó mi inquietud por cambiar algunos pasos, algunos giros, algunos contratiempos rítmicos. En los años setenta, mientras cursaba mi academia

²⁵ Carmen Vila. Vestuarista y modista española radicada en México. Confeccionó vestuarios de danza española para las escuela de danza de Carmen Burgunder, el maestro Óscar Tarriba y Martha Forte, entre otros.





Pilar Medina. Teatro del Bosque, INBA. México, D.F., 1969. Diseño de vestuario: Martha Forte. Coreografía: Óscar Tarriba. Diseño de iluminación: Tulio de la Rosa. Foto: colección personal de Pilar Medina.

◀ Pilar Medina. Teatro del Bosque, INBA. México, D.F., 1960. Coreografía de la señora Carmen Burgunder. Foto: colección personal de Pilar Medina.



Pilar Medina, bailarina y coreógrafa. Coreografía *Umbrales*, de Pilar Medina. Diseño de vestuario: Tolita y María Figueroa. Iluminación: Víctor Zapatero. Escenografía: Jorge Ballina. Teatro Xavier Villaurrutia, INBA. México, D.F., 2008.

con Martha, comencé mi marcada tendencia por hacer algo con las historias que intuía debía contar. Esta técnica me servía como andamiaje para recibir otras enseñanzas que me tuvieron ocupada en los ochenta, como la danza clásica con el maestro Tulio de la Rosa y Farahilda Sevilla,²⁶ técnica Graham con la maestra Gladiola Orozco,²⁷ pantomima blanca con la maestra Glenys McQueen²⁸ y flamenco con Carmen Mora.²⁹ Mientras seguía como alumna de Martha aprendía otras técnicas expresivas corporales con el maestro Eugenio Barba³⁰; estudiaba piano y canto, e iba desechando todo aquello que sabía que no estaría en mi escritura coreográfica y estética futura. Me vi sorprendida de cómo mi vocabulario dancístico se ampliaba y, junto con la forma de la danza clásica española y el flamenco, creaba un lenguaje capaz de expresar esas historias interiores.

Durante cincuenta años, desarrollé un trabajo multidisciplinario con diversos artistas en las áreas escénicas, plásticas, visuales y literarias.

De pequeña tuve el tiempo para estar con mis maestras y de joven lo tuve para crear frases coreográficas e imágenes escénicas. Martha sintió mi vuelo y me dejó volar. Fue una alquimia lenta y arriesgada en la que me observó de cerca y de lejos tratando de comprender qué sustancias vertía yo en mi probeta. Al cabo de los años se limitó a recibirme en su casa; a escuchar mis anécdotas y sorpresas como profesional de la danza. Comprendió los riesgos que yo tomaba al crear cada coreografía y supo que su técnica fue la estructura en la que me apoyé para desarrollar y realizar mis ideas.

²⁶ Farahilda Sevilla. Maestra de danza y coreógrafa mexicana. Posgraduada en Pedagogía del Ballet en el GITIS de Moscú, en la ex Unión Soviética. Directora de Danzjáfora Centro Interdisciplinario de Artes Escénicas, A.C.

²⁷ Gladiola Orozco. Bailarina, coreógrafa y maestra de danza mexicana. Fundadora del Ballet Independiente en 1966 y del Ballet Teatro del Espacio en 1977, del que fue codirectora hasta 2009. Maestra de la técnica Graham. Coreógrafa de obras denominadas *coreodramas*.

²⁸ Glenys McQueen. Actriz canadiense y maestra de pantomima blanca. Dio cursos y talleres en la Ciudad de México de 1982 a 1984.

²⁹ Carmen Mora. Bailaora flamenca. Impartió cursos en la Ciudad de México entre 1979 y 1981.

³⁰ Eugenio Barba (1936). Actor y director de escena de origen italiano. Investigador teatral. Junto con Fernando Taviani y Nicola Savarese, es autor del concepto de antropología teatral. Trabaja con el director polaco Jerzy Grotowski y es fundador y director de la Compañía Odin Teatret, con residencia en Holstebro, Dinamarca. En México, ha impartido cursos y ha presentado sus obras en innumerables ocasiones.

Martha y yo conversamos acerca del crecimiento en México de la afición al baile español, y de cómo pasó a ser un estilo de danza incluyente en el proyecto institucional de la danza en México y a formar parte de las temporadas dancísticas tanto en la capital del país como en los estados de la República Mexicana. Martha comprendió que la complejidad, la fuerza y la belleza de esta danza seguirían siendo atractivas para el público y que la fusión entre el flamenco, la danza española y la danza contemporánea llegarían a ser una referencia artística indudable. Quizá lo que no llegó a ver Martha fue la danza española contemporánea realizada con una técnica muy depurada que fue dejando atrás virtuosismos paroxísticos en zapateados y giros para convertirse en puestas en escena con metáforas y abstracciones creativas. Quizá no llegó a ver todo el material alrededor de la danza en internet, ni a los bailarines aficionándose a la videodanza y a la fotografía, como tampoco se dio cuenta de que en casi todas las temporadas de danza en México se incluyen espectáculos de danza española. Pero sí supo que lo más importante es enseñar a bailar a una alumna para hacerla mejor persona.

Estoy convencida de que un maestro de danza transforma el sentido de la vida de sus alumnas, porque es en el cuerpo donde se establece la comprensión con el tiempo y el espacio; con el esfuerzo y la energía; con el ego y la fisicalidad verdadera. El maestro de danza es quien sabe del milagro de la aseveración de la vida en cada clase y en cada paso; es quien sabe que dentro del espacio sagrado del salón de clases se dará vez con vez el llamado a la vinculación entre cuerpo y espíritu. Una relación profunda entre maestra y alumna que marca la vida en ambas. Se intuyen, se comprometen y se permiten saberse en una realidad existencial.

No importa si las niñas o adolescentes que toman clases de danza no continúan toda su vida bailando: en su memoria corporal quedará la experiencia de ser parte de un eterno devenir. Y aquellas que querrán bailar siempre estarán ligadas a un compromiso de reivindicación con lo mejor del ser humano; con las preguntas básicas que requieren de la danza para ser respondidas; con los procesos creativos que necesitan un permanente autoanálisis y sublimación de emociones; con la buena noticia de ser siempre generosas frente a la historia del arte y frente al público que necesita encontrarse con un arte vivo e irrepetible.

Martha priorizó el encuentro humano en cada una de sus clases de danza y fue portadora del fundamento esencial de la vida al enseñar a sentir un

cuerpo que se puede mover con belleza; a sentir la voluntad para concentrarse en el aprendizaje de una técnica específica; a observar el espacio por habitar con la danza, y a convivir con el tiempo en su rítmica prodigiosa.

Su vida, llena de anécdotas, experiencias y conocimientos, la fue olvidando. En sus últimos años pasó infinitas horas iluminando dibujos. Sentada en silencio y mirando fijamente los colores que escogía, heroseaba las páginas de sus cuadernos con el rojo, el morado o el verde; el amarillo, el café o el azul. El blanco, infinito.

Martha Forte falleció el 4 de noviembre de 2018. Sus enseñanzas siguen generando movimiento, ideas, profesoras e intérpretes. Consecuencia de una gran maestra de danza.

Agradecimientos

A Héctor y Adina Forte; a Elba Cena; a Rosy Velázquez; a Enrique Morfín e Irma Morfín; a Claudia Hernández de Valle-Arizpe; a Jerónimo Sánchez Medina; al Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza José Limón.

Bibliografía y hemerografía

Libros

- Buñuel, Luis. *Mi último suspiro*. México, Plaza y Janés, 1982.
- Caballero Bonald, J.M. *Luces y sombras del flamenco*. Barcelona, Editorial Lumen, 1975.
- Grande, Félix. *Memoria del flamenco 1*. Madrid, Selecciones Austral, 1979, págs. 146-171.
- . *Memoria del flamenco 2*. Madrid, Selecciones Austral, 1979.
- Martínez de la Peña, Teresa. *Baile flamenco*. Madrid, Aguilar de Ediciones, 1967, págs. 49-80 y 83-97.
- Navarro, José Luis, y Eulalia Pablo. *El baile flamenco*. Córdoba, Editorial Almuzara, 2005.
- Udaeta, José de. *La castañuela española*. Barcelona, Ediciones del Serbal Guitard, 1989, págs. 18-19. “La castañuela primitiva”, págs. 29-52; “La castañuela llega al teatro”, pág. 74; “El siglo XX”, pág. 78.
- Vincent, L.M. *The Dancer’s Book of Health*. Princeton, Nueva Jersey, Princeton Book Company, 1978.

Publicaciones periódicas

- Cuadernos Una Vida en la Danza*. México, INBA, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza José Limón, 1992 y 2010.
- Hanna, Thomas. *Somatics, Reawakening the Mind’s Control of Movement, Flexibility and Health*. Editora y Distribuidora Yung, 1988.

Secretaría de Cultura

Alejandra Frausto Guerrero
Secretaria

Marina Núñez Bepalova
Subsecretaria de Desarrollo Cultural

Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura

Lucina Jiménez
Directora general

Mónica Hernández Riquelme
Subdirectora general de Educación e Investigación Artísticas

Ofelia Chávez de la Lama
Directora del Centro Nacional de Investigación,
Documentación e Información de la Danza José Limón

Lilia Torrentera Gómez
Directora de Difusión y Relaciones Públicas

Consecuencias. Martha Forte y la danza clásica española
Se terminó de imprimir en el mes de febrero de 2022
en los talleres de IEPISA - Impresora y Encuadernadora Progreso,
S.A. de C.V. Av. San Lorenzo 244, San Juan, Iztapalapa,
09830, Ciudad de México.
La edición consta de 500 ejemplares y estuvo al cuidado
de la Subdirección Editorial del INBAL.

ISBN: 978-607-605-734-6



9 786076 057346

“Estoy convencida de que un maestro de danza transforma el sentido de la vida de sus alumnas, porque es en el cuerpo donde se establece la comprensión con el tiempo y el espacio...”, nos dice la autora de este libro que, por saber escuchar, desde la gratitud, los ecos de un centro poderoso, solo podía llamarse así: *Consecuencias*.

La bailarina y coreógrafa mexicana Pilar Medina nos ofrece en estas páginas información invaluable sobre Martha Forte, a quien reconoce como su maestra y mentora de toda una vida. Forte enseñó danza clásica española en México durante cinco décadas y formó a bailarinas, coreógrafas y maestras, dejando en ellas una huella imborrable, resultado de esa combinación extraordinaria de conocimiento, disciplina y pasión con la que ejerció su oficio.

Al haberse dado por transmisión oral la técnica pedagógica de Forte, la autora emprende aquí un rescate de ese bagaje, para que no se pierda nunca y siga divulgándose. Y lo hace a través de la revisión de cada una de las partes del cuerpo humano que esta danza requiere para existir: sus verdaderos centros corporales y puntos clave de movimiento.

Bajo una memoria agradecida, y junto a indispensables datos biográficos y testimonios de la maestra ya retirada, a los lectores se nos revelará que el mejor maestro es el que posee una visión integral; el que combina rigor técnico y calidad humana; el que logra observar el desempeño físico del alumno, pero, también, su estado emocional.

Para saber cómo era una clase con Martha Forte; para aclarar conceptos que han sido banalizados o confundidos; para entender que en materia de danza podemos hablar de un lenguaje de amplio vocabulario; para descubrir por qué para un bailarín el salón de clases es un espacio sagrado, hay que leer estas páginas que celebran la generosidad, el compromiso con el arte y la libertad creadora.

Claudia Hernández de Valle-Arizpe



CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA



INBAL



CENIDID