



www.inbadigital.bellasartes.gob.mx

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Cómo citar este documento: Delgado, César et. al. Una vida en la danza. Cuadernos del Cenidi Danza José Limón Número 25. Cenidi Danza/INBA/CONACULTA. México, D.F.: 1993.

ISBN 968-29-5015-5

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



**UNA
VIDA
EN LA
DANZA**

**CENIDI-Danza José Limón
Cuaderno 25**

**UNA
VIDA
EN LA
DANZA**

CENIDI-Danza
José Limón

Coordinación: Anastacio Angeles
Corrección: Magdalena Rogel y Francisco López
Diseño: Jesús Méndez

Primera edición

D. R. © 1995, INBA-Centro Nacional de Investigación,
Documentación e Información de la Danza José Limón
Campos Eliseos 480, Col. Polanco C.P. 11000
ISBN 968-29-5015-5

Impreso y hecho en México.
Printed and made in Mexico.

INDICE

Presentación	5	Perla Epelstein	39
Felipe Segura Escalona		Alan Stark	
Tania Alvarez	7	Rosana Filomarino	43
César Delgado Martínez		Hilda Islas Licona	
Raymunda Arechavala	15	Onésimo González	49
Felipe Segura Escalona		María Sandra Licona Morales	
Artemisa Barrios	19	Margarita Gordon	55
Irma Fuentes Mata		Alan Stark	
Noemí Beltrán	25	Jorge Gutiérrez Escoto	61
Angélica del Angel Magro		Patricia Salas	
Susana Benavides	27	Silvia Lozano	65
César Delgado Martínez		Margarita Tortajada Quiroz	
Lucero Binnquist	35	Yolanda Montes "Tongolele"	75
Angélica del Angel Magro		Felipe Segura Escalona	

Nieves Paniagua

79

In memoriam

Patricia Salas

Sergio Franco

123

Claudia Trueba

83

Patricia Salas

Raquel Vázquez

87

Anadel Lynton

Federico Vidales

97

Anastacio Angeles Hernández

Arnold Belkin (+)

101

Patricia Aulestia de Alva

Guillermo Noriega

107

Anadel Lynton

Rafael Rodríguez

117

Irma Fuentes Mata

PRESENTACION

Uno de los objetivos fundamentales del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza José Limón es el de contribuir de manera sustancial a construir y preservar la memoria dancística de México. Y una de las acciones en la que con gran orgullo concreta ese principio es el homenaje Una vida en la danza, que en 1993 llega a su octava edición, como un acto de justa gratitud hacia quienes con su quehacer han trazado líneas ininterrumpidas e importantes para dar continuidad a la actividad dancística.

La importancia de plasmar la trayectoria de quienes se hacen merecedores de este homenaje la refleja este ejemplar que deja, para las futuras generaciones, el cúmulo de actos, de sacrificios, de logros, de retos vencidos, de vicisitudes a las que en el trabajo diario se han tenido que sobreponer quienes han dado sentido a su existencia, por consagrar y resolver su ser como una vida dedicada a la danza.

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

Es una gran satisfacción para nuestro Centro de Investigación haber rendido homenaje a tantas personalidades de la danza. Han sido más de cien a través de estos nueve años.

Con nosotros, y para dar mayor relieve a la ceremonia, han bailado el Ballet Nacional de México, la Compañía Nacional de Danza, el Ballet Teatro del Espacio, el Taller Coreográfico de la UNAM, el Ballet Independiente de México, Barro

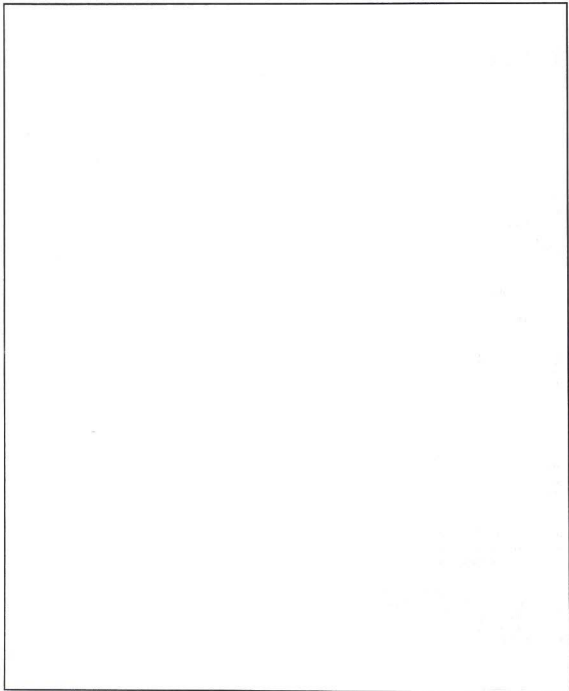
Rujo, Contemporanza, el Ballet Danza Estudio, Danza Libre Universitaria, el CICO... a todos les damos las gracias.

También a sus directores: Guillermina Bravo, Michel Descombes, Gladiola Orozco, Raúl Flores Canelo, Gloria Contreras, Lin Durán, Carlos López Magallón, Cristina Gallegos, Cecilia Lugo. Y a los solistas Margarita Gordon, María Antonieta "La Morris", José Antonio y su grupo, Cecilia Peña y sus alumnos, Patricia Linares, María Elena Anaya, Pilar Rioja, Beatriz Correa, Jaime Vargas, Tihui Gutiérrez, Emanuelle Lecompte, Miguel Angel Añorve, Cora Flores, Guillermo Arriaga.

Hemos perdido muchas distinguidas personalidades de la danza; Raúl Flores Canelo, Ana Mérida, Carlos Gaona, Fedor Lensky, León Escobar, Jesús Burgos, José Luis Arroyo, Jorge Gale, Juan Antonio Rodea, Bodil Genkel, Jaime Leyva, Arnold Belkin, Santos Balmori, Luis Bruno Ruiz, Jorge Pérez Zúñiga...

Para los que partieron y para todos, nuestro reconocimiento.

Felipe Segura Escalona



Tania Alvarez

César Delgado Martínez

Tania Alvarez no pasa inadvertida. Su presencia se huele a muchos metros de distancia. Es de esas mujeres que llenan el escenario de la vida con su bella presencia. Es un vendaval bajacaliforniano que por azares de la vida vino a parar a estas tierras capitalinas.

Es un ser humano optimista, que a lo largo de su existencia ha conjugado varias actividades: de bailarina a maestra y luego a directora de la Escuela Nacional de Danza Contemporánea y del Sistema Nacional para la Enseñanza Profesional de la Danza; de militante de la Juventud Comunista a dirigente de Danza Mexicana, A.C.; de estudiante de matemáticas a miembro activo de comités de solidaridad con los pueblos guatemalteco, nicaragüense y cubano; de promotora a profesora del Taller de Coreografía.

De Ensenada al Distrito Federal

Tania Alvarez Garín nació el 16 de abril de 1943 en Ensenada, Baja California. A los ocho meses, sus padres la trajeron al Distrito Federal. Luego la llevaron cuatro años a Monterrey, Nuevo León. Regresaron a la capital del país y aquí se quedaron.

Mientras la niña Tania estudiaba los últimos grados de la primaria, en las tardes tomaba clases de ballet. Estuvo un año en la que ahora es la Escuela



Nacional de Danza Nellie Campobello. Estudió con maestras particulares, como Nellie Happee y Carolina del Valle.

Esto lo tomaba como un complemento de su educación. Cursó la secundaria y la preparatoria. Ingresó más tarde a la Facultad de Ciencias de la UNAM, a la carrera de matemáticas. Seguía con sus clases de ballet. No creía que la danza fuera una profesión.

Un día, en 1961, Nellie Happee invitó a Tania a formar parte del Ballet de Cámara. La joven bailarina cambió su horario de estudios por la tarde y en las mañanas iba a la compañía.

Cuenta Tania entusiasmada: "Me enamoré de la danza y descubrí que era todo un mundo. Me di cuenta de que me daba satisfacciones que yo no había tenido en otra actividad de mi vida. Poco a poco me fui metiendo a la vida profesional, hasta que dejé la Universidad.

"El Ballet de Cámara -prosigue Tania Álvarez- era un grupo muy bonito. Era pequeño. Tenía básicamente obras de Nellie Happee y Gloria Contreras y algunos coreógrafos que venían por aquí de vez en cuando. Mi visión de la danza, desde ahí, no fue muy cercana al ballet tradicional, pues ellos tenían una propuesta mucho más contemporánea, que a mí me parecía muy interesante."

En esos tiempos (1962) Lin Durán entrevistó a Tania Álvarez. Nuestra homenajada respondió así a la pregunta ¿te gusta bailar clásico?: "El repertorio tradicional (Sífides, El lago de los cisnes, etcétera), me parece horrible, pero lo bailo porque me ayuda a formarme... Me gusta el ballet moderno, como la obra Vitalitas de Gloria Contreras que tenemos en repertorio, y me emocionan algunas obras de danza moderna como Sueños, de Anna Sokolow, que me impresionó al grado de hacerme llorar. Desgraciadamente, he visto muy poco para saber lo que me convence."(1)

En esa misma entrevista, Tania Álvarez, le dijo a Lin Durán: "Me interesa todo lo relacionado con el arte. Quisiera dejar las matemáticas e inscribirme en Filosofía y Letras, pero mis padres se oponen y no quiero desilusionarlos. Me interesan también los problemas sociales y leo mucho para orientar un juicio propio."(2)

Lin Durán termina así el breve texto: "No resisto la tentación y vuelvo a disertar interminablemente. Cuando nos despedimos, Tania me pregunta sonriente: ¿Por qué me escogió a mí? En su auténtica modestia no alcanza a comprender que sus indudables facultades artísticas estimulan la esperanzada fe de todos los que creemos en la danza en México."(3)

El Ballet Clásico de México

Tania Álvarez estuvo en el Ballet de Cámara de 1961 a 1963, cuando se funda el Ballet Clásico de México. Sobre su ingreso a esta última compañía dice la artista: "Entré ahí porque mi formación era clásica. En aquel momento tuve dudas. Incluso bailé una temporada con el Ballet Nacional, en una pequeña obra que montó la coreógrafa estadounidense Joan Gainer, con música de Dave Brubeck.

"Siento que en aquel momento el tipo de las bailarinas del Ballet Nacional era como de un mismo estilo, muy mexicanas, con trenzas y morenas. Yo era flaca, mucho más de lo que soy ahora y con el pelo muy largo. Entonces, no daba el estilo de la compañía. Hablé con Guillermina Bravo y le dije que me interesaba entrar a su grupo, me respondió que yo parecía sílfide y que ella pensaba que era mejor para mí seguir en el ballet. Realmente fue un momento muy difícil, porque emocionalmente

quería hacer cosas mucho más modernas; sin embargo, tuve que hacer mi solicitud al Ballet Clásico de México y entrar ahí.

"En aquel momento la compañía no se planteó exclusivamente como agrupación artística de repertorio tradicional. La primera temporada que hicimos tenía cinco programas diferentes. Había coreografías de Gloria Contreras, de Nellie Happee y de Farnesio de Bernal.

"También te voy a decir otra cosa: yo no tenía muchos cuestionamientos; me encantaba la danza, me gustaba bailar, y de hecho me hubiera desarrollado en cualquier compañía. Lo que quería era bailar y bailar intensamente. Lo hice durante los años en que estuve en el Ballet Clásico de México."

Viaje a Escocia

Tania Alvarez se casó en 1966 y, desde luego, siguió bailando. Nació su primer hijo, Camilo, y continuó en el Ballet Clásico de México. En 1968 se fue a Escocia, porque a su esposo le otorgaron una beca. Allí nació su segunda hija, Tatiana.

Vivió dos años en Edimburgo. Con su habitual alegría, narra: "Allá tomé clases con un maestro que había sido bailarín de una compañía que duró ocho o diez años, que se llamaba Ballet Internacional. Era una linda gente, que tenía una academia privada. El estaba acostumbrado a tener puras alumnas chiquitas. Cuando llegué desesperada buscando clases me encontré con él y nos entendimos muy bien. Me quedaba ensayando después de la clase, que era algo que no sucedía con sus alumnas. Nos hicimos muy amigos. Fue un aliciente enorme entrenarme mientras estuve acompañando a la familia, a mi marido, a que terminara su maestría."

El regreso

Tania Alvarez regresó a México en 1970 y el Ballet Clásico de México ya se había dividido. Manifiesta la homenajeadora: "Se habían dado una serie de conflictos en los cuales afortunadamente yo no participé. Mi relación con la gente de la danza ha sido bastante agradable y sin muchas fricciones, porque yo no estaba cuando todo eso sucedió. No me tocó tomar partido, ni volverme enemiga de nadie. Llegué y me incorporé al Ballet Clásico 70, de Nellie Happee.

"Estuve ahí de 1970 a 1972, año en que me retiré. Mi carrera de bailarina duró once años... Hubo un problema familiar; se accidentó Tatiana, que estaba muy chiquita. Eso me cuestionó y me llevó a concluir que estaba dejando a los niños mucho tiempo. Además, artísticamente no tenía demasiadas satisfacciones.

"El ambiente de la compañía era muy lindo, pero como se trabajaba con los mismos moldes del Ballet Folklórico de México -puesto que era un grupo subsidiado por Amalia Hernández- bailábamos todos los viernes en su teatro en la colonia Guerrero. El programa fue el mismo durante seis u ocho meses. Llegó el momento en que había muy poco público. Sólo ocasionalmente logramos llenar el teatro.

"Se volvió un trabajo rutinario, que te daba pocas satisfacciones artísticas. Encima de ese ambiente, pasó lo del accidente de Tatiana. Entonces me retiré de la compañía y comencé a trabajar en cosas cercanas, pero ya sin el compromiso de tiempo completo de bailarina.

"En ese tiempo se montó un espectáculo muy grande en el Palacio de Bellas Artes, Letanía crónica para la paz, de Griselda Alvarez. Patricia Aulestia y yo trabajamos como coordinadoras.

Veámos lo relacionado con la escenografía, el vestuario... en fin, todo lo que es la producción."

Acapulco a la vista

Después de eso, Tania Alvarez, su esposo y sus hijos se fueron a vivir a Acapulco, donde nació Luisa. Duró allá tres años, entre 1972 y 1976; realizó tareas de promoción cultural. Después de haber organizado algunos conciertos, el presidente municipal la nombró directora de actividades cívicas, sociales y culturales.

"Trabajé con ellos unos meses -sostiene Tania- y regresé a México a fines de 1976. Tomé el curso de la metodología cubana de ballet y me empecé a formar como maestra. Esto lo realicé en el Sistema Nacional para la Enseñanza Profesional de la Danza (SNEPD). Comencé ahí mismo a trabajar como maestra de ballet y además hice algunas promociones de actividades culturales."

La Escuela Nacional de Danza Contemporánea

Posteriormente, Tania Alvarez trabajó con Lin Durán en la Escuela Nacional de Danza Contemporánea (ENDC) del SNEPD. En 1980 fue nombrada jefa de materia.

Platica Tania: "En la ENDC tuve un contacto con la gente de danza contemporánea. Siempre me ha parecido más interesante el trabajo de ellos, que la labor tan cerrada, tan cuadrada, del clásico puro entre comillas. En esta escuela principié un acercamiento con los maestros, comencé a observar todas las clases y tomé cursos de las técnicas Graham y Limón.

"Empecé a pensar sobre qué sería lo que más le puede servir de la técnica clásica a un estudiante de danza contemporánea, y lo que puede reforzar el ballet donde las técnicas contemporáneas no están tan desarrolladas. Por ejemplo los saltos, que van realmente con una graduación muy precisa y con una estructura muy bien definida."

En 1982 Tania Alvarez fue nombrada directora de la ENDC, puesto que ocupó durante un año. En 1983 el SNEPD fue reorganizado. Las tres escuelas nacionales, la de clásico, folklore y contemporáneo, dejaron de tener cada una su propio director, nombrándose uno solo, cargo que fue asignado a nuestra homenajada.

Tania Alvarez duró tres años en la dirección del SNEPD. Al separarse de dicha comisión pasó a ser maestra del Centro Superior de Coreografía (CICO), dirigido por Lin Durán.

Aclara: "Hay una cosa que no te he dicho; que comencé en la ENDC por Lin Durán en 1968 y desde entonces he estado muy cerca de ella, he participado de sus proyectos. Al renunciar a la dirección de la Escuela, ella me volvió a invitar a trabajar. Así es que me incorporé al CICO, ahora llamado Taller de Coreografía del INBA, en 1986. Aquí imparto clases de ballet y un taller titulado danza y sociedad.

"Asimismo, participo de las puestas en escena y de todas las necesidades de los grupos. Estoy aquí de tiempo completo. Si hay presentaciones públicas, realizo ciertos trabajos que tienen que ver con su organización.

La militancia política

Tania Alvarez pertenece a una familia que ha tenido una militancia política en la izquierda. Su padre fue miembro del Partido Comunista Mexicano. Su

madre, de origen español, muy pequeña fue llevada a Cuba, donde vivió parte de su juventud.

"En mi casa -puntualiza Tania- siempre ha habido una discusión sobre lo que sucede en el país y en otras partes del mundo; se ha discutido mucho de política... Tuve dos tíos refugiados españoles, porque dos de mis tías, hermanas de mi padre, se casaron con ellos. Así que en las reuniones de los sábados -que eran tradicionales- se hablaba de que "en este año cae Franco". Ya sabes, toda la pasión que despertó la Guerra Civil española.

"Cuando en tu casa hay una preocupación por lo que pasa en tu país y en el mundo, cuando existe una sensibilidad hacia la lucha contra las injusticias, no puedes permanecer al margen de lo que pasa, en cualquier ámbito que te muevas. Participas políticamente en la escuela y en la vida profesional. Esto es algo que te acompaña durante toda la vida.

"Desde muy joven participé en los movimientos de solidaridad con Cuba. En los sesenta participaba en manifestaciones, en un periodiquito estudiantil en el que se hablaba de la lucha de los trabajadores; conocí muy de cerca por ejemplo, el movimiento ferroviario de 1958.

"En 1959 -yo tenía 15 años- triunfa la Revolución cubana, lo que marca definitivamente a toda mi generación. Era la época en que América Latina estaba llena de dictadores... Además, no te he dicho que mi madre es cubana. Nació en España, pero de chiquitita se la llevaron a Cuba. Allí está registrada y todo.

"La familia de mi madre vino a México en 1933, precisamente huyendo de una de esas dictaduras, la de Machado. Había cerrado las universidades; mi tío mayor no podía estudiar. Esa es otra cosa que ha estado muy presente en mi casa. Siempre se habló de la situación en Cuba, y llegaban cubanos huyendo.

"Lefamos periódicos con la información de Fidel Castro y la guerrilla. Un amigo muy cercano, el comandante Guillén (Alfonso Celaya) se fue en el Granma con Fidel y cayó preso cuando desembarcaron. En México hubo toda una movilización para que lo pusieran en libertad. El embajador de aquel entonces, Gilberto Bosques, pelcó y fue a ver a Batista. Hizo miles de trámites hasta que lograron liberarlo y regresarlo a nuestro país."

En el movimiento estudiantil de 1968, su hermano Raúl Álvarez Garín participó activamente. Había estado en la Facultad de Ciencias de la UNAM entre 1960 y 1963, y después en el IPN hasta 1967; ahí estudió la licenciatura en fisicomatemáticas. En el año de la terrible matanza de Tlatelolco, se encontraba trabajando como profesor de la Escuela Superior de Ciencias Biológicas.(4)

Tania pierde su alegría. Con gran tristeza habla de lo que sucedió hace 24 años: "Cuando pasó lo del 2 de octubre fue terrible, porque hubo miles y miles de detenidos y además cientos de muertos. No había información, no había manera de saber dónde estaban tus seres más cercanos. En el caso de nosotros, pasaron por lo menos ocho o diez días sin tener alguna noticia de Raúl. Fue un momento muy difícil.

"Me fui a Edimburgo el 12 de octubre, cuando se inauguraron las Olimpiadas. El día anterior pasaron a Raúl del Campo Militar Número Uno a Lecumberri. Al menos por ese lado hubo un descanso, porque estaba con vida. Estaba preso, pero vivo."

Una organización gremial de bailarines

A finales de 1985 se fundó Danza Mexicana, A.C. (DAMAC), con Tania Álvarez como presidenta. Con la elección de esta mesa directiva "se van a distinguir rápidamente dos ejes fundamentales: por una parte, la defensa gremial del conjunto de los

desde entonces denominados 'trabajadores de la danza' que, con todo, captaba una participación creciente de los grupos independientes, y, por otra parte, la reivindicación de un papel social amplificado para la danza de este país, base de todo un cuestionamiento que Yosune Lorenzo resume en estos términos: '¿Qué necesidad tiene la danza de México y qué necesidad tiene México de la danza?'(5)

Tania Alvarez fue la cabeza de DAMAC de 1985 a 1989; después pasó a ser secretaria de actas. En esta organización nuestra homenajeada ha desempeñado un papel muy importante en la lucha por mejores condiciones de trabajo para los artistas de la danza, y en la organización de actos dancísticos.

Uno de estos últimos es el gran festival que desde 1986 realiza DAMAC con motivo del Día Internacional de la Danza. Es evidente que este acto ha logrado trascender en el campo dancístico mexicano. "Es la única actividad que mantenemos actualmente. Hemos convocado a un festejo, en el cual hay puerta abierta para todos los grupos profesionales. Uno de los logros es que se presenten todos los grupos, todas las tendencias y todos los géneros. Se trata de que siempre estén presentes la danza española, el jazz, el baile popular, el ballet, el folklore y la danza contemporánea, y que ésa sea la gran fiesta del gremio."

Otras de las actividades promovidas por DAMAC, donde Tania Alvarez jugó un papel muy importante, fueron los Encuentros Callejeros de Danza Contemporánea, que se iniciaron en 1986 en colaboración con la Unión de Vecinos y Damnificados 19 de Septiembre, por medio de su comisión cultural.

En 1985, a partir de los terribles sismos del 19 de septiembre, algunos grupos de danza contemporánea como Barro Rojo, Contradanza y Utopía, se lanzan a bailar en las calles en solidaridad

con los damnificados. En 1986 DAMAC y la UVyD-19 emiten la convocatoria para el Primer Encuentro Callejero de Danza Contemporánea, "con el propósito de difundir la danza contemporánea en diversas colonias populares y fuera de los teatros", y con la intención de hacer "llegar a un público no habituado a la danza, las distintas perspectivas y puntos de vista del movimiento dancístico contemporáneo de nuestro país, que cada uno de los grupos y compañías expresan en su trabajo".(6)

DAMAC mac participó en la organización de cuatro Encuentros Callejeros de Danza Contemporánea: de acuerdo con Tania Alvarez, "hay muchos logros que habría que puntualizar. Hubo propuestas, muy claras en cuanto a la manera de acercarse al público. También se dieron propuestas de utilización del espacio urbano de manera novedosa e interesante, así como el rescate de personas de la ciudad. Hay una serie de logros que sería interesante discutir y convocar a los grupos para hacer danza callejera, sin tratar de llevar los espectáculos del foro, trasladándolos a un espacio abierto. No se trata de eso, sino de hacer espectáculos específicamente para la calle".

Otra actividad que Tania Alvarez ha venido desarrollando a partir de 1990, es la de representante de los grupos independientes de danza contemporánea en el Consejo Consultivo para la Danza Contemporánea del INBA.

La mujer artista

Tania Alvarez, la mujer atractiva, solidaria, trabajadora, amable, atenta, risueña, fumadora y extrovertida, no ha descuidado su trabajo artístico. En 1991 hizo sus pinitos en la creación coreográfica con la obra Tejiendo otra historia, y participó en

Mujeres en luna creciente. (Nuestra vida en otra parte), de Laura Rocha y Francisco Illescas, con el grupo Barro Rojo, en 1992.

Sobre su coreografía, Tania Alvarez afirma: "La estrenamos en octubre de 1991 en el Museo del Chopo en un festival de solidaridad con Cuba... Fue un trabajo muy lindo, que me provocó muchísimos cuestionamientos. Siento que el oficio de coreógrafo es algo realmente de un nivel profundo. Si alguien quiere hacer coreografía, debe dedicarse a eso en cuerpo y alma. Yo estoy muy dividida entre mis actividades políticas y mi trabajo en la danza. Además creo que soy más útil como maestra y como promotora".

Notas

(1) Lin Durán. La danza mexicana en los setenta. (CNCA/INBA). Serie investigación y documentación de las artes. Segunda época. México, 1990, p. 61.

(2) Op. cit., pp. 61-62.

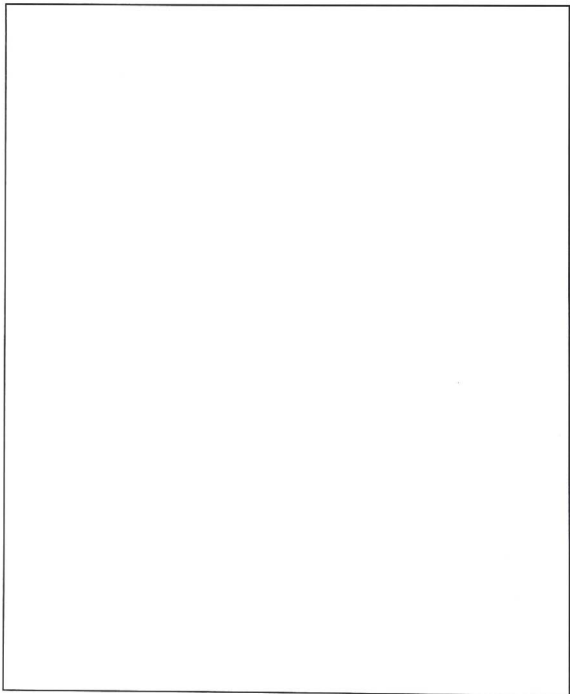
(3) Op. Cit., p. 62.

(4) Pensar el 68. Cal y Arena. México, 1988, p. 25.

(5) Pierre-Alan Baud (Petul), "La dinámica independiente". Zurda. Número 9. México, primer semestre de 1991, p. 161.

(6) Memoria. Primer Encuentro Callejero de Danza Contemporánea. UVD-19 y Damac. México, 1987, p. 59.

(7) César Delgado Martínez. "Barro Rojo en San Luis Potosí". Excélsior. Sección Cultural. México, 7 de julio de 1992, p. 4.



Raymunda Arechavala

Felipe Segura

Entre las muchas niñas que tomaban clases en el grupo anterior al nuestro, había muchas que se quedaban a ver la clase y después comenzaron haciendo los ejercicios atrás. Luego se instalaron definitivamente... con la complacencia de Madame Dambré y Sergio Unger. A nosotros nos enfurecía porque en el allegro había la posibilidad de chocar con ellas, pero nada les importaba, allí siguieron. Las chicas fueron: Ana Cardús, Alicia Pineda, Yolanda Rodríguez, Cora Flores, Sylvia Ramírez y Raymunda Arechavala.

Con Raymunda se estableció una relación especial; su mamá me contrataba para que le pusiera numeritos que ella bailarían en Texcoco, lugar donde residían y donde era una aclamada estrellita. Estos numeritos los adaptaba para un grupo de niñas de su misma edad a las que daba clases...! Me reportaban diez pesos y fueron mis primeros experimentos coreográficos.

Inició sus estudios con quien ella llama "la diosa de la danza folclórica en puntas", Eva Beltri, a los cuatro años de edad; a los seis ya bailaba el Jarabe en puntas. Sus padres fueron artistas, el señor Arechavala cantante y la señora una pianista concertista; ambos impulsaron el desarrollo artístico de su niña.

Después de tres años con la señora Beltri, estudió primero con Nina Shestakova, en la escuela de Lettie Carroll y finalmente con Sergio Unger. Aquí se formalizaron sus estudios y tuvo muchísimas dificultades por las fallas adquiridas en su temprana



formación. Madame Dambé se encargó de corregirla y hacerla trabajar intensamente para que superara esas fallas.

Debutó profesionalmente con el Ballet Concierto de México en la ciudad de Xalapa, Ver., bailando Campirana, coreografía de Unger, naturalmente en el cuerpo de baile. Después siguió la fastuosa producción de El pájaro azul de Maeterlink producida por Conchita Sada y con la dirección de André Moreau, en el Teatro de Bellas Artes, a las nueve de la mañana y para públicos infantiles; fue una temporada de varios meses y la gran oportunidad para Raymunda de foguarse y reafirmar sus conocimientos.

Es en esta época que Ballet Concierto se establece y siguen muchas funciones con la Asociación Musical Daniel, para Juventudes Musicales de México y temporadas de ópera nacional e internacional, tanto en la capital como en Monterrey.

En una de estas funciones tiene su primera oportunidad para hacer un solo, fue en Variaciones románticas, coreografía de Unger y Segura. Este solo le valió establecerse como solista y ya pudo hacer Amigas y el Hada de la Aurora en Coppélia, Amigas en Giselle, el vals del segundo acto de El lago de los cisnes, uno de los Sueños de Mascarada. Ascendiendo, tomó parte en la primera temporada que Ballet Concierto presentó en el Teatro Fábregas en 1956. Después destacó en las temporadas del Teatro de Bellas Artes en los años 1957, 1969, 1960 y 1962.

Después se firmó el contrato entre el Ballet Concierto y el INBA para formar el Ballet Clásico de México pero Raymunda, como muchas otras bailarinas, se negó a audiciones. Después de un par de meses de fungir como director artístico de esa compañía, me separé y volví a integrar Ballet Concierto. Raymunda regresó enseguida y algún tiempo después ascendió a primera bailarina. Sus papeles principales fueron ahora en los ballets Vals de con-

cierto, Las sílfides, La noche de Walpurgis, El Cid, Grand pas de quatre, Café Concordia (haciendo la Tiple), Tragedia en Calabria (haciendo Colombia). Hubo giras por la República Mexicana, actuaciones en series de televisión y especiales dentro de los Juegos Florales del Carnaval de Mazatlán, y desde luego en la ciudad de México, dentro de los festivales de Danza que organizaba la señora Clementina Otero de Barrios anualmente en el Teatro de Bellas Artes. Además de Ballet Concierto, tomaban parte el Ballet Nacional y el Ballet Clásico de México con las figuras que Ballet Concierto había formado.

En 1968 terminó Ballet Concierto; entonces Raymunda y su esposo, Juan Alberto Coto, formaron pareja y se dedicaron a hacer conciertos. En esa época los bailarines rusos causaban impacto nuevamente en el mundo; su influencia se manifestaría en muchos aspectos artísticos, técnicos y estilísticos, y también en la "rusificación" de los nombres. Un ejemplo de ello es el maestrillo Enrique Vela Quintero que por un tiempo se llamó Enrique Velezzi. Raymunda tomó el nombre de Raisa. Hicieron un gran número de conciertos presentados por el OPIC (Organismo de Promoción Internacional). Esta institución, dependiente de la Secretaría de Relaciones Exteriores, dio mucho impulso a los grupos artísticos mexicanos presentándolos no sólo en la República sino fuera de ella, con el auxilio de embajadas y consulados, y estuvo dirigido por un extraordinario y culto señor, el licenciado Miguel Alvarez Acosta.

En 1969 Raymunda inició un nuevo enfoque a su carrera, estudió actuación y jazz. Comenzó a bailar en las grandes revistas musicales que se presentaban en México, cada una de ellas estuvo en cartelera muchos meses y, en algunos casos, años. Estas fueron El violinsita en el tejado, Ensalada de locos, No, no, Nanette. Incursión en la zarzuela y como primera bailarina en la producción de La cenicienta, en el Teatro de los Insurgentes.

Una experiencia muy especial fue que la contrata la compañía de Paul Taylor y tomara parte en el magnífico ballet Apolo de George Balanchine. El papel titular fue bailado por Rudolph Nureyev.

Más especial fue su participación como coreógrafa, encargada de la obra y primera bailarina en la compañía de esa discutida, sorprendente y sensacional señora Irma Serrano, 'La Tigresa'. La obra fue Naná, que aparte de haber tenido cientos de representaciones en lo que fuera el distinguido Teatro Fábregas y demeritado a Teatro Fru-Fru, quién sabe por qué extraña razón...

Esta obra también fue presentada en el Teatro Million Dollars de Los Angeles. Causó revuelo entre el público chicano y la prensa, presentándola diariamente más de un mes. Raymunda recuerda una anécdota con la señora Serrano: Dice que faltó una actriz y a ella, como coordinadora, le tocaba saberse todos los papeles. Quien hacía el papel de Rosa Mignon no se presentó y ella tuvo que hacerlo durante varias funciones; finalmente la señora Serrano le dijo: "No Raymunda, tú no lo puedes seguir haciendo porque no te puedo pegar, no te puedo insultar, no me necesito otra. Una gente grandota que me nazca golpearla..."

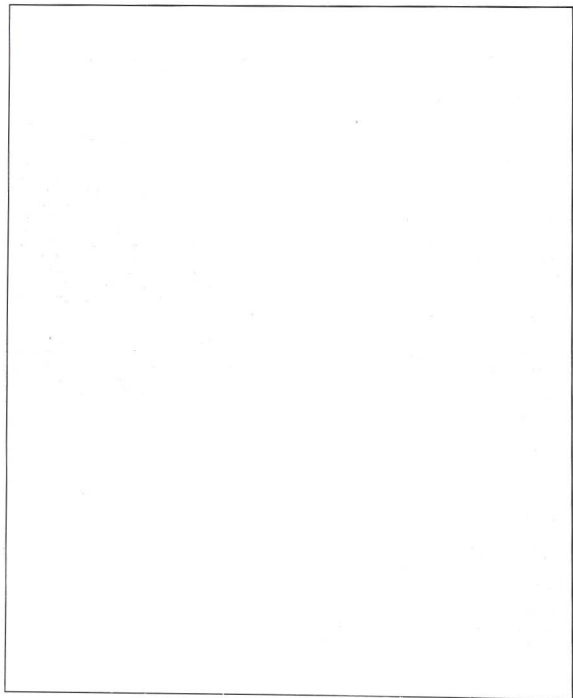
Nuevas revistas musicales montadas fastuosamente la contratan: Evita, Sugar, El diluvio que viene, donde además de bailar y siguiendo la organización del señor Manolo Fábregas, era la suplente de la esposa del Alcalde o tomaba cualquiera de los otros papeles en las obras.

Durante todas estas experiencias continuó tomando clases, impartíendolas. Se inscribió en el primer curso de Metodología Cubana y obtuvo su título. Ella comentó: "Esa metodología está hecha para niñas que escogen, superdotadas, que las van a enseñar día con día, que tienen un esqueleto hecho para la danza... desgraciadamente no tengo la dicha de poder enseñar a niñas maravillosas, me tocan

muchachas que ya están en los estudios profesionales..." Sin embargo, con estas niñas logró montar Giselle.

Comenzó a bailar con la encantadora pareja que son Roberto y Mitzuko; hubo funciones en diversos lugares, muchas series de televisión, pero llegó un momento en que fueron contratados por el Teatro Blanquita y Raymunda no aceptó. A pesar de que tenía y tiene un gran concepto y respeto por Ricardo Luna, su coreógrafo "de siempre", pensaba: "¿Trabajar de la una de la tarde a después de medianoche? No." Pero Roberto y Mitzuko la convencieron y como cosa especial tuvo que subirse nuevamente a las puntas y hacer toda clase de combinaciones y cargadas tradicionales. Al terminar el contrato decidió continuar en el Blanquita, le hicieron buenas ofertas, los coreógrafos fueron Los Impala y pudo ocupar un destacado lugar. Claro, tenía toda la preparación para ello.

La Asociación Nacional de Actores la nombró delegada. Capitaliza sus conocimientos, su madurez y formalidad, pero continúa impartiendo clases, montando coreografías y siempre dentro de ese mundo que su mamá le señaló un día: "Tú sigue tu vida, sigue bailando".



Artemisa Barrios

Irma Fuentes Mata

Seductora, atractiva, rebelde, Artemisa personifica a X-Tabay. Es la diosa cuerda, la diosa alcanzadora, un alma raptora, es la hechicera que atrapa a los hombres del camino en los mayas, uno de sus personajes principales en el Ballet Folklórico de México, esta figura enigmática demuestra gran capacidad y talento, gran poder, pero sobre todo un fuego que se ha mantenido siempre vivo por la danza.

Su acercamiento a la danza

El encuentro de Artemisa con la danza es desde los primeros años de su educación básica en una escuela tipo, la anexa a la Normal de Maestros llamada República del Brasil. En aquel entonces las innovaciones magisteriales son aplicadas directamente en esa escuela y existen programas de educación artística impartidos por destacados profesores; en el caso de la danza, su maestra Irina Ivanova, de origen soviético; en el caso de la música, el maestro Luis Sandí, fueron quienes acercan de alguna manera a Artemisa con el arte.

Pese a que sus primeras enseñanzas se orientaron exclusivamente a la presentación de algún acto escolar par el festejo del Día de la Madre, el Día del Maestro, el fin de cursos o las ceremonias cívicas de inicio de semana donde se requería cantar el Himno Nacional Mexicano y el himno de la propia escuela, ésta fue la semilla que más tarde significaría para



Artemisa la definición de su propia profesión y personalidad, es ahí donde aprende por primera vez el jarabe largo ranchero que ejecutará durante muchos años después.

Al concluir sus estudios en la secundaria encuentra nuevamente un sendero que la lleva a la danza; por un lado el trabajo que emprende con sus amigas -una de ellas tomaba clases con Gloria Albet- y montan una coreografía para el fin de cursos; por otro lado, la visión de una bailarina excelsa en el Palacio de Bellas Artes... "cuando vi a Alicia Alonso en Bellas Artes me dije: yo quiero hacer lo que hace ella y empecé a buscar..."(1)

El inicio de su formación

A partir de ese momento la búsqueda de aquello que tanto le había entusiasmado la llevó a la escuela de Bellas Artes, "a la Academia, cuando estaba en Avenida Hidalgo. Pero no me gustó; no me gustaban las clases ni que tuviéramos muchas vacaciones; yo tenía otro concepto de la enseñanza de la danza..."(2)

La rebeldía propia de Artemisa la llevó a cuestionar el método de enseñanza, a los compañeros, el comportamiento de todo aquello que parecía un mundo nuevo; el contacto con el exterior no fue en principio muy agradable, querer bailar implicaba un cambio total. Siendo su madre maestra y su padre militar, le dieron elementos para ver con ojo crítico aquel ambiente; desde entonces su visión de las cosas le ha permitido mantener su palabra y definir claramente sus preferencias.

Una de las cosas que prefirió fue continuar buscando dónde realizar su ilusión por la danza que estaba relacionada con sus sueños de adolescente. "Además de espigada tenía las piernas más delgadas

en proporción con mi cuerpo. Era adolescente cuando decidí estudiar danza y fue lo que me llevó a mostrar una figura estética, porque todas las bailarinas que observaba las veía con las piernas gordas".(3)

Su preparación dancística la concreta finalmente en la escuela de la Universidad dirigida entonces por Magda Montoya; ahí acude al turno vespertino por problemas de horario, por lo que se incorpora al grupo de profesionales. Pasó de ser principiante en la Academia de la Danza de Bellas Artes, a ocupar un lugar dentro del grupo de avanzados de la Universidad, lo que logró gracias a su capacidad incansable, a su dedicación al trabajo y al empeño que deposita en lo que hace.

En un principio Artemisa no definía claramente su profesión pues alternaba la actividad dancística con el magisterio y su propia preparación para la docencia. Por la mañana atendía a grupos de pequeños en una academia particular de su familia, y los fines de semana los ocupaba estudiando en la Normal para Maestros Rurales.

El encuentro con el folklor

Sus inicios en la escuela primaria le llevaron a conocer en primera instancia los bailes originales, pero al ingresar a las clases de la Universidad, su formación se complementó, incursionando en las áreas de danza clásica y contemporánea. En esa disciplina destacó tanto que aun con poco tiempo dentro del grupo fue elegida por una coreógrafa norteamericana para representar el personaje principal, situación que provocó controversia entre las compañeras de mayor antigüedad en el grupo. En momentos como éste tuvo que hacer un doble esfuerzo para estar al nivel exigido, pero gozaba con esta actividad. Simultáneamente, en la Escuela Nor-

mal Rural se cursaban clases de danza folklórica, pero se daban en forma masiva en el patio y eran impartidas por el maestro Amado López. A pesar del numeroso grupo fue elegida para participar en el montaje de un espectáculo de Yucatán y representar a X-Tabay... "Me hice muy famosa con ese personaje, pues es una hechicera, una mujer que seduce a los hombres y a mí me encantaba el papel. Se peinaba con un enorme peine el pelo y seducía a todos los caminantes; supuestamente me los llevaba yo a la selva. Entonces me empezó a llamar la atención la danza folklórica y empecé a bailar, pues pienso que muchos bailamos, sin más deseos que aprender a bailar".(4)

Para Artemisa en ese momento no había una clara conciencia de las diferencias entre una danza y otra, bailar era todo... "Era altamente criticada porque bailaba folklórico y muchas personas decían que se me iba a caer el empeine, que iba a perder el estilo. Cuando la gente del folklor se enteraba de que iba a entrenar danza moderna y tomaba clases de ballet, me decían que se me iba a echar a perder el estilo, que no iba a dar los zapateados con la fuerza necesaria, y yo tenía grandes conflictos en esa dualidad".(5)

Sin embargo, se daba cuenta de que su formación se complementaba con el trabajo simultáneo de las tres técnicas; de igual manera, su formación de maestra más tarde contribuyó para aplicar sus conocimientos didácticos en la enseñanza de la danza; estableció contacto con el maestro Amado López, quien la invitó al grupo profesional que tenía en Bellas Artes, en el que no permaneció más que el primer ensayo debido al maltrato de los compañeros. A raíz de eso Arturo López formó un grupo para turistas que se presentaba en el Salón Orquídea con Fito Múzquiz, Federico Vidales, Carlos Casados y José Luis Guevara; Estrella Pantoja, Ofelia González y Artemisa Barrios. El grupo tenía la formación del maestro Torreblanca, a excepción de Artemisa. "No era yo puritana del folklor, no me formé dentro del grupo de Torreblanca, creo que

fue el más ascendrado en el aspecto de cuidar supuestamente una autenticidad, muy relativa porque ellos creían fervientemente en la verdad del profesor Torreblanca y durante muchos años -años, no días- se manejó su propuesta".(6)

Su relación con gente formada en Bellas Artes continuó, y su aprendizaje -aunque no directamente de los maestros- se dio por la convivencia y el trabajo como con Florencio Illescas, Daniel Hansen y Conchita Solís, con quien participó en un espectáculo en El Patio.

Su participación en el Ballet Folklórico de México

El trabajo de Artemisa Barrios con Amalia Hernández se inició en Televisión, cuando solicitó que le hiciera una prueba para participar en un proyecto de espectáculo folklórico. "Tomé la clase y saliendo me dijo: claro que sí te recibo y no necesitas más. Empecé a trabajar para ella..."(7) A partir de ese momento empezó una gran identificación con Amalia, quien "tiene muchas cosas que admirar pero te hablo de su profesionalismo; nos invitaba a todos a tomar clase, pero durante mucho tiempo la única alumna que tuvo fui yo. Era tan profesional que me daba a mí sola la clase... yo pienso que eso propició una relación más cercana entre Amalia y yo".(8)

Más tarde se integra la compañía para realizar giras a Canadá y posteriormente llegan a Bellas Artes. La participación de Artemisa en los trabajos propuestos la llevaron a dar rápidos saltos de ejecutante a bailarina principal, coreógrafa, maestra y asistente de dirección. Esto nos lo cuenta Felipe Segura: "yo te recuerdo en el estudio de Guadalajara, y lo he dicho muchas veces, tú montando las danzas, tú ensayando los pasos, tú enseñando a los muchachos a zapatear. Porque yo llegué con

mi caterva de bailarines clásicos y tú los adiestraste, y montaste el espectáculo".(9)

Poco a poco Artemisa constituyó un pilar dentro del que más tarde sería el Ballet Folklórico de México; su calidad se impuso y apoyando siempre el trabajo de Amalia Hernández acudieron con Celestino Gorostiza, quien tenía la idea de crear un espectáculo folklórico que representara a México. Ese fue el momento en que se inician con el trabajo pesado y se monta la compañía. En ella participa con gran entusiasmo.

Su incursión en la creación independiente

Artemisa gozaba de un lugar privilegiado dentro del Ballet Folklórico de México, sus personajes principales, las clases de danza moderna y folklor que impartía, los ensayos, en fin, su participación incansable, se vio limitada por otra responsabilidad; su matrimonio y todo lo que implicaba un cambio de vida. Esto la afectó a tal grado que por la proposición de Silvia Lozano decide alejarse de Amalia e integrarse a lo que conformaría el Ballet Folklórico Nacional de Silvia Lozano, Aztlán.

Artemisa tenía una buena relación con Celestino Gorostiza, a partir de sus encuentros y presentaciones con Amalia, por lo que con ciega confianza él apoya el proyecto que emprenden Artemisa y Silvia. Por diferencias entre ambas y después de formada la compañía con coreografías de Artemisa y con una gira a Norteamérica, dejó aquel proyecto.

"He tenido la fortuna, un don que te da la naturaleza, de ser creadora, si regalo un programa pues regalo otro".(10)

Ante esta decepción regresa con Amalia, y en una gira del ballet forma y hace el montaje de la

segunda compañía en sólo tres meses y debuta en Bellas Artes, "entonces con ansia, terminando la función tomo el programa y veo que decía: segunda compañía; directora y coreógrafa Amalia Hernández; ayudante de dirección Artemisa Barrios y por acá arriba estaba Norma López".(11) Esto fue motivo para que se retirara definitivamente.

Bailarina, coreógrafa, maestra y directora

A partir de su salida del Ballet Folklórico de México decide crear su propia compañía y en 1961 dirige el conjunto folklórico Xochipilli y con él organiza giras por Norteamérica, Guatemala, Venezuela y la República Mexicana. Durante ese tiempo su actividad como coreógrafa y maestra es incansable; simultáneamente trabaja para alumnos de diferentes niveles, ya que se desempeña como coordinadora de actividades artísticas del IMSS.

En 1962 funda el Ballet Folklórico de México del que es directora y coreógrafa, y se presenta de manera ininterrumpida por una larga temporada en el Polyforum Cultural Siqueiros con "un espectáculo considerado -sin pagar- por la crítica como muy bueno... por ejemplo, tenía piezas más, el cuadro, la dirección escénica y teatral eran más, los muchachos actuaban, bailaban, cantaban; la música estaba a cargo de Seferino Nandayapa. Este ha sido el mejor momento de mi trabajo..."(12)

Pero Artemisa no sólo ha sido creadora en la danza folklórica; incursionó en diferentes esferas del arte, lo que le ha permitido tener una visión amplia que integra en sus trabajos. Se ha dedicado al canto y a la composición musical; en este terreno ha producido cuatro discos, y a la fecha se ocupa en componer rondas infantiles. Ha participado como actriz ocupando un estelar en una película de

producción privada; ha filmado numerosos programas de televisión relacionados con la danza folklórica y las coreografías, squetchs con Lola Beltrán e incluso estuvo a cargo de las coreografías del programa grabado para el lanzamiento del satélite El pájaro madrugador.

La enseñanza de la danza

Un aspecto importante en la personalidad de Artemisa ha sido su dedicación a la enseñanza. Se inició como educadora, después estudió la normal y durante toda su vida ha estado de alguna manera relacionada con la instrucción, principalmente de la danza. Al principio en el Ballet Folklórico de México, en el IMSS y más tarde al organizar sus propias compañías y en su academia particular.

Para ella la danza y su enseñanza han estado vinculadas siempre. Su sistema de trabajo ha consistido en encontrar eso original de cada quien y destacar lo que ella considera un "don". "Yo doy una clase común y corriente como cualquier maestra, pero si veo que hay un elemento mágico que hace que las personas saquen su creatividad, ésa es la diferencia que yo encuentro; tener la capacidad de observarme a mí misma en mis alumnos..."(13)

Artemisa ha dado clases en todos los niveles, desde principiantes hasta profesionales y en algunos casos ha tenido que trabajar intensamente para proyectar esa disciplina; "eran muchachas que tenían seis meses de danza, nos metíamos unas fajinas de ensayos los sábados y domingos, pero les inyectaba ese fuego que he tenido, ese placer, esa satisfacción de sentir tu cuerpo, porque para mí eso ha sido la danza, un placer..."(14)

Por otro lado, la habilidad técnica en la ejecución de los pasos y lo que ella define como análisis de

pasos y movimientos "los puedo fragmentar de tal forma, que los enseño de una manera aparentemente muy sencilla. Voy a enseñar El aguanieves, por ejemplo, y empiezo a hacerlo totalmente segmentado y de forma que no sea difícil hasta que poco a poco va saliendo; la cosa es que la gente empieza a hacer lento el proceso de aprendizaje; he puesto cosas muy complicadas".(15)

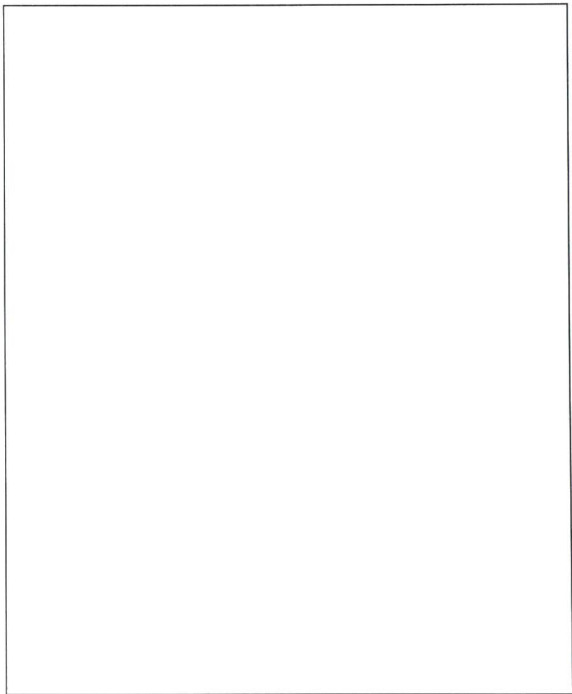
Uno de sus proyectos es publicar un libro con su método. Concluyó sus estudios de la licenciatura en etnología y se inclinó hacia este campo en la búsqueda de un bagaje científico para escribir de danza. Por el momento piensa continuar promocionando proyectos de danza y aprovechar los apoyos institucionales que hoy se ofrecen.

Referencias

Artemisa Barrios, Charlas de Danza con Felipe Segura, 31 de octubre de 1988.

Artemisa Barrios con Irma Fuentes Mata, 9 de septiembre de 1992.

Los Mayas en Ballet Folklórico de México, publicación del INBA, México.



Noemí Beltrán Arechavala

Angélica del Angel Magro

Aunque Noemí Beltrán ha vivido durante muchos años fuera de su país de origen, México ha estado siempre presente en su corazón. Así lo ha demostrado por varios años en sus danzas, las que le han dejado una infinidad de experiencias y satisfacciones que son el alimento de su incesante actividad artística. Noemí es una veracruzana jacarandosa que nació con la herencia artística de sus padres y abuelos; su madre fue cantante de cuplés, mientras que su padre fue primer clarinete de la Banda de don Valino M. Preza, cuando apenas contaba con 18 años de edad. Sus abuelos destacaron como directores de orquesta, uno en La Habana y el otro en Veracruz.



Nueve años después del nacimiento de Noemí, la familia se traslada a la ciudad de México por dos razones: su padre trabajaría en aduanas y su hermana Orquídea había sido becada por el presidente Manuel Avila Camacho para estudiar danza en el Instituto Nacional de Bellas Artes. La estancia en la ciudad es bien aprovechada por Noemí, quien logra ingresar a Radio Mil declamando en un programa infantil, en el que tiempo después participaría cantando. Siempre animada por sus compañeras, entre las que se encontraba Ernestina Garfías -quien llegó a ser una gloria de México- continúa su carrera en las instalaciones de la XEW actuando en un programa llamado La hora del calcetín eterno, en el que obtuvo un triunfo total y satisfactorio.

Todo parecía indicar que Noemí había nacido para el canto y la actuación, pero no fue así; una visita a la Escuela Nacional de Danza donde es-

tudiaba su hermana, dio el giro definitivo a su vocación. Fuera de la escuela, ella y su madre vieron aproximarse a una mujer con porte de gran señora; se trataba de Nellie Campobello, quien saludó a su madre. A Noemí la recorrió con la mirada de pies a cabeza, poniendo especial interés en sus piernas, para enseguida preguntar: "¿Tú no estudias danza?", tus piernas son buenas, muy largas", y sin decir más se marchó. Fue ésta la inyección que animó a Noemí a iniciarse en la danza. Se olvidó del canto, la actuación y la declamación; de inmediato habló con sus padres y les pidió la llevaran a estudiar danza. Ellos, que conocían bien el talento de su hija, no dudaron un instante en complacerla. Así fue como comenzó su formación en la Escuela Nacional de Danza bajo la tutela de Nellie Campobello. Pasaron los años, y en 1951 Noemí se gradúa como maestra de danza al mismo tiempo que termina su educación secundaria para continuar estudiando la carrera de educadora. En ese mismo año forma parte de un grupo flamenco como primera bailarina, dirigido por Sevillanito de Triana e inauguran el Canal 4 de la televisión mexicana.

Dentro de la Orquesta Típica de la Ciudad de México forma la pareja solista Sergio y Noemí, que acompañaba a los presidentes en sus giras por la República Mexicana, Centro y Sudamérica.

En un lapso de tres años realiza estudios de arte dramático en la Academia de la ANDA bajo la Dirección de Andrés Soler, con maestros como doña Prudencia Griffel y Enrique Ruelas. Hace presentaciones para la televisión compartiendo el escenario con el Mariachi Vargas de Tecalitlán, al mismo tiempo que en obras de teatro por el norte del país y en el estado de Texas, así como en Danza Mexicana, con la orquesta de Tata Nacho.

Más tarde forma una academia de danza (que abandonó tiempo después para radicar en Los Angeles, California), de donde surgen varios buenos elementos; algunos de ellos pasan a integrar después el Ballet Folklórico de México de Amalia

Hernández. Conjuntamente a esta actividad, imparte clases en escuelas secundarias y particulares.

En 1975 en Vacaville, California, Félix y Olivia García fundan el Ballet Folklórico de Vacaville. Diez años después Noemí toma la dirección y desde entonces disfruta de un gran éxito presentando danzas hispanas y de toda la República Mexicana en diversos espectáculos como Viva la Raza, a bordo del Queen Mary; en el parque recreativo Disneylandia; los festivales Danzantes Unidos Magic Music Days en Disneylandia; en escenarios como el auditorio Scotti Rites, el teatro cívico de Fairfield; en las celebraciones anuales de la Fairfield's Community Center en California y el Viejo Museo de Vacaville, entre muchos otros.

Su energía, talento y amor a la gente, se refleja también dentro del hospital estatal de la ciudad de Napa y en la ciudad de San Luis Obispo, en California, donde imparte clases de movimiento y danza como terapia a varios de los pacientes.

En 1982 recibe un diploma en el Palacio de Bellas Artes, como reconocimiento a sus diez años de servicio para Acción Social.

Es así como Noemí muestra su gran amor a la danza, esa que ha manifestado con profesionalismo y entrega en todos estos años; uno de sus anhelos es venir a México para presentar su ballet en nuestros teatros, rotondas y kioscos, y al mismo tiempo mostrar las riquezas de nuestro país.

Noemí Beltrán es una vida, una dedicación y una pasión... la danza.

Nota: Texto redactado con base en una carta enviada por Noemí Beltrán al maestro Felipe Segura en junio de 1991 y en notas periodísticas de la comunidad de Vacaville, California.

Susana Benavides

César Delgado Martínez

Después de 30 años de haber bailado, desde el cuerpo de ballet hasta ocupar la distinción de primerísima bailarina, en 1988, a los 45 años de edad, Susana Benavides se retiró de los escenarios.

Esta sabia determinación desconcertó a sus admiradores, pero ella ya lo había decidido así. "Fue algo pensado con muchos años de anticipación -dice la artista-, porque siempre he creído que uno debe retirarse en el momento de más madurez y en el que se está mejor técnicamente".

Susana Benavides se enfrentó a una situación difícil, pero con las agallas que tiene dio el paso tan temido por muchos bailarines. "Fue muy triste para mí -confiesa la homenajeadada-, porque sabía que los momentos maravillosos arriba del escenario ya no los iba a tener. Pero había otras cosas por las que luchar. Siempre he sido una gente muy positiva".

Susana Benavides dijo adiós a la danza, dejando a sus espectadores su inolvidable interpretación de Carmen, del coreógrafo cubano Alberto Alonso, la misma obra que bailaron Alicia Alonso y Maya Plisetskaya.

"¡Quien la vio no la pudo jamás olvidar!",(1) como escribió el poeta nayarita Amado Nervo.

La maestra Bertha Alicia

Susana Benavides nació en la ciudad de México el 26 de octubre de 1942. Cuando tenía 9 años y cursaba el cuarto grado de primaria en el Colegio Hispanoamericano, una maestra llegó a montar un festival.



Cuenta la optimista bailarina: "Tuve la suerte de que esa maestra me escogiera para bailar. Y me encantó tanto que al llegar a mi casa comenté con mi abuela lo entusiasmada y contenta que estaba al haber conocido a esa profesora. Mi abuela me preguntó si a mí me gustaría tomar clases de ballet. Le dije que sí, pero con esa maestra.

Le pregunté y efectivamente -prosigue Susana Benavides- ella daba clases de ballet. Empecé a estudiar. Al principio era normal, la niña nueva a la que le ponen atención, pero con el tiempo la maestra se dio cuenta de que verdaderamente era una vocación la que yo tenía, al grado de que nos convertimos no en amigas, sino casi hermanas, porque íbamos juntas a todos lados. Ella quería adoptarme, cosa que mi abuela obviamente nunca permitió.

"Mi maestra, Bertha Alicia Orozco, invitó a Julio Martínez, que estaba en el Ballet Concierto de México, para que fuera mi partner. Bailamos Don Quixote. Julio fue el que le sugirió a mi profesora que me llevara a dicha compañía para que tomara clases allí. Y así fue..."

La abuela solidaria

Platica Susana Benavides: "Para mi abuela fue difícil apoyarme, porque mi madre estaba en contra de que yo bailara. Mi padre, a quien veía poco, no tenía mucha opinión en esto. Nuestra familia estaba formada básicamente por tres: mi abuelo, mi abuela y yo. Eramos de clase humilde, pero mi abuela empujó hasta el alma con tal de que yo tuviera todo lo que necesitaba, porque muchas veces la maestra le decía que yo tenía que participar en determinados números y eso costaba, porque había que hacer ropa.

"Mi abuela nunca escatimó nada. Al contrario, en muchas ocasiones empujaba todo lo que tenía, aun sabiendo que nunca lo iba a recuperar, porque no

tenía con qué. Mi maestra y mi abuela fueron las que me ayudaron, me motivaron. Creo que he cumplido con las dos".

El debut

La joven bailarina Susana Benavides debutó en el cuerpo de baile del Ballet Concierto de México en 1958. Un año después alcanzó la categoría de solista y bailó también con el Ballet Folklórico de México. En los cinco años de permanencia con la compañía mencionada en primer lugar, realizó varias giras por todo el país y Estados Unidos. Entre sus maestros se puede mencionar a Nelsy Dambré, Sergio Unger y Felipe Segura. Posteriormente a Michel Resnikoff, Fedor Lenski, Enrique Martínez, Joaquín Banegas, Josefina Méndez, Aurora Bosch y Loipa Araujo.

Durante su estancia en el Ballet Concierto de México, Susana Benavides no tenía por qué ser siempre del montón. Aspiraba a bailar como Laura Urdapilleta, la figura estelar de ese momento. Enfatiza la artista: "Ella (Laura) estaba en un lugar tan alto, tan arriba, que era difícil llegar allá, pero por lo menos quería bailar como Alicia Pineda. Eso sería -pensaba la joven- como un milagro.

"Un día Felipe Segura, quien era el director del Ballet Concierto de México, se enojó con una muchachita que llegó tarde a clase. Me dijo: Susana, toma su lugar. Yo dije: Pero es que yo no me lo sé. Algunos compañeros me dijeron: Nosotros te decimos. Y así me quedé haciendo una de las aldeanas de Giselle.

"Me acuerdo muy bien que cuando Felipe Segura montó El lago de los cisnes tenía su cuerpo de baile completo. Nos enseñó a Linda Moreno y a mí. Un día que terminaron los ensayos Felipe se quedó con nosotras enseñándonos. A mí me daba tanto miedo que se acercara, porque lo veía tan grande, como un gigante, que no aprendí nada. Al día siguiente le

comenté a Linda: Por favor, cuando haya otro ensayo enseñame.

"Después ya me di cuenta que la cosa era irme aprendiendo todo aunque no me lo pusieran. Yo solita comencé a aprender todos los cuerpos de baile, lo que hacían más o menos las chicas de mi estatura. Así fue como aprendí todo el repertorio, desde la última hasta lo que hacía Laura Urdapilleta".

El primer papel importante que hizo Susana Benavides fue en el pas de quatre de El lago de los cisnes. En ese momento la bailarina pensó: "Ahora es cuando, porque yo no puedo volver al cuerpo de baile. Claro, sabía que tenía mi lugar allí y debía cumplir con eso. Hasta que lo fui dejando poco a poco. Con Guillermo Keys, en 1961, bailé mi primer pas de deux en Pájaro azul en el parque Agua Azul de Guadalajara. Precisamente en esa función conocí a mi marido".

La primera bailarina

En 1963 el Ballet Concierto de México se convirtió en el Ballet Clásico de México, ahí Susana Benavides alcanzó la categoría de primera solista. Con Don Quixote la extraordinaria bailarina obtuvo el primero de una larga cadena de éxitos. Efectuó con esta compañía una gira a Estados Unidos, seguida de muchas más por ciudades del interior del país y de temporadas en el Palacio de Bellas Artes, lo que le dio la experiencia, para que en 1970 fuera nombrada primera bailarina.

Precisamente en 1970 Kurt Hermann Wilhelman escribió acerca de Susana Benavides: "Volvió a demostrar que está hoy por hoy en el pináculo de esa carrera y a mucha distancia superior al resto del elenco de esta compañía. Su musicalidad, su

balance, su plena seguridad en todo lo que interpreta, sin el menor síntoma de apresuramiento y todo ello dentro de una exquisita dulzura y espontaneidad, la hacen un verdadero placer para aquéllos que gustamos del ballet clásico bien bailado".(2)

La sencillez y la humildad siempre han estado presentes en la vida artística de Susana Benavides. Ella cuenta una anécdota que así lo demuestra: "A Michael Lland le debo la segunda etapa de mi vida de bailarina. Me acuerdo de una experiencia muy bonita que tuvimos Bettina Bellomo y yo, porque nunca pensamos que éramos las grandes solistas.

"Ese tipo de cosas -aclara Susana Benavides- no nos interesaban. Nos importaba bailar. Las categorías en esa época no eran importantes. Un día tuvimos que hacer una función en el Club de Golf y como éramos tan poquitas no teníamos mucho cuerpo de baile, entonces Michael nos mandó a Bettina y a mí a hacer cabeza del cuerpo de baile. Nos dijo: Ustedes no van a hacer pas de quatre, en esta ocasión las necesito como cabeza de fila. Claro que sí, le respondimos. Nos pusimos a trabajar durísimo. Después de ser solistas ya no nos acordábamos. Era una gran responsabilidad bailar en ese lugar".

Luego Susana Benavides platica que la primera vez que hizo Bayadera, se estaba muriendo de pánico. "Porque ya tenía casi un año lastimada de un pie, al grado que no podía hacer relevés. Comencé a llorar. Michael me dijo: Si no quieres no lo hagas. Yo respondí: No, para nada. A mí me dan mi función. Yo me muero, pero la tengo que hacer. Recuerdo que me caí esa noche. Me fui completita de espalda al público. Cuando me levanté no sentí nada. Ni pena. Era un accidente y yo quería terminar mi variación, porque además lo difícil lo había hecho muy bien.

"Cuando terminé me metí y no quería salir a dar las gracias porque en ese momento fue cuando reaccioné. ¡Qué vergüenza, me fui al piso! Michael

empezó a gritar: Chuchis, Chuchis. ¿Dónde está la Chuchis? Porque me decía Chuchis. Entró a mi camerino y me encontró atrás de la puerta. Yo le dije: Michael, perdón. El me respondió: ¿Cómo que perdón? -Sí, es que me caí. -Eso qué importa, hasta la Markova se cayó. -Ella era la Markova, yo nada más soy Susana Benavides... Y me abrazó muy contento.

"Después fui al médico y me pidió que para tres meses. Cuando Michael vio que salí adelante con mi pas de deux, me empezó a dar otras cosas a gotitas. Comencé a hacer la parte principal de Divertimento. En 1970, un día Michael me llamó para comunicarme: Considero que tú ya puedes tener el crédito de primera bailarina. El sueldo y la categoría en un programa los vas a tener hasta que cumplas con todos los roles de primera bailarina. En esa época -considera Susana Benavides- sí valía la pena. A mí qué me importaba si estaba mi nombre en el papel; lo que quería era bailar. El sueldo tampoco me importaba. No tenía ni un quinto, pero como en las tardes daba clase en la Academia de la Danza Mexicana, con eso tenía algo de dinero, por lo menos para mis pasajes, mis cursos de inglés y un poco que le daba a mi abuelita para mis zapatillas.

"Además, el problema no era sólo llegar a la categoría sino sostenerme, porque podían programar a Sonia Castañeda o a Laura Urdapilleta. Pero no, Michael siempre me tomaba en cuenta. Si había cinco funciones, me tocaba una. Porque tampoco tenía el privilegio de hacer más, si apenas estaba empezando".

Los primeros premios

En 1971 Susana Benavides fue premiada con la medalla de oro del Instituto Nacional de Bellas Artes. En 1973, año en que el Ballet Clásico de México pasó a ser la Compañía Nacional de Danza, la destacada bailarina participó en una gira por el sur de Estados Unidos con el Southwest Ballet Center, donde también colaboró como maitresse. En ese

mismo año, bailó la parte principal de El cascanueces, con el Permina Civic Ballet en Texas. En 1974 actuó como artista huésped en el Ballet Nacional de Cuba en La Habana, donde obtuvo un gran éxito con Don Quixote, El pájaro azul y La fille mal gardée, con Lázaro Carreño.

Dice Susana Benavides que cuando Fernando Alonso los fue a saludar y a felicitar les dijo: "En ese Don Quixote enseñaron todo lo que existe dentro de la danza clásica; toda la técnica está puesta ahí." La notable bailarina enfatiza: "Hicimos un pas de deux, tan difícil y tan brillante, que yo no sabía si era bueno o no, pero Joaquín Banegas supervisó el trabajo."

La primera Giselle que interpretó nuestra homenajeada, fue la versión montada por Felipe Segura para el Southwest Ballet Center en Texas. En 1976 bailó de nuevo en La Habana en el V Festival Internacional de Ballet. En 1978 fue huésped de honor en el Festival Internacional de Ballet en Varna, Bulgaria. En 1979 bailó e impartió clases otra vez en el Southwest Ballet Center y en ese mismo año la Unión de Cronistas de Música y Teatro le concedió el premio a la mejor bailarina, por su participación en el rol de la Princesa Aurora en la producción montada por Rosemary Valaire para la Compañía Nacional de Danza.

La primerísima bailarina

Como un justo reconocimiento a la brillante trayectoria de Susana Benavides, en 1979 fue nombrada primerísima bailarina de la Compañía Nacional de Danza.

Ese fue uno más de sus éxitos, que se unirá a uno de sus grandes sueños: bailar con Fernando Bujones, primer bailarín del American Ballet Theatre, en 1980.

"Yo soñé con Fernando Bujones -narra Susana Benavides- en dos o tres ocasiones. Llegué a soñar que me golpeaba. Tenía terror de bailar con él. En la primera temporada eché el alma, pero me quedó un huequito. Pensé: Todavía puedo hacer más. Todavía puedo luchar más.

"A la siguiente temporada, en 1981 estaba en mi mero punto, super entrenada. Me dediqué a trabajar muchas horas y a enflacar más, porque me pareció que en Coppelia, no estuve lo suficiente delgada.

"Bailar con Fernando Bujones -reconoce Susana Benavides- fue lo máximo. Era como que todo lo positivo, todo lo rosa que puede haber dentro de un ser humano, estaba ahí. Fue difícil trabajar con él, porque es exigente; sin embargo me ayudó mucho. Siempre habló muy bien de mí. Incluso sacó un libro en donde está su vida y me menciona como a una de las bailarinas con las que a él le ha gustado bailar más".

En 1981, la revista Opera Popular de Miami, Florida, le entregó a Susana Benavides la Copa de Plata, como un reconocimiento a su trayectoria y a sus méritos artísticos. En 1982, de nueva cuenta la Unión de Cronistas de Música y Teatro le concedió el premio a la mejor bailarina por su destacada participación en Giselle, La bella durmiente y El Cascanueces.

Adió a Susana

Al cumplir 30 años de bailarina, Susana Benavides decidió retirarse. Con la Compañía Nacional de Danza -mi compañía, como ella la llama- en el mes de mayo de 1988, en el Palacio de Bellas Artes, ofreció tres funciones de Giselle y cuatro de Carmen, de Alberto Alonso, sus dos ballets favoritos. Con el entusiasmo característico de Susana Benavides, un medio día nos platicó:

"Carmen me movió el tapete, como se dice vulgarmente. Desde que la vi cuando vino la Poliseskaya fue una obra que me pareció completa en todos los aspectos: técnicamente muy diferente a lo que estábamos acostumbrados a trabajar, y artísticamente muy fuerte, de mucho temperamento. Como obra tradicional -continúa Susana Benavides- Giselle es muy completa. Históricamente lleva el peso más fuerte, que en la parte técnica. Es cierto que en lo técnico es muy difícil, pero aún más en lo artístico. Es muy compleja. Se requiere de madurez para poder interpretar este ballet. De la madurez de haber vivido".

El retiro de Susana Benavides de los escenarios causó muchos comentarios y aún los sigue causando. Entre sus admiradores se sintió pesar. Pero ella tomó una decisión en la que tuvo que poner fuerza, voluntad, honestidad y sabiduría. Podría estar bailando todavía, pero su determinación fue en el sentido contrario. "Consideré que no era justo comenzar a cambiar determinados pasos, pues ya empiezan a no salir porque la edad no se puede ocultar. Era el momento en que yo me sentía en la madurez artística y con la técnica fuerte. Pensé que había llegado la hora de retirarme. Claro, que la decisión fue muy dura.

"El cuerpo es como un hijo. Lo he formado con mucha exigencia -dijo Susana Benavides a la periodista Patricia Camacho-, pero también con mucho amor. Soy bajita y estaba regordeta por todas partes; busto prominente y caderas anchas. Lo transformé con trabajo, gimnasia extra y dietas. La gente puede decir que estoy loca, o soy masoquista, pero nadie está dentro de mí, ni sabe lo que siento por mi profesión. La quiero tanto, que por eso la dejo. ¿Envidias? eso no importa. Injusticias sí, y muchas. Lo importante fue hacer todo y sacar de mi cuerpo lo mejor de mí... Mi abuelita me decía: cuando seas madre vas a sentir que por primera vez tienes algo que es sólo tuyo. Y así es, también el cuerpo es algo sólo nuestro. Es como un hijo que siempre me

ha respondido y nunca lo he apapachado, por eso ahora ya no lo voy a martirizar".(3)

Además de las funciones de despedida en el Palacio de Bellas Artes, Susana Benavides bailó, en dos presentaciones con el Taller Coreográfico de la UNAM, las obras pas de deux Ravel y Huapango de Gloria Contreras, así como el pas de deux de Don Quixote, teniendo como pareja a Oscar Leyva, solista de la Compañía Nacional de Danza.

Oscar Flores Martínez, a propósito de esto, escribió: "Una ovación de pie que parecía no querer terminar; arreglos florales por las rosas que voluntariamente trajo el público; un diploma cuyo contenido no pudo ser leído en su totalidad a causa del llanto de Gloria Contreras; gritos lo mismo de niñas que de señoras diciendo: ¡No te vayas, Susana!; toda la sala Miguel Covarrubias cantando Las golondrinas; lágrimas, muchas lágrimas; cerca de 500 personas pidiendo entrar al teatro a pesar de que éste mostraba ya sobrecrepo y un ¡Gooya! que hizo eco en la lava del Espacio Escultórico, constituyó la despedida en la capital del país de Susana Benavides como intérprete."(4)

En Mazatlán, Los Mochis y Culiacán, durante el II Festival Cultural de Sinaloa, Susana Benavides bailó Carmen y el pas de deux de Don Quixote. Esta última obra la interpretó en la capital del estado, junto con Cuauhtémoc Nájera, en la clausura del acto. Fue su despedida de los escenarios.

Para cerrar la fructífera vida artística de Susana Benavides, la Lotería Nacional incluyó una foto de ella en sus billetes para los sorteos del 25 de diciembre de 1988 y el 1o, y el 6 de enero de 1989, y la Unión de Cronistas de Música y Teatro le otorgó por tercera ocasión el premio a la mejor bailarina, precisamente por Carmen.

La directora de la CND

En 1989 y 1990, Susana Benavides ocupó el puesto de directora general de la Compañía Nacional de Danza, junto con Nellie Happee, quien se desempeñó como directora artística.

"Como en todo -precisa Susana Benavides-, tuve cosas buenas y malas. En nuestro caso, como la CND es la única que puede hacer balletes tradicionales, y habiendo sido yo una bailarina de este género, Nellie y yo teníamos que conservar esas piezas para seguir poniendo obras tradicionales. Pero al mismo tiempo tratamos de buscar una línea nueva.

"En determinada época, vista la carestía de bailarines hombres y que el cuerpo de baile de mujeres era muy bueno, buscamos más obras en las que estas últimas pudieran destacar. Por eso decidimos montar Serenata de Chaikovski y Pas de deux de Balanchine. También montamos La sílfide y El escocés.

"Otro de los logros -menciona Susana Benavides- es que tuve contacto con las bailarinas de la CND. Eso es en realidad lo que más me gusta: estar con una bailarina, y si ella cree en mi trabajo, ayudarla con la experiencia de lo que me dieron mis maestros y ensayadores. Pasar a los bailarines jóvenes los tips que uno pueda dar.

"Fueron dos años en la compañía y después decidí descansar un poco, porque fueron 32 años de no parar. Sentí que ya estaba saturada de tanta danza. Pensé en cambiar, en dejar todo lo que fuera ballet y empezar a realizarme en otras inquietudes que siempre tuve, poder leer más y dedicarme a hacer cosas manuales que tanto me gustan."

Sin embargo, Susana Benavides continúa dando clases en la academia de Nellie Happee y efectúa su propio entrenamiento. "No lo hago -manifiesta- como lo hacía antes. Realizo otro tipo de ejercicio,

como la gimnasia y la vela, que siempre ha sido el pasatiempo de toda la familia, desde que mis hijos nacieron”.

Susana Benavides siempre fue una bailarina a carta cabal, por eso quien la vio bailar, no la puede jamás olvidar...

Notas

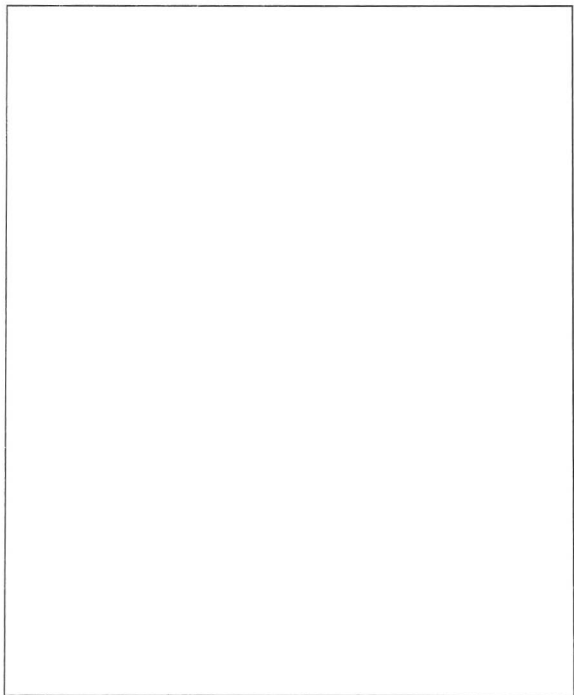
(1) Louis G. Lamothe. *Háblame de Amado Nervo*. Edición del autor. Haití, 1962, p. 31.

(2) Kurt Hermann Wilhelm. *Bellas Artes: Homenaje a Bodil Genkel*. Información incompleta. Posiblemente diciembre de 1970.

(3) Patricia Camacho. "Quiero tanto a la danza que por eso la dejo: Benavides". *La Jornada*. México, 14 de abril de 1988, p. 19.

(4) Oscar Flores Martínez. *Cortes selectos. El ocaso voluntario de una estrella*. CNCA/INBA. Serie Investigación y Documentación de las Artes. Segunda Epoca. México, 1991, p. 145.

(5) Las partes entecomilladas de este texto fueron sacadas de las entrevistas realizadas a Susana Benavides por Felipe Segura el 9 de marzo de 1987 y por César Delgado Martínez el 22 de octubre de 1992.



Lucero Binnquist

Angélica del Angel Magro

Cuando en verdad se tiene gusto y vocación por cualquiera de las bellas artes, no es difícil dedicarle 44 años ininterrumpidos a alguna de ellas. Este es el caso de la maestra Lucero Binnquist, persona disciplinada, constante y llena de experiencia, que tras de haber llevado una vida intensamente activa como bailarina y coreógrafa, actualmente dedica sus días a impartir clases de expresión corporal, coreografía y teatro escolar en el Instituto de Arte Escénico, mismo que fundara hace 14 años en Xalapa, Veracruz, en asociación con los maestros Miguel Córcega, Oscar Ledezma y Christian Caballero.



El 17 de septiembre de 1937, en la ciudad de México, Lucero llegó al mundo para beneplácito de la señora Josefina Binnquist, persona diminuta y jovial que contaba con una buena experiencia dentro de las artes, y gustaba de criticar sanamente a los bailarines. La señora Josefina siempre había soñado con tener una artista dentro de la familia y vio en Lucero la oportunidad esperada. Para iniciarla en las artes, la llevó a tomar clases de piano a una escuela que se encontraba en la avenida de los Niños Héroes; en esta misma escuela impartían clases de danza, y Lucero, inquieta, comenzó a sentir cierta inclinación por esta actividad, lo cual lo comentó con su madre, convenciéndola de poder tomar las dos clases simultáneamente.

Habiendo encontrado su vocación en la danza, Lucero continúa su formación artística, hasta que se ve absorbida por los estudios de educación secundaria y decide dejar el arte por una temporada.

A los trece años de edad, ya sin la presión de la secundaria, reinicia la danza clásica en la escuela de los maestros Sergio Unger y los hermanos Silva, que se encontraba entonces en la avenida de los Insurgentes; pero fue al presenciar una función de danza moderna, cuando quedó maravillada y comenzó a buscar un lugar donde pudiera tomar clase de este tipo de danza; esta creciente inquietud la llevó hasta el sotanito donde impartía clases la maestra Magda Montoya. El inicio para Lucero fue difícil; al verla, la maestra Montoya le dijo que no servía, que ella tenía un grupo de alumnas más grandes, que estaba muy chiquita, que lo que estaba haciendo no era una escuela, sino un grupo de danza. Gracias a la siempre oportuna intervención de la señora Josefina, le fue permitido estar en un rincón como espectadora. Al transcurrir los días, la maestra Montoya vio en Lucero facilidad por la danza moderna, y entonces fue becada por esta misma a la edad de quince años.

Desafortunadamente, el carácter de la maestra Montoya no congeniaba con el de Lucero y esto trajo dificultades entre ambas. De nueva cuenta Lucero abandona la danza; comenta: "Magda sabía muchísimo, no podíamos negarlo, bailaba muy bonito, en verdad que sí; es que tenía dominio de cuerpo, bracco y buena técnica, pero constantemente estaba de mal humor. Cuando se inauguró el Canal 5 en donde ahora está Excelsior, me invitó Miko Vila a hacer un programa; fui y le pedí permiso a Magda, quien se enojó porque decía que ésa era la forma de desviar mi camino como bailarina, porque la bailarina en serio jamás haría televisión, que eso era cambiar totalmente, y que yo decidiera sí seguir con ella o hacer televisión. Hice el programa, volví después a la escuela y delante de todos me corrió vergonzosamente; aunque después me mandó a buscar con varias de mis compañeras, ya no volví con ella jamás.

Sin embargo, el maestro José Antonio Avilés se había ocupado en inculcarle el amor verdadero a la danza, y es por esto que se decide y comienza a

entrenarse dentro de su casa con una pequeña barra, para posteriormente presentarse a audicionar al llamado que hacen las autoridades para integrar de nuevo la Academia de la Danza Mexicana, bajo la dirección de Waldeen. Finalmente es seleccionada y califica dentro del grupo "B", que eran las "Pipiolas", integrado por Margarita Gordon, Pilar Pellicer, Mónica Dencime, Nieves Paniagua; después se unieron Rodolfo Reyes y Manuel Iram y comenzaron a trabajar. Dicho agrupamiento tomaba clases especiales con reconocidos maestros traídos del extranjero como Merce Cunningham, David Wood, Ana Sokolow, Waldeen entre otros en el escenario del Teatro Orientación prácticamente durante todo el día. Era un trabajo exhaustivo, pero Lucero considera que fue su comienzo profesional dentro de la danza.

Al dividirse esta compañía, Lucero pasa a ser integrante del Ballet Danza Mexicana, dirigido por los maestros Guillermo Arriaga, Ana Mérida y Josefina Lavalle; participa con esta compañía haciendo giras importantes por Venezuela y Europa representando a Bellas Artes. En ese mismo año, 1958, la maestra Ana Mérida le brinda la oportunidad de suplirla en las clases que impartía en la Escuela de Teatro de Bellas Artes, y en el Instituto Andrés Soler, lo que acepta gustosa y desempeña esta labor por 20 años, debido a que la maestra Mérida no volvió a la escuela por motivos de salud.

Sin separarse del maestro Arriaga, ingresa al Ballet Waldeen auspiciado por el Organismo de Promoción Internacional de Cultura y Relaciones Exteriores (OPIC); posteriormente pasa al Ballet Popular Folklórico que suple las matinés del Ballet Folklórico de México de Amalia Hernández, mientras se encontraba de gira por Europa. En 1961 fue designada codirectora del Ballet Popular de México que dirigía el maestro Arriaga; tres años después se funda el Ballet Folklórico del Seguro Social, también bajo la dirección del maestro Arriaga, y Lucero es designada nuevamente codirectora.

tora y maestra y continúan juntos una intensa actividad artística.

Además de ser una excelente bailarina, maestra y coreógrafa, ha laborado como codirectora en 52 programas de televisión y ha tenido participación como coreógrafa en diversas obras de teatro.

Sus giras y presentaciones

A partir de 1955 comienza su actividad como bailarina, ejecutando danzas dentro del Palacio de Bellas Artes y en el Teatro Degollado de Guadalajara, Jalisco. Siendo integrante del Ballet Danza Mexicana, viaja a Bruselas para presentarse en la Feria Mundial. Participa en la temporada de danza moderna que se celebra en Bellas Artes, dentro del programa titulado Experimento en jazz. Participa como solista en el Teatro del Bosque de la ciudad de México. Dentro del Ballet Waldeen, presenta funciones de danza moderna en universidades de las ciudades de Houston, Dallas y San Antonio; en viaje cultural por Centroamérica visita los países de Guatemala, Honduras, Nicaragua, El Salvador, Costa Rica y Panamá. Al fungir como codirectora del Ballet Popular de México, hace una gira por los estados de la República Mexicana y Estados Unidos de América, haciendo presentaciones en ciudades como Forth Worth, San Louis Missouri, Kansas City y Los Angeles. En 1964, como maestra del Ballet Folklórico del Seguro Social, concursa en el Festival Mundial de la Música y Folklor en Israel, y obtiene la medalla de oro del primer lugar; a partir de tan satisfactorio resultado, inicia una gira por Asia y Europa visitando las siguientes ciudades: Jerusalén, Nazareth, París, Berlín, Düsseldorf, Frankfort, Madrid, Lisboa, Manila y Hong Kong. Cuatro años después, participa como bailarina solista dentro del espectáculo dancístico de masas, para recibir el fuego olímpico, en las pirámides de Teotihuacan. Participa como bailarina y coreógrafa en dos documentales de cine

El fuego olímpico y El arte en México. Dentro de las conferencias sobre danza moderna del doctor Luis Bruno Ruiz, interviene como bailarina solista, así como en el corto cinematográfico de la maestra Waldeen titulado: El hombre es la danza. Es invitada como coreógrafa en las obras de teatro El tuerto es rey; y La decena trágica. Dentro del Festival Cervantino en la ciudad de Guanajuato, bailó los Entremeses Mexicanos del Siglo XVIII.

Algunos recuerdos

Lucero comenta que la pasión con que antes los bailarines ejecutaban las labores propias de la carrera, ya no existe; en la actualidad, no se trabaja con interés en todos los sentidos, ya no hay constancia ni seriedad como antaño.

"No estoy hablando mal de las nuevas generaciones, pero la fuerza y la constancia que tuvimos los de mi época se manifiesta hasta nuestros días con toda la gente de aquellos tiempos que aún se encuentra activa; estoy agradecida con Magda, porque pienso que de una u otra forma fue una de las personas que ayudó para que yo me formara como bailarina, y tomara tan en serio la carrera. Creo que esos principios que nos inculcan, difícilmente se olvidan. A mí Magda me hizo un ballet que se llamaba El ratón, en el que yo era un ratoncito que después con magia convertían en una niña. Estaba embrujada y por eso estaba convertida en ratón; hacía dos personajes, primero un ratón, después una niña; ese ballet lo hizo Magda especialmente para mí".

Cuando Lucero formaba parte de la Academia de la Danza Mexicana, tomó clases por una breve temporada con el maestro Xavier Francis; aunque tiene un vago recuerdo de él, afirma que en Xalapa,

donde actualmente residen ambos, tiene muchos seguidores.

De la maestra Nelsy Dambré, Lucero tiene un recuerdo triste. "Aunque yo estaba en danza moderna, seguía tomando mis clases de clásico con madame Dambré; una mañana me dieron la noticia de que había fallecido durante la noche. Me impactó mucho saber que 24 horas antes yo había estado tomando clases con ella. La veía desplazarse de la cocina hacia el salón con su bastoncito, y cuando llegaba al salón se quitaba los zapatos, se ponía el doble calcetín y se comenzaba a mover... no podía creer que se había marchado".

Los pilares de su vida

Desde sus inicios sin duda el apoyo más importante fue su madre Josefina, persona popular dentro del mundo de la danza y el teatro, brazo derecho de Julio Prieto durante muchos años. Estuvo con Amalia Hernández, Ana Mérida y Magda Montoya, era amiga de todas las mamás y fue quien llevó a la destacada bailarina Aurora Agüeria, "La Güera", a tomar sus primeras clases de danza. Era la señora Josefina la cruda y fría crítica de Lucero y de cuanto bailarín se le pusiera enfrente. Cuidó los pasos de su hija por la danza hasta que la enfermedad se lo permitió.

Otra etapa bella en la vida de Lucero fue el fotógrafo y cineasta Nacho López (1924-1986), el fotógrafo del campo, la ciudad y la danza, con quien vivió 25 años de matrimonio y fue también un apoyo emocional y profesional dentro de su carrera; de dicha unión nació una niña que actualmente tiene 25 años, y la apoya tanto como lo hacía su madre. Su hermano, comprensivo y cariñoso, y su padre, siempre positivo, fuerte y realista.

¿Aún baila Lucero?

"Pues cuando puedo, sí; he estado en tres obras de teatro, siempre bailando; estuvimos con Socicultur presentando unos entremeses mexicanos, y los llevamos al Festival Cervantino en Guanajuato. Gustaron tanto que anduvimos por todos los barrios, en los reclusorios de la ciudad y los asilos de ancianos haciendo funciones; fue algo muy bonito y duró más de un año".

Con 56 años de edad, Lucero Binnquist se ha ganado un respetable lugar dentro de la danza y seguirá evolucionando junto a ella, como hasta ahora lo ha hecho, por todos los años que la vida le permita.

Nota: Fuente: Felipe Segura. "Entrevista con Lucero Binnquist", en *Charlas de Danza, México, CENIDI-Danza, 18 de noviembre de 1992.*

Perla Epelstein

Alan Stark

En ocasiones se nos olvida la importancia que tiene el maestro en la trayectoria de nuestra profesión. Su entusiasmo y empeño, la exigencia y disciplina forjan lo que vamos a ser en el futuro. Los modelos que conoció Perla Epelstein de joven deben haberle servido en sus muchos años como maestra.

Durante cuatro años estudió ballet clásico y baile español con el maestro Velázquez en su academia de la calle 5 de Febrero, en el centro de la ciudad de México, enfrente de la casa de sus abuelos. Tomó parte en los festivales que el maestro presentaba en Bellas Artes.

En 1953 inició una etapa importante en su carrera. Empezó a tomar clases de ballet con Lettie Carroll y su ayudante Vicky Ellis. Miss Carroll recibió un diploma de reconocimiento por los Dancing Masters of America en 1928, pero aprendió mucho por medio de libros y clases que tomó, por ejemplo, con Tamara Toumanova en ocasión de una de sus visitas a México. Miss Carroll realmente nunca bailó por su problema de várices, aunque fue una coreógrafa versátil. Influyó mucho en la carrera de Perla.

Cuando ella tenía 13 años la familia atravesó circunstancias difíciles y Miss Carroll permitió que Perla impartiera clases en su academia; así empezó como maestra.

También participaba en los festivales que se presentaron en Bellas Artes y en provincia y ayudaba a Miss Carroll comprando los materiales



para el vestuario y los decorados que la misma maestra confeccionaba con mucha destreza.

A los 18 años Perla dejó el ballet para casarse y convertirse en la señora Schlam, como la conocíamos durante muchos años, dedicándose a su hogar y a sus ocho hijos. No obstante, no abandonó del todo la danza, ya que en sus horas libres seguía ayudando a Miss Carroll en su escuela, donde había encontrado su verdadera vocación como maestra. También tomaba clases, cuando podía, con otros maestros como Felipe Segura y Javier Romero.

De 1962 a 1965 vivió en Israel, donde también dio clases, invitada por la maestra rusa Rina Nikova, quien montaba bailes bíblicos y necesitaba alguien que pudiera enseñar ballet. En su escuela también dio yoga y gimnasia pero tenía una inquietud: no había encontrado una técnica desarrollada ni una metodología. Las buscaba porque quería seguir siendo maestra, aunque por sus responsabilidades familiares no podría dedicarse de lleno a la danza.

A su regreso a México se enteró del sistema de la Royal Academy of Dancing de Londres, impartido por la maestra Ana Castillo en su academia de Coyoacán. En aquel momento estaba teniendo mucho éxito y por lo tanto la maestra no pudo ofrecer a Perla clases particulares. En cambio le sugirió que asistiera a las clases de los niños de primer nivel para aprender el programa. Haciendo caso omiso de las burlas de sus hijos, ella participó en el curso.

Aprendió la metodología y al cabo de un año había completado el programa. Después conoció a las examinadoras que llegaban de Londres para impartir los cursos de preparación a las maestras con el nuevo programa que se iba a implantar.

Por haberse casado tan joven no pudo prepararse como ejecutante, así es que decidió presentar los exámenes ordinarios de los distintos niveles de la R.A.D. En el momento de entrar a su primera

prueba de elementary, supo que estaba esperando a quien iba a ser su último hijo. Con cinco meses de embarazo aprobó el examen con commendation o sea con distinción. Igualmente tuvo éxito en el siguiente nivel, intermediate, otra vez con commendation.

Al cursar el último nivel sintió que ya no tenía la edad adecuada y determinó escribir a Londres para que le asesoraran sobre su futuro desarrollo en la danza. La contestación fue la recomendación para que hiciera los exámenes de maestra. Para esto tuvo que asistir a los cursos de verano en Londres, pero sólo podía faltar seis semanas de cada año por las exigencias de su familia y de su trabajo. Fueron doce visitas a Inglaterra para prepararse.

Además, con la determinación que le caracteriza, presentó exámenes para los dos primeros niveles de danza nacional de la Imperial Society of Teachers of the Dance, de Inglaterra; tres niveles de danza para teatro; dos niveles de danza de carácter y tres de clásico de los exámenes de educación en la danza, todos reconocidos en Gran Bretaña. En 1979, gracias a una beca del gobierno mexicano, asistió al curso y recibió el título de ballet clásico según el sistema cubano que se dio en México. En los tres años sucesivos presentó los exámenes de la R.A.D. para el certificado de maestro en los niveles elementary, intermediate y advanced, para los cuales tuvo que trasladarse a Estados Unidos, ya que no había suficientes candidatos en México en aquellos años. Todos los certificados los obtuvo con distinción.

Hizo tantas visitas a Inglaterra que ya era bien conocida. No tenía problema con el idioma porque había estudiado en la American High School, y en el Instituto Norteamericano de Relaciones Culturales se había preparado como maestra de inglés. También se recibió de traductora inglés-español.

En 1976 le pidieron que se encargara de la organización de la representación de la Royal Academy of Dancing en México. El nombramiento

iba a ser temporal pero duró hasta 1985, y durante este periodo Perla aprovechó, como siempre, para aprender de las examinadoras cada vez que llegaban de Inglaterra. Desempeñó el trabajo con ahínco. Después de su instancia se encargó durante un tiempo a un administrador la organización de los exámenes, cursos y visitas de las examinadoras, en vez de pedírselo a una de las directoras de las academias que realmente tenían la preparación.

En 1985 Perla tuvo el honor de ser la primera maestra mexicana en presentar una audición para examinadora, igual que había sido la primera en aprobar los certificados para maestra. Al año siguiente le invitaron a tomar los cursos de preparación y fue a Londres durante seis semanas pero no pudo permanecer las doce semanas obligatorias para el curso completo. De todos modos siente que fue un honor haber sido invitada.

Durante 25 años tuvo su propia academia de campestre, pero la dejó cuando tuvo que regresar a Israel a visitar a su madre. En vista de que sus hijas no quisieron continuar allí, alquiló el local. En esta ocasión le tocó la Guerra del Golfo (Tormenta del Desierto). Como no pudo salir de la casa organizó clases de ballet dentro del mismo edificio. Varias de las maestras de danza dejaron sus clases para ir a la guerra y pidieron a Perla que las sustituyera. Incluso le ofrecieron una escuela donde pudiera dar sus clases en un lugar cerca de Tel Aviv.

Actualmente trabaja en dos academias diferentes, ha dado clases en la Universidad de las Américas y en el Club Deportivo Israelita, entre otros lugares. Ha encontrado tiempo para trabajar en ocasiones como secretaria y como maestra de inglés. Empezó la carrera de psicología porque siente que le ayudará a entender los problemas del entrenamiento del ballet y a orientar a las alumnas que pudieran sentirse frustradas por no llegar a ser bailarinas profesionales. Es característica de Perla, como lo hizo en su propia vida, buscar la mejor

solución a las dificultades con que se puede topar en el camino, buscarla de una manera positiva.

Le ha gustado el sistema de la R.D.A. porque lleva a los niños poco a poco y no requiere de tipos superdotados como sucede con otros métodos para enseñar ballet clásico. Cuando alguien tiene vocación y aptitudes puede pasar a las ramas profesionales y ya tiene una base sólida. Es un sistema que recientemente se ha analizado y renovado después de 20 años, sin cambios. Inicialmente se fundó basándose en los conocimientos de cinco bailarinas de la época que venían de diferentes escuelas: rusa, danesa, francesa, italiana e inglesa. Karsavina, Genée, Espinosa, Cormani y Bedells. En la actualidad se han tomado en cuenta las enseñanzas de Vaganova y de la escuela de Bournonville.

Un orgullo para Perla es ver que la carrera de su alumna, María del Carmen Correa, preparada bajo el sistema británico, haya logrado altos niveles como ejecutante profesional. A los 15 años fue aceptada en la Compañía Nacional de Danza de México.

Cuando Perla tuvo a su cargo la administración de la R.A.D. había alrededor de 70 escuelas incorporadas en el área metropolitana y unas 15 en provincia. Hoy existen más de 100 en el Distrito Federal y el área metropolitana; en provincia el número también ha aumentado. Actualmente Perla colabora en la preparación de maestras para el examen del Teaching Certificate que se presentará a mediados del año, además de impartir clases en dos escuelas. Pronto espera abrir una nueva academia propia. En junio se graduará como licenciada en psicología en la Universidad de las Américas y ya está pensando en hacer la maestría en psicología de la educación.

No piensa en jubilarse; su aspecto juvenil y elegante demuestra muchos años de actividad por delante. Se ha dedicado desde muy joven a la preparación de alumnos y continuará con futuras

generaciones, inspirándoles en la danza. Todavía hay mucho que hacer -dice-, muchos alumnos que preparar y ayudar.

Nota: *Basado en la Charla de Danza de Felipe Segura, 16 de noviembre 1987, y entrevista personal, 25 enero 1993.

Rossana Filomarino

Hilda Islas

El valor intrínseco de la danza parece residir en la inmanencia de su desempeño y de su disfrute. La danza es el despliegue dinámico de sensaciones kinéticas y emotivas, que ha encontrado en la danza contemporánea de nuestros días terreno más que fértil para multiplicarse e intensificarse.

Por eso mismo, concentrados en la vigorosidad de las experiencias corporales, pocos coreógrafos se han ocupado de la organización temporal de las sensaciones; ¿cómo se maneja la significación de los elementos físicos ya no en términos de espacio sino de tiempo?, ¿cómo generar sentidos y valores a través del manejo de la sucesión en el tiempo por medio del "antes" y del "después"?

En este contexto, resulta interesante la búsqueda de Rossana Filomarino para dotar a su danza de una coherencia estructural: la danza drama.

Sin embargo, para ser justos con la larguísima trayectoria de la maestra, hay que decir que, en realidad, la danza drama viene siendo la etapa más reciente, el reto último que Rossana Filomarino se ha impuesto en su trayectoria profesional. Hay que decir también que en esta carrera se han mezclado con intensidad tres facetas inseparables, retroalimentativas: ser bailarina, maestra y coreógrafa.

Así, para entender esta etapa más reciente, habrá que remitirse hasta Italia.



Los inicios

Rossana Filomarino nace el 22 de julio de 1945 en Roma. A los cinco años empieza a estudiar danza en una escuela particular y en 1952 ingresa formalmente a la Accademia Nazionale di Danza en Roma. En esta institución tiene como maestros de ballet a Harold Lander, George Balanchine y Boris Kniasev; y de danza moderna a Kurt Joos y Pauline Koner. Tiene la oportunidad de bailar, a tan corta edad, algunas coreografías de dichos maestros.

Sin embargo, en ese momento el hecho de bailar, de involucrarse con la danza era más un producto del azar que una elección consciente.

"Una hermana mía estaba estudiando danza. Ella practicaba conmigo. Cuando tuve edad y cursé primero de primaria, entré a la Accademia Nazionale di Danza. Ahí empecé; eso fue el azar, pero realmente, elegí bailar cuando tenía 14 años. Dejé el ballet sin saber bien por qué (no me gustaba mucho) y me encontré con los maestros Sakharoff. Con ellos entendí lo que era la danza y decidí hacer de ella mi carrera."(*)

Efectivamente, de 1960 a 1963 estudia danza moderna con Alexander y Clotilde Sakharoff; obtiene una beca para los cursos de especialización en la Accademia Musicale Chigiana, en Siena; en esa institución se desempeña como bailarina, hace papeles de solista e inicia su trabajo coreográfico logrando en dos ocasiones el premio de coreografía.

En el año 63 obtiene una beca del Institute of International Education en Nueva York. En esta ciudad toma clases con Martha Graham, David Wood, Helen McGehee, Yuriko, Bertram Ross, Bob Cohen, Gene McDonald y Mary Hinkson. En la Escuela Juilliard estudia la técnica Limón con Alice Condodina, Beatrice Seckler y el mismo José Limón. Baila en las compañías de Beatrice Seckler,

Gloria Contreras, en el New Dance Group de Sophie Maslow y participa en varios espectáculos del Henry Street Play House. Además imparte clases en el área de Nueva York y es demostradora en las clases de David Wood y Jane Dudley.

México, la técnica Graham y la coreografía

En 1966 recibe una invitación del INBA para venir a impartir cursos de técnica Graham en el Ballet Nacional de México. Por otra parte, hay que anotar en este punto la importancia de esta técnica en la carrera de Rossana Filomarino; en efecto, esta metodología parece haber ligado orgánicamente las tres facetas profesionales de la maestra: la dotó de un entrenamiento para desarrollarse como bailarina, le brindó el medio más eficaz para la creación coreográfica y le dio los fundamentos para dirigir la formación de otros cuerpos.

"...dentro del panorama tan variado que ofrece la danza contemporánea en cuanto a estilos, creemos que la técnica Graham es la única realmente formativa para el bailarín, porque proporciona un cuerpo organizado de conocimientos estructurados en un sistema de enseñanza. Existen ejercicios fijados en rutinas cuya complejidad aumenta progresivamente, y que proporciona la base física para un desarrollo correcto del sistema óseo y del muscular; al mismo tiempo, se requiere el aprendizaje del sentido dramático (entendido en este caso como matiz y énfasis en el movimiento) a raíz de un estímulo intelectual contenido en los ejercicios."(**)

Como coreógrafa, la maestra siempre ha sabido que la técnica es un medio y que, a fin de que siga siendo útil para plasmar con ella las ideas creativas, hay que estar contrastando esas ideas con la técnica misma para que se revitalicen mutuamente.

"La técnica es un instrumento para la coreografía. Para que una técnica sirva hay que experimentar con ella según las propias necesidades coreográficas. De hecho así han nacido todas las técnicas, con base en una necesidad de expresión."(*)

Toda esta claridad tiene su razón en la inclinación de Rossana por la docencia, porque, dice ella, si muchos "tienen que" dar clases a ella realmente le gusta dar clases.

Sin embargo, aunque la labor docente fue el motivo de su llegada a México, la actividad de la maestra se amplió enormemente en este país: fue directora del grupo Danza de Cámara y bailarina del Ballet Nacional; poco después se establece en esta compañía como bailarina, maestra y coreógrafa y participa en todas las temporadas y giras de ese grupo tanto en México como en el extranjero.

En esta época monta varias coreografías para el Ballet Nacional: Invenciones líricas (música de Benedetto Marcello, diseños de Guillermo Barclay, 1967); Refrán del soñador (música de K. Stockhausen, diseños de Guillermo Barclay, 1967); Silencio en voz alta (Poemas de Pablo Neruda, voz de Oscar Chávez, 1968); Salomé (música de César Franck, diseño de C. Sáenz, 1969), KM/PH (música de Rocío Sanz, diseños de Guillermo Meza, 1979).

Como bailarina e intérprete, su propia obra, Salomé, le significó un hecho peculiar. A pesar de que Rossana afirma que "cuando uno baila todas las obras se asumen como importantes y como satisfactorias en el momento de presentarse".(*) Salomé, obra compleja y difícil, dio mucho de que hablar; si por lo regular la danza pasa inadvertida, no ocurrió lo mismo con esta obra que la maestra bailó junto a Luis Fandiño.

Otras obras en las que destacó como intérprete fueron, de Guillermina Bravo, Melodrama para dos y posteriormente El llamado.

Ahora bien, como coreógrafa, ¿de dónde proviene la inspiración de la maestra para crear? En realidad, dice, los estímulos o puntos de partida han sido varios.

"A veces tenía una idea totalmente clara, entonces buscaba la música que correspondiera a esa idea, a ese tema, y de ahí empezaba a trabajar; en ocasiones ha sido al revés: las capacidades de un bailarín me han hecho crear una danza para ese bailarín; a veces el impacto emotivo de una música me ha hecho buscar la coreografía que pudiera bailarse con esa música. Creo que todos los procedimientos son válidos..."(*)

Pero si ha habido un procedimiento un poco más frecuente que los otros, éste parece ser el de la creación a partir de cierta música.

"Para mí la música es importantísima. Hay coreógrafos -no es una regla- a quienes no les importa la música, para quienes la música es un fondo, o a veces no hay música. Para mí uno de los resortes principales de la creación es que me guste mucho la música... la estudio en su forma, en su sonido, en sus ritmos..."(*)

Aunque aprecia la música en general, Rossana Filomarino ha trabajado con más frecuencia la música contemporánea académica. Por otra parte, pareciera que esta capacidad de análisis musical ha tenido mucho que ver con el posterior método de composición de sus obras coreográficas: la música académica, con su manejo formal de estructuras, da quizá la pauta para un ordenamiento temporal de las imágenes dancísticas y parece ser, en un primer momento, el sustento "lógico" (organizador en el tiempo) del movimiento.

"Cuando a mí me preguntan qué hay que hacer para aprender coreografía les digo 'pues no se por qué yo nunca he tomado una clase de coreografía en mi vida', ni creo mucho en eso. Sí creo en ejercicios coreográficos, es decir, crear movimientos y

conjugarlos en frases y en organización del espacio. Sin embargo, creo que una herramienta de trabajo fundamental para un coreógrafo es tener amplios conocimientos musicales."(*)

Nuevos retos

Para continuar con la secuencia de su labor en México, hay que decir que fue maestra del Ballet Clásico 70 de Nellie Happee, de la Academia de la Danza Mexicana, de la Escuela de Danza Contemporánea de Amalia Hernández y de los grupos Espejo, Mórlula y Expansión 7.

De 1970 a 1981 la Universidad Veracruzana la llama para elaborar el programa de estudios de la Facultad de Danza y para reestructurar la compañía de dicha universidad. Para esta agrupación crea Estudios (música de Orbis Tertius Jazz, 1977), La bestia (música de Mauricio Kagel, 1977), Excentrique (música de Igor Stravinsky, 1978), Faustomúsica de Manuel de Elías y Escenografía de German castillo, 1979), Lamento (música de Gesualdo da Vanosa, 1979), Llama de amor viva (música indígena huave, escenografía de Germán Castillo, 1980), Lugar común (música de K. Penderecky, diseños de Ernesto Bautista, 1981), Icaro (música Paganini, 1981).

En 1981 vuelve al Distrito Federal como maestra del Ballet Nacional, el Cesuco, el Ballet Independiente y el Centro Universitario de Teatro. A partir de 1982, otra vez de lleno en el Ballet Nacional como bailarina, maestra y coreógrafa, realiza las obras Pasatiempo (música de Puccini, diseños de Kleómenes Stamatiades, 1983), Los medios de la muerte (música de Edgar Varese, escenografía de Germán Castillo, 1984) y A mis soledades voy (música de Lutoslawsky, 1984).

Esta última obra marca implícitamente el paso a una nueva etapa creativa, puesto que constituye un

cuestionamiento sobre el concepto y el método de su propio trabajo y la incita a la búsqueda de nuevos retos, nuevos procedimientos.

"Yo hice un solo para Victoria Camero, que se llama A mis soledades voy, que resultó bien: gustaba mucho, ella se veía muy bien, era una buena obra. Surgió de escuchar una música en el radio, iba yo manejando y escuchando en Radio UNAM a Lutoslawsky. La busqué, la compré, me encantó y dije 'voy a hacer una obra para Victoria' y así nació. Pensé luego cómo la iba a estructurar, qué iba a hacer. En esa época acostumbraba encerrarme a trabajar en un salón con mi música y experimentaba los movimientos antes de ponérselos al bailarín (ahora exploro algunos movimientos, pero otros los hago con los intérpretes). Y me quedé muy asombrada cuando me puse a pensar que me había tomado dos mañanas hacer esa obra y me espanté mucho: 'eso ya me lo sé, si me toma tan poco trabajo algo anda mal, tengo que buscar otra cosa'."(*)

La búsqueda de nuevos retos se empezó a dar por la vía de lo teatral. En la Sesión de vals para seis donde el diván no cupo (música de Strauss y otros, diseños de Kleómenes Stamatiades, 1985) empieza a darse el contacto de la danza con una lógica más bien dramática. "Desde mi segunda estancia en el Ballet Nacional ya tenía yo esa inquietud de hacer las danzas en un sentido más teatral, es decir, ligando la expresión dancística con una estructura teatral".(*)

De este periodo son también El baño (música de M. Kagel, escenografía de Germán Castillo, 1986), Icaro (música de Paganini, 1987), El relevo (música de M. Kagel, diseños de Kleómenes Stamatiades, 1987), Personajes (Homenaje a Tamayo), (música de Manuel Enríquez, diseños de Kleómenes Stamatiades 1987).

La danza-drama

En el contexto de la búsqueda de lo teatral en la danza, 1988 marca una etapa radicalmente distinta de las anteriores. Aunque sigue impartiendo clases en el Ballet Nacional, Rossana deja la compañía y se acerca de manera más formal a la actividad teatral.

Aunque ya antes había trabajado como coreógrafa para obras de teatro y ópera, -por ejemplo La historia del soldado (dirección de Manuel Montoro, música de Stravinsky, 1979), Salomé (dirección de Werner Schroeter, música de R. Strauss, 1986), Séptimo mandamiento... no robarás tanto (de Darío Fo, 1982), La rosa de oro (de Carlos Olmos, 1983), A ninguna de las tres (de Fernando Calderón, 1984), Seis personajes en busca de autor (de Luigi Pirandello, 1986), El examen de maridos (de Juan Ruiz de Alarcón, 1986), Lenguas muertas (de Carlos Olmos, 1988) - en esta época empieza a tomar cursos y seminarios de actuación que, en contacto con su trayectoria dancística, originan un nuevo tipo de ideas coreográficas.

Así pues, en su carácter de creadora independiente realiza el montaje Danzón de los años (música de Manuel Enríquez y danzones, 1989). En esta obra la mitad del reparto eran actores y la mitad bailarines. Hasta este momento, la división del trabajo tradicional aún permanece, de manera que los autores actúan y los bailarines bailan. Todavía en esta fase no se da la integración que posteriormente se irá consolidando.

En 1990 funda y dirige la Compañía Drama Danza Contemporánea, con la que realiza el montaje de Muchacha triste y sin alas (primera versión en 1991) que se estrena en el teatro del Ballet Folklórico, y en la que se da una articulación más compleja entre la danza y el teatro que, lejos de limitarse a una mezcla de recursos en escena, toma fundamentalmente el eje del guión teatral, es decir, una estructura dramática coherente que organiza el total de los elementos.

"Muchas veces me preguntan ¿es danza-teatro?, yo les digo que no, aunque en realidad sí es danza-teatro, porque la estética que está ligada a la danza-teatro es muy diferente de la mía. No siento, para nada, pertenecer al posmodernismo y no me muevo en esa línea estética donde el azar juega mucho, o donde el juego de imágenes por sí solas es importante. Me refiero a esa unión de la danza y el teatro en cuanto a la utilización de los sistemas que el teatro dramático ya ha descubierto y apropiarme de ellos para la danza. La danza y el teatro hacen alianza en mis obras en cuanto a este tipo de estructura sólida debajo de la obra, una dramaturgicadancística."(*)

Esta aplicación o adaptación de la estructura dramática teatral fue un acto plenamente consciente ya desde Muchacha triste... y después en Kurt Weill, Desastre y esperanza (1992); entre estas dos obras cabe destacar el trabajo Las troyanas, espectáculo de Germán Castillo con coreografía de Rossana Filomarino y los integrantes de Drama Danza Contemporánea. Esta obra introdujo nuevos elementos a la interacción de la danza y el teatro: el montaje fue exclusivamente con bailarines profesionales que realizaron un trabajo actoral, la conjunción de la palabra y el movimiento presentó la posibilidad de nuevas perspectivas de experimentación. El personaje de Hécula fue interpretado por Rossana que se enfrentó aquí, como intérprete, al problema de conjuntar dos tipos de concentración en escena, la de la bailarina en movimiento y la de la actriz que se comunica a través de la palabra. Hay que decir que, aunque la producción de la obra fue financiada por el Tercer Festival de la Ciudad de México en 1991, el espectáculo cumplió más de cien representaciones, manteniéndose durante ese tiempo por las ganancias de taquilla, frente a un público estudiantil y no especializado, algo poco usual cuando de danza contemporánea se trata.

Por otra parte, la articulación entre danza y estructura teatral parecería, de entrada, difícil de lograr dado el carácter inmediato, inmanente del movimiento corporal, por un lado, y, por el otro, el grado de abstracción y de lejanía respecto de lo vivido que supone la tarea de organización "aérea" del espectáculo global. Para encontrar la mediación entre estos dos puntos, Rossana Filomarino ha probado procedimientos de trabajo diversos. En *Muchacha triste...* se empezó a trabajar primero el movimiento y sobre este material se fue integrando el total del montaje; en Kurt Weill... se partió de la música, de las canciones que ordenaron el guión y después se procedió al trabajo de la experimentación del movimiento.

"Fue diferente el proceso de creación, el cómo abordé el tema, la estructura dramática. En *Muchacha triste...* se fue dando ya con los materiales dancísticos trabajados; en cambio en Kurt Weill... si empezó en el escritorio, pensé en el orden, en escoger las canciones, en la secuencia lógica, en la estructura que me podía funcionar, es decir, fue a priori, y luego la realización dancística y el montaje fue sobre el guión que yo hice."(*)

La búsqueda de estos procedimientos continúa, el siguiente proyecto, dice la maestra, será un poco la mezcla de los dos intentos anteriores. El objetivo está claro y es continuar la fusión de danza y teatro, pero el cómo hacer las cosas siempre suscita una constante exploración.

Lo que es cierto es que Rossana Filomarino ha optado por "salir" de la danza misma para alimentarla. Crear coreografía supone, entonces, estudiar música y teatro, confrontar las estéticas, las teorías, las formas de organización, las cualidades intrínsecas de cada género para, finalmente, sintetizarlas en su propio campo: la normatividad de la creación danzaría.

"Para hacer coreografía he aprendido más de los libros de teatro (que son los únicos de que dis-

ponemos, porque tratados de coreografía hay dos o tres) y aplicando, trasladando estos problemas teóricos a lo que uno está haciendo. Además hay que tener un entrenamiento para transitar de los problemas más sencillos a los más complejos, sujetándose a los rigores de la técnica, con base en una estructura lógica."(*)

Con Rossana Filomarino la danza contemporánea acoge, en la historia de su desarrollo, elementos que inciden en los aspectos temporales de su producción. Al cuerpo-espacio de la creación coreográfica actual se le ofrece un camino posible para explorar la sucesión de experiencias corporales, para consolidar su existencia en el tiempo.

(*) Entrevista con Rossana Filomarino por Hilda Islas, 10 de noviembre de 1992.

(**) Rossana Filomarino, ponencia presentada en el I Coloquio de Danza Contemporánea 1982, Museo de los Constituyentes.



Onésimo González

María Sandra Licona M.

Estas líneas buscan de alguna manera recuperar la memoria, el paso creador de un artista mexicano que se ha consagrado a una labor distinguida, honesta, que lo ha llevado a autodefinirse como "danza, desde antes de la danza, dentro y después de la misma".

Es Onésimo Adrián González Garrido, quien nació el 8 de septiembre de 1935. Nos habla desde la lejanía de los recuerdos y no por eso su voz deja de ser fuerte, segura, varonil... En 1994 cumplirá 40 años -que se dicen fácil- de estar envuelto en este "arte maravilloso que es la danza". Años que significan, también, la entrega y la lucha constante por algo que se ama:

"Extrañamente no era mi sueño dorado ser bailarín, lo que yo anhelaba era convertirme en pianista o cantante. Estudiaba música en Monterrey, mi ciudad natal, cuando apareció por ahí la Sociedad Artística del Tecnológico de Monterrey, que llevó a la gente de la Academia de la Danza Mexicana, con aquellos balletes maravillosos: La manda, de Rosa Reyna, El chueco, de Guillermo Keys, y otros que constituyeron la primera época de la danza mexicana, claro, sin dejar pasar de largo a Waldeen y varias obras de Anna Sokolov.

"Una puesta que me impactó mucho, en ese momento, fue Zapata, de Guillermo Arriaga, en la cual Rocío Sagaón destacó con su papel de la Tierra. En realidad lo que me emocionaba era esa actitud mexicanista, la música de Revueltas, de Moncayo. Otra actuación que me marcó, por decirlo así, fue la de Gloria Mestre en el Ballet de Aída."

En 1954, a los 19 años, mientras seguía sus estudios en la Escuela de Música de la Universidad de Nuevo León, bajo la dirección de un "queridísimo" amigo suyo, "gran chelista", José Andrade, presencié un curso de danza moderna impartido por Clayton Dalton, de Colorado; al principio este taller no le llamó mucho la atención pero después tuvo la inquietud de imitar algunos movimientos que le prometían nuevas alternativas.

"Estos sucesos fueron a parar en la formación del Grupo Experimental, Integral de Danza Moderna de la Universidad de Nuevo León, el cual estaba dirigido por Daniel Andrade, por cierto recientemente fallecido, que por aquellos años era estudiante de música y arquitectura y participaba, también, activamente con el maestro Dalton. Me integré a la agrupación el 9 de noviembre de ese mismo año.

"A través de la Danza del venado empezamos a trabajar; recuerdo a los entusiastas del conjunto, Minerva Mena, Jesús Guzmán, Carmen Alardín, René García, entre otros inolvidables amigos. También participé en obras como: Atabales mestizos con música de Nicandro Tamez, Corrido del sol con música de Carlos Chávez, Sonatas de Scarlatti, entre otras coreografías de por Daniel Andrade"

En 1955 visitaron su escuela personalidades de la danza mexicana, entre ellas Ana Mérida, bailarina y coreógrafa, Magda Montoya con su Ballet de la Universidad Nacional Autónoma de México y más tarde Enrique Martínez, integrante del Ballet Nacional, quien tras impartirles un curso de danza animaría al joven Onésimo a continuar sus estudios de danza en la capital.

El recuerda:

"Asistía como observador a clases y ensayos del Ballet Nacional; también empecé a involucrarme en la Academia de la Danza Mexicana, donde conocí,

personalmente, a la enorme Elena Noriega, a Rocío Sagaón, Guillermo Arriaga, y otros destacados maestros con quienes tuve la suerte de trabajar.

"Solo y sin recursos fui a hablar con Magda Montoya, quien tiempo atrás había visitado Monterrey; me aceptó en su escuela, con ella hice algunas cosas importantes: bailé sus Murales sobre Orozco, Corona de espinas donde me vestía de Cortés y Magda era la Malinche. En un ballet que presenté, Variaciones, de César Frank, sobresalieron Lucero Binnquist, Colombia Moya, Lila López, Cora Flores, Aurora Agüeria, entre otras bailarinas. De aquella época lo que más me sobresalta es la fuerza con la que se hacía la danza, esa mexicanidad revolucionaria, esa teluria plasmada en los trabajos coreográficos. También me vienen a la mente anécdotas como las sesiones en que se jutaban Miguel Guardias y Rubén Bonifaz Nuño con todos nosotros y se hacían lecturas de poesía."

Su estancia en el Ballet Nacional de México, aunque corta, no por ello fue menos enriquecedora. Onésimo comenta:

"Lo que más me llamó la atención del Nacional, fue la personalidad tremenda de Josefina Lavalle, la belleza que tenía para moverse y expresarse. Por otro lado la dureza y rigidez de Guillermina Bravo, quien al mismo tiempo contaba con una gran sensibilidad de captación.

"El paso por el Ballet Nacional no duró mucho, solo participé en algunas cosas, una gira por Monclova y Saltillo. Mi intención, básicamente, era prepararme, buscar cosas de solidez para mis conocimientos que sin duda ahí encontré".

A finales de los años cincuenta Elena Noriega, Xavier Francis y Bodyl Genkel habían formado el Nuevo Teatro de la Danza; cuando Onésimo González decide iniciarse en un entrenamiento concienzudo de la técnica dancística, además de interesarse en la cuestión coreográfica.

Antes y después de su primera coreografía

"Realicé estudios de coreografía con John Fealy, Bодyl Genkel y Helena Jordán. Estos maestros dejaron en mí una huella que no se borra, por su trabajo como profesionales, como gente dedicada a lo profundo y maravilloso de la danza. Llevamos a cabo algunas experiencias coreográficas en la Academia de San Carlos, y continué mis clases con Xavier Francis, hice algunas incursiones en el cine como bailarín y coreógrafo. Como resultado de estos estudios nace una de mis primeras creaciones: Retornos con música de John Antill."

Otra vez la tremenda realidad económica se hace patente. Onésimo González deja la danza moderna, aunque no para siempre, para dedicarse al folklor:

"Esta mala situación económica nos hace buscar de pronto la revista musical, la televisión; a mí me llevó al folklor. Tuve la oportunidad, en esos años, los sesenta, de captar los valiosos conocimientos del maestro Marcelo Torreblanca y de su alumno Ramón Benavides para realizar, en una primera instancia, trabajos con el Ballet Popular, de Guillermo Arriaga.

"Y ya que estamos en esta etapa me gustaría mencionar que es a partir de ella donde empieza mi matrimonio con Sonia González, una vida afectiva no sólo en lo emocional, sino también en nuestro mutuo involucrarnos en la danza.

"En 1961 me integré al Ballet Folklórico de México, donde pude tener un sueldo fijo y continuar mi carrera de danza en la compañía residente bajo la dirección de Norma López Hernández; aproveché para adentrarme en el conocimiento del espectáculo: luces, escenografía, vestuario. Había personas como Artemisa Barrios o Silvia Lozano, que ya estaban dentro del Ballet. Aprendí los programas y tuve la experiencia de convivir en un

espectáculo que se presentaba tres o cuatro veces a la semana en el Palacio de Bellas Artes. Fue algo muy positivo: se forma en uno esa responsabilidad técnica, de trabajo, anímica, todo dentro de la idea de lo que podemos llamar profesionalismo."

Ya en la primera compañía y bajo la dirección personal de Amalia Hernández, viajó a varias ciudades de Europa y Estados Unidos; estuvo en Australia, donde tuvo la oportunidad de tomar clases con Katy Gorham, quien era bailarina y maestra del Ballet Clásico de ese país. Con ella, según sus palabras, entendió el valor de la danza clásica, la cual continuaría más adelante con Nellie Happee, Fredor Lensky y Job Sanders. Sobre esto nos dice:

"Primero quisiera empezar hablando de mis hijos, ya que con ellos o a la par de ellos es que se ha venido dando todo este engranaje en mi vida. En 1961, Enrique Calatayud, el mayor de ellos, tenía 5 años y a la fecha sigue siendo una gente muy cercana a mí, inquieto, respetuoso e involucrado emotiva y dancísticamente con sus demás hermanos; ellos son Adrián que nació en 1963, más adelante Elías otro bailarín, Itzel que también ha elegido el camino de la danza y Sol la más pequeñita.

"Recuperando el terreno de los escenarios déjame decirte que en 1968 tuve una gran experiencia con la Compañía de Amalia Hernández; gracias a ella se montaron dos ballets sumamente importantes: El Ballet de las Américas y Los cinco continentes, donde tuve la oportunidad de ver trabajar a Roseyra Marengo cuando montó su ballet sobre Argentina, a Rosa Reyna que lo hizo sobre Perú y otros compañeros que también manifestaron su talento. Por el lado internacional tuve la fortuna de ser dirigido por personalidades como Tamara Golovánova de Rusia, Lukia de Grecia, Gungor Kekes de Turquía y por la bellísima Mrinalini Sarabai de la India. Otra cosa de gran importancia para mí fue haber bailado Revelations, de Alvin Ailey, coreografía que representaba a Estados

Unidos, un reto de destreza e interpretación fue participar en los solos de este ballet: I Wanna be ready Sinner Man.

"También se invitó a gente como Aurora Agüeira y Graciela Henríquez, que en un momento dado le dieron realce a un ballet que requería, en ese momento, un trabajo técnico más desarrollado.

"Este fue el paso fuerte para mí, un paso adelante en el trabajo, en el aspecto técnico, expresivo y de madurez dentro de la danza por el cual tengo tantas cosas que agradecerle a la señora Hernández".

En 1969 Onésimo González, el hombre alto, delgado pero con un cuerpo musculoso, con la huella de la danza impresa en él, realiza su última gira con el Ballet Folklórico de México por Europa. Ese mismo año la señora Amalia Hernández funda el Ballet Clásico 70 dándole la oportunidad a Nellie Happee como directora. Para este grupo se reunieron bailarines de la talla de Ruth Noriega, Tania Alvarez, Marisela Acosta, Guillermina Sánchez, Carlos López, Ricardo Riebeling y el propio Onésimo, quien a la vez se inicia en el campo de la coreografía profesional con el dueto Adagio del Concierto de Aranjuez con música de Joaquín Rodrigo, para el cual tomó "todas sus vivencias en España". Agrega:

"El dueto lo interpreté apoyado por la exquisita Ruth Noriega. Este fue el punto de partida para trabajar seriamente en el quehacer coreográfico y de docencia.

"IncurSIONÉ un poco en el teatro con Estela Inda y adquirí conocimientos muy importantes con José Luis Ibáñez.

"Junto con Rocío Sagaón, Colombia Moya, Pilar Pellicer, Ofelia Medina, el pintor Arnoldo Cohen y otros creadores de las artes plásticas, realizamos un espectáculo que se llamó Danza hebdomadaria, que significaba semanal.

"Clásico 70 dura en realidad muy poco, se desintegra cuando aparece un proyecto llamado Letanía Erótica escrito por la señora Griselda Alvarez, que fue también una experiencia agradable: tomar una temática de la poesía y tratar de trabajarla con danza."

Guadalajara-Veracruz-Guadalajara

La Universidad de Guadalajara le ofrece, en 1972, el puesto de director artístico de su Ballet Folklórico, dirigido por Rafael Zamarripa. También le proponen programar la carrera de danza en la Escuela de Artes Plásticas de la misma Universidad. Realizó un activo programa académico y fundó el grupo Integración de Danza Contemporánea para el cual creó más de 20 coreografías y formó más de 15 bailarines profesionales, entre ellos: Enrique Calatayud como bailarín y coreógrafo del Ballet Independiente, Luis Carlos Astorga y María Elena Martínez en la Compañía Nacional de Danza Clásica, y así otros muchos talentos del gremio dancístico. Con cierta nostalgia en la voz, rememora:

"Fueron 10 años de ardua labor, durante los cuales compartí inquietudes con Rafael Zamarripa, coreógrafo y maestro de escultura. Con Guillermo Sierra, pintor y maestro de teatro, la maestra Helena Ladrón de Guevara, en fin, entrañables amigos e impulsores del grupo Integración. Laborando aún en Guadalajara encontré la importancia y gran amistad de Oscar Liera, autor teatral para quien realicé una importante coreografía en su obra El Lazarillo de Tormes con la música de Alicia Urreta.

"Cuando las cosas ya se gestan, se maduran, vienen otras inquietudes y para ello es necesario el apoyo de la institución que te ha contratado.

Desafortunadamente, algunas veces no es posible; el grupo tiene que buscar nuevos caminos”.

La acogida da la Universidad Veracruzana, en su Facultad de Danza de Jalapa, donde el rector Bravo Garzón le hace una invitación para llevar a cabo la descentralización desde Jalapa hacia otros lugares del estado:

“Se inicia un taller con muchos problemas pero también con un gran número de jóvenes entusiastas que empiezan a hacer funciones, pequeños trabajos didácticos que la gente recibe con mucho agrado. Los muchachos, de ahí en adelante y ya encarnerados, viajan a Jalapa para realizar la carrera de danza. Soy invitado por la Facultad de Educación Física para impartir algunas cátedras como coreografía del movimiento, gimnasia rítmica, todo aquello que tiene que ver con el manejo del movimiento corporal organizado”.

Dice un dicho, y dice bien, que todo lo que empieza acaba, este trabajo de Onésimo González realizado en Veracruz dura siete años. En 1987 los ánimos decrecen y la fuerza de descentralización se viene abajo.

“Vuelvo a Guadalajara, otra vez como invitado, para estar ya no solamente un grupo de danza, RE-XXI, sino el proyecto para la formación de una escuela profesional dedicada a la evolución, investigación y profesionalización del trabajo dancístico. Trabajé con gente ya formada y se involucraron dos de mis hijos, Elías e Itzel, como bailarines. Laboramos en este proyecto dentro del Departamento de Investigación Científica y Superación Académica de la Universidad de Guadalajara, con un sueldo que en esos momentos significó un gran apoyo.

“Pero -siempre un pero-, las cuestiones políticas, los movimientos económicos y una serie de cosas han hecho que este trabajo, actualmente, se pierda. En estos momentos estamos trabajando como grupo

independiente: RE-XXI Compañía de Danza Contemporánea, de la cual soy director, Sonia está en la coordinación general y Elías y Enrique como bailarines, aparte varios jóvenes que trabajan en el grupo.

“En lo personal, otra vez esos momentos transitorios, estoy realizando una investigación en el sur del estado de Jalisco, en Tuxpan, donde casi todo el año hay una serie de festividades y por ende de manifestaciones dancísticas, espero que de esto derive alguna publicación.

“También estoy involucrado en el Cedart-Guadalajara como maestro y en la Universidad en un nuevo proyecto de la Facultad de Educación Física.

“Esta es mi vida, dentro de la danza, siempre con ella para que sea más agradable, también haciendo música, dibujo, escultura y danza, siempre danza”.

Obra coreográfica de Onésimo Adrián González:

Retorno

Adagio del Concierto de Aranjuez

Dueto I

Conjunciones

Los jóvenes

Alegoría (a Alfonso de Lara Gallardo)

América con poemas de Pablo Neruda

Trilogía espiritual

Suspensión

Proceso al hombre (a Rafael Zamarripa)

Cuatro movimientos

Para una mujer sola

El cóndor pasa

Huapango

Danzas para mujeres

(....)

Arlequín

Incidente onírico

Divertimento dos

Rulfiana

Vuelta y media

Amor, canto y anhelo

Notas: Agradezco a Enrique Arroniz su apoyo para la realización de este trabajo, por la copia de la entrevista que me envió: Onésimo González, treinta años en el mundo de la danza.

Texto basado, también, en la entrevista a Onésimo González efectuada por la autora de esta semblanza, el 21 de septiembre de 1992.

Margarita Gordon

Alan Stark

Para Margarita Gordon, maestra y bailarina, el baile español ha llegado a ser últimamente una fuente de investigación donde siempre encuentra nuevos caminos. Pero no fue donde empezó en la danza.

Nacida en Guadalajara, Jalisco, pero criada en Michoacán, tuvo a su alrededor el arte tradicional. Los sonidos de los telares de Erongaricuaru, pueblo a la orilla del lago de Janitzio, fueron los primeros ritmos que conoció. Su madre impulsaba la fabricación de telas artesanales y las vendía en su negocio, en lo que iba a ser la Zona Rosa en la ciudad de México.

Desde pequeña, Margarita tenía ganas de aprender a bailar, porque cada 6 de enero y en otras fiestas vio a los grupos de danzantes que acudían a Erongaricuaru. Tendría apenas 6 años cuando persuadió a su madre de que buscara, para que le diera clases, al conocido Juan "Picao", quien preparaba a los danzantes de la Sierra. Así, Margarita aprendió los pasos de los Viejitos, los Negritos y otras danzas de la región.

Su madre, Lena Gordón, tenía un gran círculo de conocidos del mundo artístico desde que vivió en Estados Unidos: personalidades de Europa, Norteamérica y México. Por lo tanto Margarita conocía a intelectuales que frecuentaban la casa de Erongaricuaru. Un día llegó una dama bellísima que olía a perfumes, recuerda Margarita. Fue como un hada para la impresionable niña. Esta estadounidense, radicada en México, era Waldeen,



quien al enterarse de que Margarita quería aprender a bailar respondió que su sueño sólo se podría realizar en el Distrito Federal.

Fue así como Margarita se instaló en un departamento en México para asistir a las clases de su ídolo, y aunque tenía quien la cuidara mientras su madre estaba en Michoacán, fue Waldeen, que vivía en el piso de arriba, quien actuó como madre de la niña de 11 años a la vez que le impartía clases. Tenía gran facilidad de retención, por lo que no le costó trabajo memorizar las largas secuencias que acostumbraba montar la maestra. A menudo Waldeen le pidió que enseñara a alumnos, generalmente mayores que ella, cuando se les dificultaba asimilar los pasos. También pudo asistir a los ensayos, donde aprendió a ver a la danza como una manifestación culta e intelectual, no sólo como un ejercicio.

Sus años con Waldeen le dejaron una profunda huella. De cierto modo fue una alumna rebelde y difícil de amoldar, ya que tenía sus inquietudes y la curiosidad del por qué de las cosas. Además, desde pequeña había llevado a su madre a los pueblos de la sierra porque necesitaba saber más de las tradiciones y orígenes de las danzas. Por lo mismo, después de unos años empezó a asistir también a clases de otros maestros: Ana Mérida, Guillermo Arriaga, y en la Academia de la Danza Mexicana con Xavier Francis y Bodyl Genkel. Con esto atrajo invitaciones a bailar con diferentes grupos. En 1956 entró al Ballet de Bellas Artes, donde debutó en el papel de la Doncella (que antes había hecho Rocío Sagaoón) del ballet *Titerescas*, con coreografía de Guillermo Arriaga. También con el Ballet Popular de México, dirigido por Guillermo Arriaga y Josefina Lavalle, participó en *Juan Calavera* (coreografía de Josefina Lavalle) y en *La Balada del venado y la luna* (coreografía de Ana Mérida). Con esta compañía viajó a Europa; se presentaron en la Exposición Internacional de Bruselas. Además del repertorio de danza contemporánea incluyeron danzas tradicionales y mestizas que no causaron

problemas a Margarita, gracias a su preparación en danza folklórica.

En 1960 José Limón le otorgó una beca para que estudiara en la Connecticut School de Estados Unidos. Allí tuvo la oportunidad de ver distintos aspectos de la danza contemporánea como con Dore Hoyer, alumna de la escuela de Mary Wigman. También asistió a funciones de compañías de Alvin Ailey, Nikolais y el mismo Limón. Fue en esta época que tuvo su primer encuentro con la música flamenca al escuchar un disco de Camper. Fascinada y maravillada, se preguntaba: ¿Qué es lo que bailarás con esta música?

A su regreso a México entró al Ballet de Waldeen y participó en *Los caprichos de Goya*, con música de Soler, para lo cual tomó unas cuantas clases con el maestro Tarriba. Para la coreografía, basada en música de Michoacán, ya tenía buenos antecedentes. Su gran reto como joven fue cuando Waldeen le pidió que hiciera la *Cabaretera en Sombras* de la ciudad. Sintió que le faltaba experiencia de la vida para tal papel.

En esta época sigue siendo inquieta y curiosa por todo lo relativo a la danza, como había sido desde niña cuando se le permitió tanta libertad, en Michoacán. En sus propias palabras, "pensaba que los bailarines se hacían de un día para el otro. Y me di cuenta que no... Y yo quería bailar y bailar".

En 1962 parte a Nueva York para estudiar con Martha Graham. En el mismo año participa en giras de la compañía de Eric Hawkins. De visita en México ve la compañía de Roberto Iglesias y la de Ximénes y Vargas, su primera confrontación con el baile español. Le parecía algo inaccesible e increíble, como un sueño.

En Nueva York, fue a un estudio a ensayar y al escuchar el sonido de castañuelas preguntó quién estaba trabajando. Al enterarse de que era la compañía de Ximénes y Vargas se atrevió a entrar

a saludarlos. Fue Manolo Vargas quien le abrió y preguntó: ¿Eres tú la bailarina que nos mandaron? No. No soy la bailarina que les mandaron, pero soy bailarina. Explicó que era mexicana y bailaba danza contemporánea y folklore mexicano. Como ellos llevaban algunos números de bailes mexicanos les interesó y en una audición posterior con Roberto -a pesar del susto-, confiesa Margarita, fue aceptada y una semana después debutó con ellos en el famoso Chateau Madrid.

Para que aprendiera baile español ellos pidieron que dejara la danza contemporánea, aunque de todos modos le iba a servir de base. Al principio le costó mucho trabajo, sobre todo bailar acompañada de la guitarra, pero como sabía usar el traje veracruzano, esto le ayudaba a manejar la bata de cola; los pasos de folklore como la Danza de los viejitos le sirvieron para los zapateados. No imaginaba al verlos en México, que tan pronto iba a formar parte de su compañía. Llegaron a Bellas Artes, pero fue la última gira de la compañía porque se disolvió poco después. No obstante, Margarita les acompañó a Madrid y con su asesoría empezó a tomar clases con los maestros que le recomendaron.

Comenzó con una de las maestras de flamenco más importantes de la época: La Quica. Era la viuda de Frasquillo, un torero-bailaor, quien al enamorarse de ella le enseñó todos los secretos del flamenco aunque no era gitana. Margarita aprovechó intensamente sus clases, pasando todo el tiempo posible en su estudio. Los que hemos sido alumnos de La Quica siempre la recordamos al ver a Margarita bailar por Caña... La Quica quería mucho a Margarita y hay que recordar que la maestra era especial; sólo se entregaba a ciertas personas.

También estudió escuela bolera con el matrimonio Mercedes y Albano. Mercedes era hija de La Quica, así que había que tener cuidado de no causarle celos a la maestra por invadir su territorio. La Quica daba los pasos pero nunca corregía el

braceo o el porte del cuerpo. Un día Mercedes estaba ayudando a Margarita con esto, cuando llegó inesperadamente La Quica y hubo que inventar que Margarita solamente estaba ensayando. Comenta que este fue el único año que realmente tomó clases; aprendía en las compañías o cuando los coreógrafos montaban diferentes números.

Margarita pronto se hizo conocer en los estudios de danza de Madrid y no faltaron invitaciones a bailar en las compañías que continuamente se formaban. Pero había un inconveniente: la había seguido a España un pretendiente; ante su insistencia, se casaron en Madrid. Aunque estaba de acuerdo en que Margarita siguiera tomando clases, de ninguna manera permitía que bailara en público. Ella sufría amargamente porque necesitaba bailar.

En 1965 regresó a México y empezó a dar conciertos, generalmente sola. Empleaba lo que había aprendido en España en arreglos coreográficos experimentales a base de técnicas que aprovechó de sus conocimientos de la danza contemporánea, pero ya se dedicaba enteramente a la danza española. Al principio fue bastante difícil, porque las figuras importantes recibían invitaciones a los teatros o centros nocturnos, y un concierto de flamenco de una figura nueva no era aceptado por las instituciones oficiales. Había también confusión en el público porque no tenían preparación y relacionaban el flamenco con la juerga y los tablaos.

En 1966 y 1967 vuelve a España y participa en giras del Ballet Español de Rafael de Córdoba, con Antonio de Ronda y José Molina, presentándose en teatros y salas de fiestas importantes.

En uno de sus conciertos en México llegó a verle Roberto Iglesias, y la invitó a trabajar con él. Así empezó una colaboración que duró varios años. Comenta Margarita de Roberto: "Nunca me olvido cuando le vi bailar la primera vez. Era una danza

medio diabólica porque no sé de dónde sacaba esa fuerza física y emocional. Su proyección era de locura. Fue increíble... cuando le conocí, le tenía pavor.

De su trabajo juntos dice: "o bailabas con él o simplemente desaparecías. Tenías que sacar algo de donde lo tuvieras.,

Memorable de estos programas fue el zapateado a dúo de estampío y las Seguiryas. Para ella Roberto y Manolo Vargas fueron de los pocos bailarines de español que han sabido bailar con pareja. Le parece muy importante esta relación hombre-mujer, tanto teatral como emocionalmente. Lamenta la falta de hombres en el baile español en la actualidad.

Después, Margarita volvió a presentar sus conciertos, casi siempre sola, acompañada por un guitarrista y un cantaor, aunque en ocasiones invitaba a actores para recitar poesías de Federico García Lorca o Miguel Hernández. Por ejemplo, en 1970 colaboró con ella Rosenda Monteros.

En una entrevista con Felipe Segura recuerda de este periodo que afortunadamente tenía trabajo intenso: "luchando con altas y bajas. A veces con apoyo, a veces sin él... nos sostenemos".

Generalmente sus programas se conforman de flamenco, donde dice que encuentra mayor libertad de expresión. "Es una manifestación que apasiona. El baile clásico español es más estudiado, coreografiado hasta el último detalle. El flamenco tiene su base rítmica y al conocer los cánones puede uno hacer las variaciones". Le gusta que llegue "a unir totalmente el canto, la guitarra, el baile y todos los sonidos percutivos, ya sean de palmas, de palillos, pies, hasta los olés, el jaleo, lo que te dice el cantaor cuando estás bailando, o lo que tú misma le dices a un guitarrista cuando te entusiasma; una especie de conversación".

Se acuerda del homenaje a Waldeen, en el que bailó las Seguiryas que inician con el martinete acompañado del golpe en el yunque. No quedaba fuera del programa que incluía bailarines de danza contemporánea sino que encajó bien porque iba a las raíces de la vieja escuela, a algo muy elemental... Demuestra que el baile flamenco es vigente y que tiene valor vital para llegar al público. Es por eso que continúa esa búsqueda para rescatar estilos que ya no se bailan mucho, y que dejan lugar para la propia personalidad del intérprete.

También ha presentado programas con música de autores españoles conocidos y de la Escuela Bolera del siglo XVIII. Tiene un programa que compara las culturas de España y México. El flamenco, no obstante, es su fuerte y continuamente hace variaciones sobre los ritmos clásicos, como su número reciente de Tientos a la luz del quinqué, donde da un giro nuevo al baile.

En 1987 fue invitada a representar a México en el Festival de Kuopio, Finlandia, donde se llevó a cabo un Seminario sobre Música y Danza Gitana. Aparte de bailar e impartir un curso de danza flamenca, presentó una ponencia sobre los gitanos en México, que fue muy bien recibida. Habló de la importancia de los gitanos en el baile español y de la dificultad de ser aceptados en la sociedad. Mencionó a las figuras mexicanas que han aportado al baile español y surgió la pregunta de si los mexicanos bailaban distinto de los españoles. Comentó que también ellos lo llevan en la sangre. Piensa que los gitanos llegaron a México desde tiempos de la Colonia, probablemente como reclutas forzados o para los toros y por lo tanto en los bailes de México se reflejaba la influencia de Andalucía, donde radicaban la mayoría de los gitanos. Dice que es importante respetar al pueblo de los gitanos porque a menudo el flamenco es su solo modus vivendi.

A pesar de la dificultad del idioma, y de no poder tener música en vivo, aceptó con gusto regresar a

Kuopio al año siguiente; ahí pudo presentar a sus alumnos al final del curso de quince días en unos Caracoles y un Fandango. Este éxito desde luego hace que la vuelvan a invitar. Dice que le encanta dar clases porque siente que es buena maestra; cuando los alumnos están dispuestos, hay entrega de parte de uno y otro. Monta las danzas rápidamente para captar su interés, y después pulir y trabajar la técnica. La enorgullece poder representar a su país de esta manera, aunque lamenta que la gente de la danza no reciba el debido reconocimiento de lo que desarrolla fuera de su país.

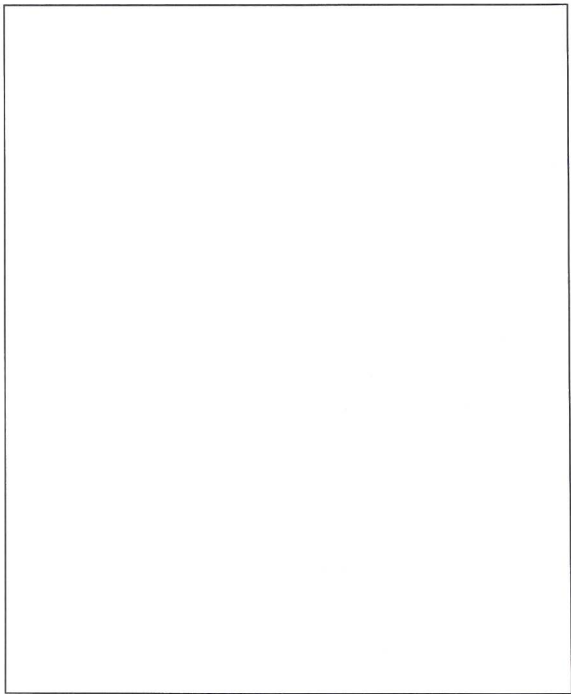
Es tenaz buscadora de los estilos del flamenco, además de investigar las raíces hispanas del folklore mexicano. Por esto en 1990 fue merecedora del Premio Sol de Oro como bailarina, coreógrafa e investigadora.

Ha bailado en todas partes: en teatros grandes y chicos, plazas de las delegaciones, kioscos, reclusorios, universidades, escuelas y pueblos. Ha hecho giras por Canadá, Estados Unidos, Centroamérica, Puerto Rico, Grecia, Finlandia y Japón. Ha trabajado en radio, televisión, zarzuela, la ópera Carmen. Presentó su coreografía del Amor Brujo de Manuel de Falla en la temporada de ópera de Morelia, Michoacán.

Asevera que sigue con muchas ganas y mucho interés de superarse técnicamente y en todos sentidos... y bailar, bailar...

Nota:

Basado en las Charlas de Danza con Felipe Segura del 3 de marzo de 1986, 8 de julio de 1987 y 19 de septiembre de 1988, y una entrevista el 9 de diciembre de 1992.



Jorge Gutiérrez Escoto

Patricia Salas Chavira

Durante una reunión de investigadores en el Cenidi-Danza "José Limón", donde se organizaban las semblanzas que elaboraría cada uno de nosotros, Patricia Aulestia me sugirió la del maestro Jorge, ya que se dedica a la danza mexicana y esa es mi área.

Sin embargo tenía muchas dudas, ¿Quién era este personaje dentro de la danza?, ¿dónde estudió?, ¿qué hizo?, ¿todavía está dentro de esta manifestación? Atribuyo este desconocimiento a lo grande que es el ámbito de la danza, que ha ido insertándose a distintos niveles como el educativo, cultural o de espectáculos.

Es importante subrayar que la mayor parte de las veces nos dejamos llevar por las personalidades más reconocidas y dejamos de lado a otras que quizá no son tan famosas, pero tienen gran experiencia, trabajo e importancia para comprender el desarrollo de la danza en México. Fueron personas que estuvieron detrás, apoyando, sugiriendo y proponiendo a muchas que después serían grandes luminarias de la danza. Con lo anterior no pretendo desubicar o darle su justo valor a bailarines, maestros, coreógrafos o directores de compañías, sino que mi deseo es abrir el panorama para que conozcamos qué ha sido la danza y verdaderamente quiénes han contribuido en su construcción.

Después del primer contacto telefónico que tuve con el maestro concertamos una cita. El lugar fue la Escuela Nacional de Maestros, allá por la calzada México-Tacuba. No fue un sitio escogido al azar; más adelante comprendería que es donde se ha quedado gran parte de su vida, de la entrega a la



danza, del trabajo sin descanso (mucho de él sin una retribución justa), de lo que es amar la danza y saberla transmitir.

Al llegar a la escuela seguí las indicaciones del maestro, lo encontré puntual y formal. Nos saludamos, nos conocimos y me invitó a dirigirme a su cubículo. Caminamos y subimos por unas escaleras y, al llegar al lugar, lo primero que leí en la parte superior de la puerta fue: Salón Maestro Jorge Gutiérrez Escoto. Ahí comencé a conocerlo, a escucharlo y a emocionarme.

Desde que era niño empezó con la inquietud hacia la danza y la música. Terminó sus estudios de preparatoria en Guadalajara, aunque él es de Colima. Me explicó que tuvo que estudiar la carrera de abogado porque así lo exigía su familia. Mientras estudiaba esta carrera entró a trabajar al Departamento Jurídico de la SEP, actividad que continuaría después de haberse titulado. Al terminar la licenciatura, en 1950, entró a la Academia de la Danza Mexicana, pues ya sabía exactamente lo que quería. "En las mañanas me iba al jurídico y en la tarde, desde las cuatro hasta las diez de la noche, a la Academia de la Danza, cuando estaba en Hidalgo".(1)

Tuvo a grandes y determinantes maestros en la danza mexicana, entre otros Marcelo Torreblanca, Amado López, Virginia Rodríguez de Mendoza, Vicente T. Mendoza, Rosa Reyna, Guillermo Keys, Elena Noriega, Raúl Flores Guerrero (cuando era director de la Academia de la Danza Mexicana).

Al tiempo que estudiaba comenzó simultáneamente su actividad de bailarín. Audicionó, entre muchos otros, para el primer programa folklórico de la televisión llamado Conozca a su México; fue escogido gracias a su fuerza, entrega y creatividad. Debuta ejecutando el Jarabe mixteco con mucho éxito. Sin embargo, fue duramente criticado por su maestro Marcelo Torreblanca. "No le gustaba que ninguno de sus alumnos

bailara en teatro, ni se comercializara.(2) Me dijo, entonces: ...Bueno, pues ya firmaste; bailas esto, o escoges la Academia o te vas a vender a México por 50 centavos.(3)

Tenía como pareja de baile a Rosalba Yordi, quien en ese entonces era la reina del huapango en el Casino Veracruzano. Posteriormente también bailó con Alicia de la Gala. "¿...mi manera de ser? pues yo era muy tímido en esa época, pero al bailar lo olvidaba".(4)

Afortunadamente, en la Academia de la Danza Mexicana conoce a Aurorita Rodríguez Quezada, una persona también entregada a la danza. Comenzaron a bailar juntos en la clase de Torreblanca; no perdían un minuto, pues aprovechaban todo momento para ensayar. A él siempre le gustó la creatividad, la coreografía. Aurorita las hacía más técnicas. "Nos compenetrábamos muy bien, yo creaba y ella lo formaba".(5)

Trabajó durante diez años como abogado, actividad en la cual tuvo muchos tropiezos, pues la alternaba con sus estudios de danza y compromisos como bailarín. Pero valía la pena pasar por todo tipo de vicisitudes a cambio de la realización que estaba viviendo como ser humano y artista: "Ahí me encontré yo, a mí..."(6)

Teniendo ya como pareja a Aurorita, se consolida trabajando en la televisión en programas folklóricos, en los que son muy solicitados por su profesionalismo y entrega al trabajo. Continuaron juntos en Conozca a su México, luego, en Así es mi Tierra y después en Noches Tapatías. Cambiaban músicos, escenógrafos, y todo, pero ellos permanecían. Conocieron a mucha gente que los apoyó y supo darles su lugar; guarda especial cariño a Pepe Guízar. Entre los actores eran conocidos como La Pareja.

Había tal comunicación entre ellos, tanta compenetración como pareja de baile, que muchas

veces que cambiaron la música que se iba a ejecutar, sólo era necesario alguna mirada, o señal con la falda, mano o paliacate para sacar adelante la situación. Bailaban con tal seguridad que daban la impresión de que habían sido informados previamente de los cambios.

Una ocasión llegó Amalia Hernández a la Academia de la Danza buscando muchachas y muchachos para que participaran en un espectáculo mexicano que estaba presentando en la Sala Chopin. Ni el maestro ni Aurorita bailaron porque todos los lugares habían sido ocupados. Posteriormente Amalia los conoce, los invita y aceptan participar con ella; al poco tiempo estrenan Michoacán. Para este momento ya habían concluido sus estudios en la Academia.

Sólo trabajan con Amalia durante dos años, pues son invitados por don Luis Márquez, gran coleccionista de trajes folklóricos, a participar en su espectáculo llamado México Incógnito y a modelar ropa típica. En 1958 obtienen su título en la Academia de la Danza Mexicana.

El maestro Gutiérrez recuerda que existía un centro folklórico muy bueno: Las Galerías Riveroll, y fue una maravilla ver bailar ahí al maestro Torreblanca, a Luis Huerta, a Ema Duarte... Uno de los bailarines faltó y la señora Riveroll sabía que estudiaba danza, lo invitó a bailar y aceptó. Al poco tiempo logró que invitaran a Aurorita, para seguir bailando juntos. Tamoién bailaron cada ocho días en el centro folklórico Orquídea y en el Club Rotario.

Dondequiera estaban Jorge Gutiérrez Escoto y Aurorita; eran Los Regionales, nombre que adoptaron por la razón de que bailaban material de todas las regiones del país. Con ese nombre están registrados en la Asociación Nacional de Actores. Realizaron diversas giras por el interior de la República Mexicana con Pepe Guízar; trabajaron con María de Lourdes, las hermanas Huerta, los

hermanos Zaizar; en fin, alternaron con muchas personalidades del ambiente de la música folklórica mexicana.

Tiempo después, don Luis Márquez lo hace coreógrafo de su espectáculo México Incógnito, al mismo tiempo que apoya a Silvia Lozano en el montaje de danzas, cuando ella iniciaba su compañía. Tampoco dejaba el trabajo del programa Noches Tapatías, que duró diez años. Cuando se requería de más bailarines para un determinado programa invitaba a sus amigos, muchos de los cuales nunca dejaron la danza mexicana; con el tiempo algunos de ellos destacaron, como los casos de los maestros Vidales y Vélez.

Hacia el año de 1955 continuaba trabajando en el Jurídico, actividad que no le satisfacía. En ese mismo año recibe la invitación de la maestra Ofelia Ramos para irse comisionado como maestro de danza mexicana a la Escuela Nacional de Maestros, lo cual aceptó inmediatamente y con mucho gusto. En ese entonces, la escuela estaba dividida; las mujeres por un lado y los varones por otro. Empezó a tener contacto con muchachos que le decían que odiaban la danza, "que no era una actividad para hombres". El maestro los convenció y al poco tiempo ya estaba trabajando con el primer grupo de danza de varones de la escuela, grupo que tuvo mucha aceptación y éxito. Llega el año de 1960, tiempo en que la comisión terminaba. Se tenía que regresar al Jurídico. Por fortuna, el director de la Normal nocturna solicitaba un maestro de artísticas; Jorge le entregó su curriculum, además de que lo respaldaba la labor que realizó durante los cinco años de su comisión en esa misma escuela. Le ofrecieron sólo una plaza de cuatro horas -era la única disponible!- y el maestro Jorge Gutiérrez felizmente la cambió por la de abogado.

En 1968 Aurorita se fue a trabajar con él a la Normal. Para ese entonces la escuela ya era mixta, por lo que se podían hacer muchas cosas más. Juntos formaron el Club de la Danza Folklórica de la es-

cuela, del turno vespertino, al que posteriormente cambiaron de nombre, llamándolo Tzontemoc (Dios Sol del atardecer). Desde entonces el grupo mantiene el mismo nombre. Con ese grupo ha recibido grandes satisfacciones; se ha presentado en todas las normales de la República y en distintos foros, tanto nacionales como internacionales.

En fin, el trabajo ha sido arduo y agotador. A veces con apoyo, otras muchas sin él, pero se ha realizado gracias a un gran motivo: "Sólo por el amor a la danza".

Notas

(1) Salas Chavira, Patricia: Entrevista con Jorge Gutiérrez Escoto, Cenidi-Danza, septiembre de 1992.

(2) Op. cit.

(3) Op. cit.

(4) Op. cit.

(5) Op. cit.

(6) Op. cit.

Silvia Lozano

Margarita Tortajada Quiroz

Silvia Lozano es una mujer admirable. Ha trabajado por más de cuatro décadas en la danza; como bailarina, maestra, coreógrafa, promotora y directora del Ballet Folklórico Nacional de México. Ha sorteado todo tipo de obstáculos con inteligencia y seguridad, sin detenerse nunca; cree en lo que hace.

Es una mujer muy guapa que habla con gran firmeza mostrando su hermosa sonrisa. Está rodeada de amigos y compañeros que la aprecian, reconocen su labor y se comprometen con ella. Es directora de una sólida compañía de la que está orgullosa y tiene innumerables planes para el futuro que seguramente significarán aportaciones a la danza mexicana.



El arte en la vida cotidiana

Silvia Lozano Baillet nació en la ciudad de Puebla. Su padre fue un mérito militar aficionado a la fotografía, y su madre una pintora innata. Desde siempre ella y sus cuatro hermanos convivieron con el arte en diversas manifestaciones. Sus estudios dentro de la danza empezaron cuando tenía seis años, siendo su maestra su prima Diana Baillet, aunque la música le interesaba más. "A mí siempre me gustó mucho todo lo que es el arte en general, la música, la pintura, la danza. Más que nada era la música. Yo quería ser pianista y luego dirigir una orquesta. Era mi sueño dorado. Mi mamá tenía una

amiga concertista y ella me daba clases desde los cinco años."(1)

Al terminar la primaria Silvia Lozano, toda la familia se mudó a la ciudad de México y pocos años después, en 1950, inició sus estudios en la Academia de la Danza Mexicana.

"Al principio mi papá se opuso, él no estaba muy contento. Mientras fueran puros estudios, menos mal, pero nunca que yo me dedicara a bailar. Era un hombre muy conservador en ese aspecto y me dijo: Muy bien, te dejo estudiar danza, pero también tienes que estudiar pintura. A mí se me facilitaba pintar e ingresé a la Academia de San Carlos, tendría como 15 años. A él le gustaba mucho la pintura. Mi mamá también pintaba, era una pintora nata, pintaba muy bien; no pudo tener una carrera pero lo hacía."

Dentro de la Academia de San Carlos, donde estudió tres años, tuvo entre sus maestros de pintura a Luis Nishizawa, con quien ahora tiene gran amistad, y el maestro Asúnsolo, de escultura.

Además del estudio de diferentes disciplinas artísticas y del impulso que recibía por parte de sus padres, dentro de su familia había artistas que de alguna manera influyeron en su decisión de dedicarse a la danza. Además de su prima Diana: "Un tío que acaba de morir (en 1991), Roberto Baillet, director de teatro; colaboró mucho con Seki Sano. Montó obras como El nahual y La rebelión de los colgados. Se dedicó mucho al teatro y también daba clases. Y una tía mía muy famosa, cantante de ópera, Caritina Baillet"

(1) Margarita Tortajada, Entrevista con Silvia Lozano, 8 de septiembre de 1992, Cenidi-Danza, México. Todas las citas textuales corresponden a esta entrevista.

A pesar de eso, el hecho de que Silvia Lozano se dedicara al arte y especialmente a la danza, le valió

el sobrenombre de "el punto negro" dentro de su familia.

Debido al cambio de ciudad dejó la danza por un tiempo, pero no le fue difícil incorporarse a la Academia de la Danza Mexicana (ADM). Sus maestros fueron Farnesio de Bernal, Juan Casados, Xavier Francis, Helena Jordán, Bodyl Genkel y Waldeen, en danza moderna, y Nellie Happee y Sonia Castañeda, en danza clásica.

"Helena Jordán me apoyó muchísimo, me daba clases aparte, porque decía que tenía una facilidad extraordinaria. Las clases que nos daba Waldeen para mí eran preciosas, eran para bailar, lo que ella montaba era muy creativo, los movimientos coherentes, el movimiento y su desarrollo. Hay directores y coreógrafos que ponen movimientos que uno los hace por la técnica, pero siente que no van de acuerdo con otro. Sus clases eran muy rápidas y seguía, seguía. Si no te metías era difícil captarlas. Eso también tenía Bodyl, pero Waldeen tenía algo muy especial que nos hacía sentir el movimiento, la música, adentrarnos".

Su debut como bailarina fue en el ballet de masas Quinto Sol, de Angel Salas y Efrén Orozco, en el Auditorio Nacional en 1952.

"Había un conjunto muy grande y era muy espectacular. Yo me acuerdo que bailaba de murciélago o diablo con un grupo pequeño y nada más hicimos tres funciones. Eramos muchísima gente, nos pusieron por secciones y cada uno montaba algo diferente. Fue la primera vez que me pagaron, me acuerdo mucho de la cantidad, se me hizo un dineral: cien pesos. Me acuerdo porque fue el primer salario que recibí como bailarina.

Cuando empecé a bailar en el escenario para mí era la cosa más extraordinaria. Yo bailaba para mí, no me importaba si había gente o no. Muchas veces me decían -pero es que tú no marcas-. No, yo gozo, me entrego totalmente. Para mí era algo que no

puedo explicar. Dejar de bailar (en 1974) me costó mucho, todavía lo siento.

Silvia Lozano trabajó con varios coreógrafos, como Waldeen, Helena Jordan y Farnesio de Bernal. Después ingresó al ballet oficial de Bellas Artes en 1953.

"El examen de admisión fue en el Teatro del Bosque, uno por uno. Evelia Beristáin marcaba y el jurado eran Bodyl Genkel, Rosa Reyna y Xavier Francis. También nos hicieron un examen teórico y otro de improvisación, ponían música y yo empecé a bailar. Lo que a mí me fascinaba era poder hacer lo que quisiera con mi cuerpo.

La danza folklórica: el encuentro

Desde su infancia Silvia Lozano tenía un cariño especial por la danza folklórica. Estuvo cerca de ella gracias a la afición de su padre por la fotografía:

"Íbamos en vacaciones a recorrer parte de la República, donde nos tocaba ver múltiples festividades. En la noche nos quedábamos en los lugares, aunque fueran pueblitos chiquitos y vivíamos con la gente. A él le gustaba eso y tomaba fotos. Entonces veíamos las fiestas tal como eran".

Este interés que tenía por la danza folklórica, aunado a su deseo de viajar, le llevaron al Ballet Folklórico de México (BFM) en 1957.

"Me dijeron que necesitaban bailarines que tuvieran mucha técnica. Estaban Roseyra Marengo, Colombia Moya, Raquel Gutiérrez, Socorro Bastida y otros más. Jorge Gutiérrez Escoto me dijo que era una compañía que Amalia Hernández necesitaba formar para la televisión y hacer una gira

a Europa. Me llamó mucho la atención ir a Europa bailando.

"Amalia Hernández montó un espectáculo sobre la historia de México a través de la danza. Se la mostró a Emilio Azcárraga, pero no tuvo aceptación y no se logró el trabajo con Televisentro. Sin embargo la compañía realizó una gira por Canadá y Estados Unidos.

"Fue una cosa inolvidable para mí, porque era la primera gira a la que iba y creía que estaba en una excelente compañía. Bailamos tres funciones y estuvimos como 15 días, fue casi puro paseo. Llegamos al hotel Windsor en Montreal, donde se hospeda la reina Isabel de Inglaterra, tiene hasta un teatro precioso. Luego estuvimos en Nueva York, íbamos a hacer un programa con Ed Sullivan que nunca hicimos porque no hubo tiempo.

"Después de la gira hicimos otras cosas con Amalia, una tras otra, y cuando uno ya está trabajando y dando funciones, que es lo que nos gusta, hay continuidad. Entre más funciones haya en el foro, con el público, uno está más contento. Después de eso entramos al Palacio de Bellas Artes a dar funciones. Por eso me quedé con ella. No obstante seguía tomando clases con Xavier Francis, Bodyl, Guillermina Bravo, Sonia Castañeda, con quien tomé muchas clases, todavía después de que me casé y tuve a mis hijos.

Silvia Lozano obtuvo en el BFM experiencia que le serviría para su formación. Ahí tuvo clases de danza clásica, contemporánea y folklórica. Era un gran equipo el del BFM y Silvia Lozano supo nutrirse. Tenían el apoyo del maestro Celestino Gorostiza, director del INBA en ese momento; Felipe Segura como director artístico "dio mucha disciplina a la compañía"; Dasha se encargaba del vestuario; Arnold Belkin y Antonio López Mancera eran diseñadores e iluminadores; Leonardo Peláez también iluminador, y tenían maestros invitados, como Agnes de Mille.

Esta coreógrafa vio el trabajo de Silvia Lozano en clase y en el foro y le dio una atención especial. Le modificó algunas partes de la Sonaja de Michoacán que ella bailaba, con coreografía de Amalia Hernández. De esa danza Silvia Lozano había hecho una creación. "Le puse mucho de mí, cosas que yo sentía y Amalia nunca me dijo nada; al contrario, le gustaba muchísimo. Agnes de Mille vio eso y me puso otras cosas. Le dijo a Amalia es la mejor bailarina que hay aquí, y me invitó a que me fuera a Nueva York."

No viajó a Nueva York porque atravesaba un momento difícil: su madre acababa de morir. "Tuve una depresión tremenda, mi mamá murió a los 39 años, muy joven, entonces fue muy duro".

Silvia Lozano trabajó con Dasha, tomó clases con Antonio López Mancera y Leonardo Peláez y ganó la experiencia que le daba estar constantemente en el foro. Participó en las giras que realizaron a Canadá, Estados Unidos y Colombia, además de las temporadas en el Palacio de Bellas Artes.

Cuando Silvia Lozano bailaba "no marcaba, me entregaba, pero no era por quedar bien con nadie, era porque yo quería quedar bien conmigo misma, era lo que quería hacer". También daba clases de danza contemporánea, cumplía funciones de ensayadora, colaboró con el coro de la compañía, diseñó y elaboró vestuario trayendo con Dasha. Esta labor le trajo el reconocimiento de maestros, importantes funcionarios y del público, así como de Amalia Hernández, quien le había prometido que se formaría una segunda compañía y Silvia Lozano sería la directora.

Sin embargo surgieron conflictos internos, además de que "yo le pedía a Amalia que me diera más y más cosas que hacer, pero me limitaba, yo me sentía frenada". Por otro lado, "mi papá fue a ver a la compañía; nunca había ido a verme bailar. Y me dijo -¿Tú qué haces aquí? Eso no es folklor. Entonces me desilusioné tanto... pensaba que lo que es-

taba haciendo era lo máximo, estaba en Bellas Artes, creía en ello. No era por el dinero, creo que un artista así debe ser, por lo que cree, no por lo que le van a pagar, sino porque cree uno en eso. Dejé de creer".

Uno de los motivos que impulsaron a Silvia Lozano a incorporarse al BFM era viajar bailando a Europa, y precisamente en el momento en que esto se hacía realidad tomó la decisión de dejar la compañía. Habló con Amalia Hernández explicando las causas de su decisión y ella trató de persuadirla de no irse. "Yo ya estaba decidida. Le dije a Amalia: Me voy porque voy a hacer una compañía, mis objetivos son éstos; aquí estamos haciendo cosas que no son y la idea mía es hacer realmente danza folklórica, rescatarla y plasmarla tal cual es. Me dijo: Tú vas a llegar porque eres una persona muy disciplinada. Amalia me habrá hecho lo que sea y dentro del campo profesional lo admito, pero ella me ve y me abraza, porque nunca me salió enojada con ella ni le hice nada. Luego me decían que estaba copiándole cosas y la invitó. No estaba copiando, no tengo necesidad -usted sabe muy bien, Amalia, que yo tengo mis propias ideas, muy diferentes. En ese campo yo le tengo respeto a ella y ella me tiene respeto a mí".

Nace una compañía con convicción

Al mismo tiempo que Silvia Lozano era integrante del BFM era maestra en el IMSS. Helena Jordán la había invitado en varias oportunidades a bailar danza contemporánea y a raíz de eso le otorgaron una plaza de maestra en la recién formada Casa de la Asegurada en 1956. "Cuando entré no había ni dónde diera las clases. Había unos locales que tenían alquilados en Donceles, con salones adaptados". Ahí hizo una enorme labor: "Fui la primera maestra que presentó una temporada de danza

contemporánea en el Teatro Reforma con alumnos del IMSS. Al licenciado Ortiz Mena, director general, le gustó mucho y me puso de ejemplo: Tamaña escuincle de calcetas que está dando el ejemplo a todos los maestros del IMSS haciendo una temporada."

Silvia Lozano tenía gran relación con los maestros de danza folklórica del IMSS, como Jorge Gutiérrez Escoto y Aurorita Quezada, pues en varias ocasiones la habían invitado a bailar con ellos.

Cuando salió del BFM empezó a trabajar para la formación de su compañía. Contaba con conocimientos, experiencia, el material que su padre había recopilado, el apoyo de informantes y de Raúl Hellmer, quien le proporcionó grabaciones originales y asesoría musical.

Habló con los maestros del IMSS y al observar que tenían las mismas ideas y objetivos empezaron a trabajar. La nueva compañía se formó con 40 bailarines, entre ellos: Federico Vidales, Aurora Quezada, Jorge Gutiérrez Escoto, Enrique Martínez, Eva Robledo, Ramón Vázquez, Rafael Vega España, Marcos San Román, Onésimo Adrián González, Conchita Solís, Alicia García, Consuelo Utrera, Quetina Izaguirre, Graciano Ramos Domínguez, Benjamín Gutiérrez, Enrique Luis Vargas, Ramón Benavides, Luis Villanueva, Héctor Fink, Artemisa Barrios y muchos más.

Sin contar con apoyo alguno empezaron los ensayos en los salones de Donceles. La elaboración del vestuario corrió a cargo de Luis Vargas, quien aún trabaja con la compañía. Toda la producción de los montajes se realizó por la aportación de Silvia Lozano. "Yo tenía algunos ahorros porque trabajé muchísimo, hice televisión al mismo tiempo que estaba con Amalia. Las 24 horas corría, casi no dormía porque trabajaba muchísimo y junté dinero".

Bajo el nombre de Cantos y Danzas de México la compañía se presentó por primera vez en octubre

de 1960 en el Auditorio Nacional, para el licenciado Alvarez Acosta, el maestro Gorostiza, quien le daba el apoyo moral del INBA, y otras personas. "Invité también al maestro Torreblanca porque quería que él me dijera si estaba bien o mal, y salvo algunas cosas que me corrigió, le pareció bien. Para mí eso fue muy alentador.

El lanzamiento de la compañía fue en el Teatro de los Insurgentes, donde Silvia Lozano firmó un contrato sin saber cómo iba a pagar. En el IMSS había conocido al señor Mauricio Ocampo, director de Prestaciones Sociales, que sabía de su trabajo y le prestó la enorme cantidad de 20 000 pesos para la temporada en el Insurgentes.

"Esa temporada nos sirvió para que fueran a vernos y nos mandaran a una gira a Estados Unidos, con recomendación del maestro Gorostiza, y después nos dieron una gira a toda la República con el INBA. Con lo que fuimos recuperando de dinero yo le pagué al señor Ocampo hasta el último centavo. Casi lloró. Yo firmé todo sin un quinto, pero con la convicción y la plena seguridad de que iba a salir adelante. Luego la gente me ve con una seguridad tan grande que creen que tengo el dinero. Lo hago porque si lo pienso... no, hay que hacer las cosas así, aventarse."

A partir de ese momento Silvia Lozano se ha convertido en una brillante promotora. Una vez que la compañía se establece se da una abierta competencia con BFM, quien buscó desacreditar a Silvia Lozano y su compañía. Su lugar de ensayos cambió continuamente, recibiendo por un tiempo ayuda económica del arquitecto Ramiro González del Sordo.

En 1961 la compañía cambia de nombre, por sugerencia del maestro Gorostiza, a Ballet Aztlán y continúa teniendo el auspicio moral del INBA. En 1967 funda la segunda compañía y en 1977 es nombrada la compañía oficial del Teatro de la

Ciudad con el nuevo nombre de Ballet Folklórico Nacional de México Aztlán.

Para lograr esto último la compañía audicionó para el licenciado Salvador Robles Quintero, director de Socicultur, y más tarde el profesor Hank González, siendo regente de la ciudad, aseguró su permanencia en el teatro con el decreto publicado en el Diario Oficial. Desde 1977 la compañía da dos funciones por semana.

En 1989 funda una tercera compañía que trabaja permanentemente en el Teatro Cortijo de Cancún, Quintana Roo. El manejo de las tres compañías del BFN es muy complejo. Cada una tiene un coordinador y está formada por bailarines, miembros del coro y músicos; la de Cancún tiene 35 integrantes, la del Teatro de la Ciudad 85 y la que se mantiene en gira, 65. Aunado al demás personal (maestros, técnicos, realizadores de vestuario y escenografía, etc.) hacen un total de 200 personas.

Respeto y orgullo por su danza

Silvia Lozano siente un gran respeto hacia su trabajo, y considera que la danza folklórica es una importante expresión de la cultura de nuestro país. Siente como su responsabilidad difundirla para ampliar el conocimiento de la realidad mexicana: "Uno se siente orgullosa. Es el cariño, el respeto y el amor que tengo a mi país. Quiero que al transmitirlo en cualquier lugar al que vamos, sientan lo grande que es México. Cuando nosotros vemos en otros lados ese entusiasmo, que se paran y gritan, entonces estamos logrando nuestro objetivo: el público está viendo parte de la cultura tan grande que tenemos".

El BFN ha dado funciones en todo nuestro país, además de actuar como representante de México en

Estados Unidos, Honduras, Costa Rica, Panamá, Ecuador, Perú, Colombia, Canadá, España, República Dominicana, Australia, Tanzania, Francia, Italia, Alemania, Austria, Grecia, Suecia, Noruega, Japón, Cuba, Nicaragua, Argentina, Venezuela, Dinamarca, El Salvador y Puerto Rico.

Sus participaciones se han dado en foros de todo tipo como teatros, plazas, patios, el Zócalo del DF, escuelas, asilos, museos, para festivales, exposiciones, convenciones, pastorelas, giras presidenciales, universidades, congresos, sindicatos, eventos deportivos, instituciones gubernamentales, secretarías de Estado, gobiernos estatales y empresas privadas.

Ha tenido largas temporadas en teatros y actuado en festivales de gran prestigio. Participó en la Olimpiada Cultural de México 68; ha sido enviado como representante oficial de festejos patrios a ciudades de Estados Unidos; ha trabajado para la televisión en México en la Cultura (1982-1984) y para la televisión italiana RAI (1986); ha tenido contratos importantes con empresas del espectáculo como la American Theatre Productions (1971-1976) y desde finales de los setenta, con la Columbia Artist Festival, para Estados Unidos y Canadá.

Sus actuaciones especiales son numerosas, como para la Junta Parlamentaria México Países Latinoamericanos-Europa (1977); la UNESCO en Francia (1978); la conmemoración del I aniversario de la Revolución Sandinista en Managua, Nicaragua (1980); funciones especiales para presidentes de México, Venezuela, Costa Rica, China, Checoslovaquia, Portugal, Corea e Indonesia, en varias ocasiones en el Congreso de Primeros Ministros de Latinoamérica (1990); para el Obispo Antonio Chedrawi de la Iglesia Ortodoxa Libanesa (1985); los príncipes de Japón (1987); la Reina Sofía de España (1988); el Alcalde de Singapur (1991); el presidente del Congreso Nacional Africano, Nelson Mandela (1991), y el Primer Ministro de Malasia

(1991), entre otros. En el currículum del BFN se hallan contabilizadas un total de siete mil 645 funciones de 1960 a 1991.

Por esa ardua labor Silvia Lozano y el BFN han recibido numerosos reconocimientos, como medallas, diplomas y trofeos de instituciones mexicanas y de otros países. Como ejemplo están la Medalla de Oro del Festival Internacional de Osaka (1974); la Coraza de Oro en el Festival Folklórico Latinoamericano en Ecuador (1977); el trofeo del Hispanic Heritage Festival en Miami (1983 y 1985); el Fortín de Heredia y el trofeo del Palacio de los Deportes Premio Nobel de la Paz Dr. Oscar Arias, de Costa Rica (1990). Entre las distinciones recibidas, en la ciudad de Puebla se nombró a Silvia Lozano Poblana distinguida, en Hialeah, Florida, se declaró el 7 de diciembre de 1982 Día de Silvia Lozano y el BFN; en Pasadena, California, se nombraron los días 26 y 28 de febrero de 1987 Días del BFN y la Asamblea del Estado de California les otorgó la Distinción Honorífica. Han recibido las llaves de cuatro ciudades de Estados Unidos y han sido nombrados ciudadanos honorarios de California, Texas, Kansas, Miami y Hawai, en Estados Unidos; de San Juan, Puerto Rico, y de Santo Domingo, República Dominicana.

El gobierno de Zacatecas construyó un auditorio con capacidad para 2000 personas con el nombre de Silvia Lozano. La Unión Femenina de Periodistas y Escritoras, A.C. la nombró Mujer de la década 1970-1980, y actualmente el escritor José León Sánchez se encuentra trabajando en un libro sobre la vida y obra de Silvia Lozano.

Y además...

A pesar del trabajo tan absorbente que ha significado ser coreógrafa, promotora y directora del BFN, Silvia Lozano ha encontrado suficiente tiempo para diversificar su labor y tener una familia.

Actuó en televisión en programas de André Toufel, con Andy Rossel y Constanza Hool; Variedades de mediodía con el Loco Valdez. También participó en películas como Cucurrucucú Paloma con Lola Beltrán, Dormitorio para señoritas con Mapy Cortés, Vístete Cristina con Rosita Arenas, y como actriz en Voy de gallo con María Antonieta Pons, Dagoberto Rodríguez, Antonio Maciel y dirección de Ramón Pereda. Tuvo más ofrecimientos en este campo pero no aceptó, pues no le convenía del todo.

Ha trabajado con la Dirección General de Escuelas Tecnológicas e Industriales, participando activamente en sus festivales nacionales de danza. Ha dado numerosas clases, conferencias, talleres y cursos de capacitación en varias instituciones educativas.

Durante ocho años, de 1980 a 1988, trabajó en la Secretaría de la Defensa Nacional. Participó en la planeación de desfiles militares, promovió la presentación de grupos artísticos de danza, teatro y música, así como los encuentros culturales de grupos artísticos del ejército; realizó el guión y montaje de espectáculos de masas con 18,000 militares, como Batallas históricas (1986) y Pensamientos del águila (1987). Este trabajo le permitió alcanzar el grado de capitán segundo en el ejército.

Silvia Lozano ha tomado cursos de especialización de diversas áreas, como rítmica musical, formas preclásicas y gimnasia. Ha sido jurado de numerosas escuelas, compañías y concursos.

Durante 30 años, de 1956 a 1986, fue maestra de danza contemporánea en el IMSS. Ahí desarrolló una forma de entrenamiento para el tipo de alumnos que tenía, con niveles y edades heterogéneas, a partir del trabajo cotidiano con sus alumnos, sus necesidades e intereses, e incorporando elementos de diferentes técnicas.

Ha colaborado en montajes coreográficos de otros grupos como en *El Conquistador* (1991), de Raquel Vázquez, en el Seminario de Danza Contemporánea.

Actualmente se encuentra trabajando en la organización de la recientemente constituida Fundación Folclórica Nacional de México "Aztlán", A.C., cuyos fines son el rescate y la difusión de las raíces culturales de nuestro país, incluyendo danza, música, artesanías, etc. Con esta Fundación se pretende impulsar la investigación seria de estas manifestaciones culturales a lo largo de todo el país, así como formar centros documentales y bibliotecas para su difusión, realizar publicaciones y videos y dar capacitación a maestros.

Además de todo esto, Silvia Lozano tiene tres hijos (dos hijas casadas y un muchacho de 17 años muy interesado en la electrónica) y tres nietos. Sus dos hijas tomaron clases con Sonia Castañeda desde muy pequeñas, y a pesar de su talento ninguna bailó en la compañía, sólo su hija mayor colabora en la parte administrativa del BFN.

El hecho de combinar el trabajo con su vida familiar ha sido difícil para Silvia Lozano. "Ha sido muy duro. Creo que es muy importante la calidad del tiempo que uno pasa con los hijos, aunque sea poco, si está encaminado a darles todo lo que uno los quiere, estar al pendiente de ellos, creo que eso es lo más importante. Usar ese tiempo para la familia, porque el trabajo es muy duro. Había giras hasta de tres meses, yo no tenía mamá, no tenía con quién dejarlos. Gracias a una amiga en quien yo tenía toda la confianza pude hacerlo. Esa ayuda para mí fue increíble.

Lo importante es no perder la esencia

Silvia Lozano hace coreografía trabajando directamente con los informantes y haciendo investigación de campo. "En el momento en que se quita la danza del ambiente original, que es todo; el lugar, el

momento, el ambiente que se ha creado ahí, la ve uno en su ambiente; en el foro pierde autenticidad, desde luego, pero no pierde la esencia, que es lo más importante y tratar de proyectarla. No puede decirse que lo que se presenta es autenticísimo, pero sí que se respetan el vestuario, la música y los elementos coreográficos".

La transformación que tiene la danza tradicional al subirla al foro se da en todos sus elementos. "En los diseños, en la música, en la coreografía y en la secuencia. Si uno escoge la música, por ejemplo Los Matlachines, la música original tiene sonidos disonantes. Entonces qué hicimos, la melodía la conservamos pero en lugar de hacer esos sonidos agudísimos los suavizamos y le metimos armonía en las cuerdas. También escoger los sonos; de más de 30 de la Danza de la Pluma, por ejemplo, que cada uno es larguísimo, sólo escogí tres. Y reajustar. Muchas veces hace uno las cosas y hay que corregirlas sobre la marcha (según el tiempo y ritmo de la obra).

En cuanto al vestuario, Silvia Lozano va directamente con los artesanos de cada región para que elaboren los trajes. Cuando se requieren modificaciones (enriquecer el vestuario, mejorar la calidad de telas y bordados), los diseños se basan en los trajes originales. "Es válido un cambio para enriquecer el traje, malo que uno haga lo contrario".

La manera de conservar la esencia de la danza tradicional dentro de la danza teatral es: "conservando el estilo. Los muchachos deben conservar el estilo del lugar. Hacer coreografía en danza folklórica es muy difícil, porque uno debe ir con mucho cuidado, no puede uno explayarse totalmente, uno tiene que ir midiendo y nunca perder la sencillez. Porque todo es muy sencillo en la danza folklórica. Hacer coreografía es difícil porque uno tiene muchas limitaciones para no salirse, si no hace una fantasía folclórica. Uno cuida la música, los pasos, cambia el zapateado, el estilo, el braceo, según la región. Todas esas cosas hay que cuidarlas

bien, todos los detalles, los aditamentos, la composición. La coreografía en danza folklórica debe ser clara y sencilla.

Me decían alguna vez díganos el secreto. Son los detalles y los matices. Si está plano todo, tanto visual como musicalmente, aburre, hay que ver estos matices".

Conocer a Silvia Lozano y al BFN ha sido una grata y reveladora experiencia. He podido ver de cerca su trato y trabajo cotidianos en clases, ensayos y funciones. He conocido a bailarines, coordinadores, maestros y exintegrantes de la compañía, y he hablado largamente con su directora. Y entre todo este esfuerzo que realizan distingo el gozo y la convicción de la danza de Silvia Lozano.

Bibliografía

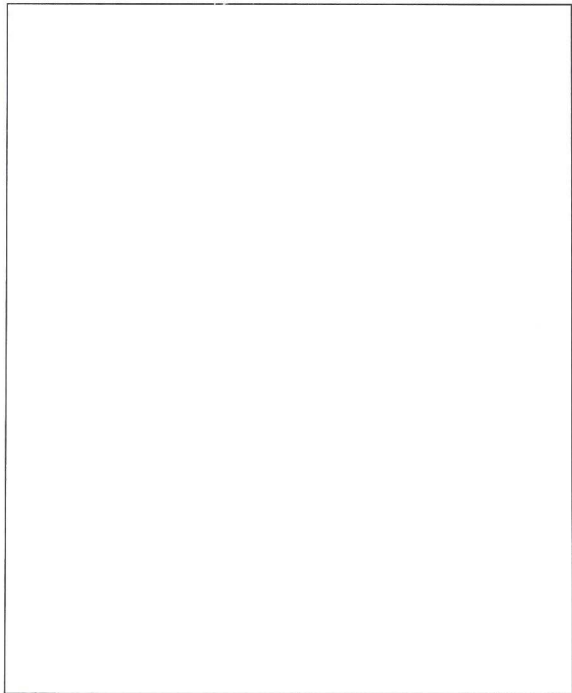
Margarita Tortajada, Entrevista con Silvia Lozano, 8 de septiembre de 1992. Cenidi-Danza, México.

Ballet Folclórico Nacional de México, currículum de la compañía, DDF Socicultur, México, 1992. (Expediente Cenidi-Danza).

Programas de mano del Ballet Folclórico Nacional de México (Expediente Cenidi-Danza).

Expediente de Silvia Lozano, Cenidi-Danza, México.

Memoria de 50 años de danza en el Palacio de Bellas Artes, INBA, México, 1986.



Yolanda Montes

Tongolele

Felipe Segura

A través de los siglos, en la historia del mundo, siempre han habido mujeres cuya memoria perdura; que por su belleza, fascinación o los hechos de su vida siguen seduciendo a cada generación.

En el mundo del teatro, del cine, del music hall, han habido damas de quienes siempre se hablará: Mistinguette, Marlene Dietrich, Josephine Baker, Greta Garbo, Isadora Duncan, Anna Pavlova. En México María Conesa, Celia Montalbán, Lupe Vélez, Dolores del Río, María Félix.

Hay una dama que se ha mantenido como estrella, que conserva su belleza, su figura, su danza: *Tongolele*.

Muchas décadas han pasado desde que se presentó en la ciudad de México causando impacto y aún hoy admira y sorprende. La gente se detiene a verla, la reconoce, sabe quién es y sigue aplaudiendo su danza. Surgieron muchas imitadoras y desaparecieron, pero siempre habrá *Tongolele*.

Por su sangre corren genes de tres razas: tahitiana, sueca y española. El producto fue una bella mujer, una extraordinaria personalidad, una bailarina única en su género.

La historia comenzó, como la de todas las personas que llegan al mundo de la danza, por su amor al movimiento, tomando parte en festivales escolares y con su indulgente mamá dándole apoyo. Su primera oportunidad, con visos de profesión, fue



en San Francisco bailando en una revista tahitiana. Seguramente los destellos que lanzaba hicieron que Miguelito Valdés, "Babalú", la contratara para una revista cubana presentada en Los Angeles. Era una niña y ya comenzaba a destacar en los espectáculos de género exótico. Eran las percusiones, la plástica sensual... Allí logró hacer su primera aparición como solista; su danza era diferente y no la había aprendido en alguna escuela, sino que llegó con ella una combinación de danza tahitiana, un poco cubana, pero más que nada de su creación.

Después sigue lo que habría de ser su destino: ¡México! Una breve actuación en Tijuana, después en Mérida y finalmente, por medio de Ramón Riachi, en 1947 llega a la ciudad de México.

El llamado género "tropical" siempre fue del gusto del público mexicano. Aquí triunfaron infinidad de muchachas del Caribe que cantaban, bailaban y actuaban un poco, convirtiéndose en estrellas del teatro y del cine. Ese gusto fue por canciones como Vereda tropical, Nocturnal, Veracruz; la voz de Toña la Negra, el Carioca bailado por Fred Astaire y Ginger Rogers. Y la rumba, el danzón, el mambo, el cha-cha-chá, la conga, el merengue. De la rumba esas bailarinas adquirieron el sobrenombre de "rumberas".

Cuando la jovencita que nació en Spokane, Washington, se presentó en el teatro Tivoli con su particular, especial y diferente manera de bailar, hizo que la época de las rumberas terminara y se iniciara la de las "exóticas". Surgieron muchas imitadoras suyas -de allí el nombre-, algunas muy bellas, de calidad, pero ninguna logró permanecer. Esto lo proporcionaron los empresarios, buscaron desesperadamente a una bailarina que ocupara el lugar de *Tongolele*, que la desbancara; usaron toda clase de artimañas y no lo lograron. Yolanda Montes, *Tongolele*, no fue una exótica, su danza es la exótica, implica otros ritmos, lugares lejanos, otras danzas.

Ese nombre, inventado por ella, lo explica así: "la dueña del teatro Iris me pidió que me cambiara de nombre; inventé *Tongolele* que viene de las islas Tonga de Polinesia, pero como mi número era de tipo negroide, folclórico, cubano, busqué un nombre que sonara a tambores..."

Y ese nombre abarrotó los teatros, los centros nocturnos, no hubo mexicano que no deseara ver a ese portento de mujer y bailarina. Ella no se dio cuenta hasta mucho después de que triunfaba, se convertía en estrella. El debut fue en el Tivoli; siguieron actuaciones en el centro nocturno Club Verde y después el teatro Follies de Garibaldi, que ya había visto nacer muchas estrellas. Ambos teatros, consagrados al género revisteril y considerados "de barriada", con la presencia de *Tongolele* se llenaron de público de todos los niveles sociales e intelectuales, todos la aclamaron. Ella fue la gran sensación del momento, y sigue siéndolo.

Lógicamente los empresarios cinematográficos tenían que capitalizar ese éxito. En 1947 filmó su primera película: *Nocturno de amor*, en 1948 *La mujer del otro*. Pero era necesario que además de bailar tuviera la parte estelar, el crédito y que el título de la película llevara su nombre, esa fue *Han matado a Tongolele*. Su compañero fue David Silva. Dado que se proyectó como una buena actriz, a través de los años ha tomado parte en muchos filmes. Su filmografía es: *El rey del barrio* (1949); *El amor no es ciego* (1951); *¡Mátame porque me muero!* y *Chucho el remendado* (ambas 1951); *Había una vez un marido*, *Sí, mi vida*, *Amor de locura*, *El mensajero de la muerte*, *El misterio del carro express*, *Ahí vienen los gorrones* (1952); *Pensión de artistas*, *Música de siempre*, *La muerte es puntual* (1956); *Amor a ritmo de go-go*, *Las mujeres panteras*, *Super espectáculos del mundo* (1966); *El crepúsculo de un dios*, *La muerte viviente* -producción EUA-México- (ambas 1968); *Las noches del Blanquita*, *Las fabulosas del reventón* (ambas 1981); *Las fabulosas del reventón II* (1982).

En Argentina filmó El detective en 1954 y en 1963 una producción francesa filmada en Italia.

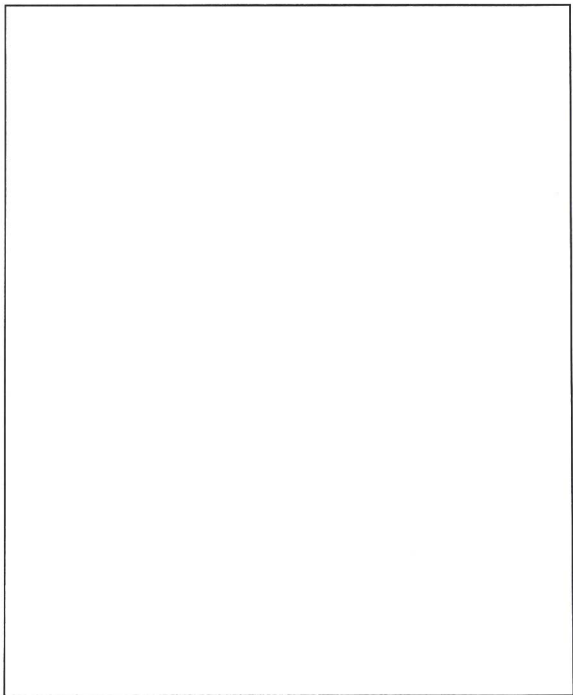
Dispuesta a colaborar con sus compañeros, a quienes consideraba como su familia y a México como su propio país, en muchas ocasiones bailó en carpas a beneficio de ellos o para alguna obra social.

En teatros de muchos lugares del mundo su nombre siempre estuvo en las marquesinas; apareció con grandes estrellas como Miguelito Valdés, Rosita Fornés, Manuel Medel, Agustín Lara, Los Kíkaros, Gonzalo Curiel, Toña la Negra, Pedro Vargas, Palillo, Los Tex-Mex, Benny Moreno, Celia Cruz, Juan Bruno Tarraza, personalidades que crearon una gran época en el teatro de revista, la radio, la televisión y el cine.

Yolanda Montes tiene a un ser excepcional a su lado, él es "su todo", su mago de los tambores, su compañero de todos los caminos y experiencias, es su esposo. El es Joaquín Agra González. Es una pareja que se ha compenetrado de tal manera que juntos producen ese mágico despliegue de ritmo y danza que lleva a los públicos a remotos tiempos prehistóricos, a islas de los mares del sur, a impenetrables selvas africanas, a explosiones de sensualidad.

Joaquín nació en Santiago de Cuba. *Tongolele* siempre anheló conocer la tierra de su esposo, y un día llegaron a La Habana para actuar en el maravilloso Tropicana. Y en la tierra de excelentes bailarinas, triunfó. Siempre triunfa, con los públicos iberoamericanos, en Europa.

Muchas generaciones han visto bailar a *Tongolele*, y la seguirán viendo. Ella dice, en voz baja, con la verdad de su corazón: "Seguiré bailando mientras Dios me dé vida".



Nieves Paniagua

Patricia Salas Chavira

Quando uno quiere acercarse a la danza hay muchas formas de hacerlo; podemos oír, hablar y leer acerca de ella, comentarla, observarla; en fin, múltiples maneras, todas ellas válidas e importantes. Sin embargo, la mejor forma de involucrarse, entenderla y sentirla, sin lugar a dudas es vivirla. A partir de su vivencia se logra la sensibilidad y se aprende a comprenderla y respetarla.

No hablo de la danza en abstracto; hablo de ella en la realidad, en lo concreto, en lo que se vive en las escuelas donde se enseña y se aprende, en los grupos y compañías que proponen, ejecutan y crean, de los bailarines que la gozan e interpretan, de los coreógrafos que la planean y diseñan. La danza es toda una forma de vida que determinará cada momento de la existencia de todo ser humano que tiene la fortuna de vivir, nutrirse y crecer con ella.

En México, por fortuna, hay muchas personas que han pasado por esta grata y renovadora experiencia. Así como han sabido recibir la gran riqueza que la danza suele dar -no hablo de la riqueza material, sino de la que hace crecer tanto humana como artísticamente-, de la misma manera han sabido corresponder, aportando y participando en su construcción.

La personalidad que voy a presentar tiene mucho que ver con lo antes dicho. La he admirado y respetado desde que la conocí hace ya algún tiempo, cuando iniciaba mis estudios de danza, y con el paso de los años ese respeto y admiración se ha ido incrementando.

Sus padres eran asiduos asistentes a espectáculos de ballet, ópera y música. Desde pequeña también



mostró interés y sensibilidad por las manifestaciones artísticas, observando, captando y asimilando todo lo que veía, de tal forma que, llegado el momento, no le costó trabajo convencer a sus padres de qué era a lo que realmente se quería dedicar, para lo que pidió su apoyo y comprensión.

"...yo creo que más que llegar a la danza, la danza llegó a mí en circunstancias muy hermosas. Porque desde que tuve uso de razón me platican que lo primero que hice fue empezar a bailar, antes que caminar. Entonces, siempre que escuchaba música, que veía algún movimiento o espectáculo, sentía como que una cámara fotográfica llegaba y registraba todo aquello que había visto, que además lo necesitaba."(1)

Estudió la carrera de maestra normalista, que combinaba con su participación en un grupo de danza contemporánea de la misma escuela. Su primera maestra de danza fue Olga Cardona. Al recibir la autorización de sus padres para estudiar danza de una manera formal simultáneamente a los estudios en la Normal, ingresa a la Academia de la Danza Mexicana en 1952.

"...no exactamente a la edad que yo hubiera querido, pero en el momento que tuve la oportunidad de convencer a mis padres de que realmente eso era lo que me gustaba, me propiciaron que pudiera prepararme dentro de las diferentes disciplinas de la danza. Nada más que dentro de ellas, en las que tuve la suerte de educarme, me encontraba también con la inquietud de querer crear; querer hacer mucho de los aspectos que rodean a un espectáculo."(2)

Desde sus inicios en la danza siempre mostró gran interés y preocupación por todos los aspectos relacionados con la dirección, organización y difusión. Algunos de los maestros que le impartieron clases fueron Marcelo Torreblanca, Amado López, Rodolfo Arana, Ana Mérida, Guillermina Bravo, Helena Jordán, Elena Noriega, Sonia

Castañeda, Ana Sokolow, Waldeen, José Limón, Xavier Francis, Angel Salas, Ema Godoy, entre otros. "...fui de las alumnas lanzadas que, inscrita en un primer año, tomaba clases en el cuarto... me daban permiso, y danzaba en una forma en que parece que la gente que me rodeaba me entendió."(1)

Se desempeñó como bailarina destacada en compañías como la de Waldeen en 1955, el Ballet de Bellas Artes en 1956, el Ballet Nacional de México en 1958, el Ballet Popular de México y el Ballet Folklórico de México en 1961, realizando con algunas de ellas giras a Europa, Estados Unidos, el Caribe, Centro y Sudamérica. Interpretó obras de importantes coreógrafos entre los cuales destacan José Limón, Ana Sokolow, Waldeen, Ana Mérida, Guillermo Arriaga, Rosa Reyna, Gloria Contreras, Lin Durán y Carlos Gaona.

En el transcurso de su larga trayectoria en la danza ha realizado diversas actividades. En 1965 presentó el Plan de Difusión de la Danza Folklórica Mexicana, por medio de las embajadas acreditadas en nuestro país. Dicho proyecto fue aceptado gracias al gran interés que mostraron los distintos cuerpos diplomáticos; participó en no menos de treinta embajadas. Asistían a clases de danza los funcionarios, sus esposas e hijos.

"...les voy a presentar un trabajo que, dentro de la danza, les va a permitir conocer la idiosincrasia de nuestro pueblo. Les va a inquietar para que vayan a las regiones, a los estados en sus fines de semana; para que comprueben, confirmen, enriquezcan y se identifiquen, y cuando se vayan, se lleven algo".(2)

De 1967 a 1968 se desempeñó como maestra de danza en la Escuela de Iniciación Artística núm. 1. Le interesaba la enseñanza, pero la difusión era otro aspecto que le preocupaba, ya que es muy decepcionante ver salas de espectáculos medio vacías. Lo anterior la motivó a trabajar como promotora de las temporadas de danza clásica y contemporánea de

las compañías oficiales y de la Opera de Bellas Artes de 1967 hasta 1974, obteniendo satisfactorios resultados.

En 1969 es nombrada directora de Cursos de Verano y responsable de su descentralización en algunos estados de la República Mexicana, y asume la vicepresidencia de la Unión de Mujeres Profesionales de la Música y la Danza. De 1966 a 1970 participó como jurado en los Concursos Regionales y Nacionales de Danza organizados por el INBA.

Para Bellas Artes ha elaborado y colaborado en importantes proyectos sobre temas de danza, viables tanto a corto como a largo plazos, que han servido de base para la realización de actividades y creación de dependencias. Por ejemplo, formó parte del equipo de especialistas que reestructuró la enseñanza profesional de la danza en México, que dio como resultado el surgimiento del Sistema Nacional para la Enseñanza Profesional de la Danza en 1979.

Entre otras muchas actividades, ha sido catedrática en el IV Curso de Folklore Internacional en el Conservatorio Nacional de Música, coordinadora de investigación coreográfica dentro del seminario permanente de investigación folklórica del INBA y asesora en danza folklórica mexicana del Instituto Cultural Mexicano en San Antonio, Texas (1979). Colaboró con telesecundarias como guionista y conductora de programas de danza educativa, material que se transmitió durante cinco años.

Ocupó la dirección de la Academia de la Danza Mexicana de 1969 a 1972. En 1979 fue nombrada directora de la Escuela Nacional de Danza Folklórica del Sistema Nacional para la Enseñanza Profesional de la Danza.

Juntos, siempre juntos, los maestros Nieves Paniagua y Roberto Vallejo, elaboran y presentan un proyecto al entonces secretario de Educación,

Victor Bravo Ahuja, para la creación de un grupo de jóvenes entusiasmados en la danza, partiendo de la base de que hay miles con esa inquietud, pero que no conocen o no encuentran los caminos para llegar a ella. Es aceptada la propuesta; conforman un equipo de trabajo y ponen en marcha sus ideas.

"Los muchachos a los que les gusta la danza son miles en México, pero tienen una barrera para llegar a las escuelas o para llegar a grupos, pues ¿cómo hacemos? vamos a ir nosotros directamente a las escuelas."(3)

Se realizaron muchos exámenes de selección en los que se detectaba el oído musical, ritmo y expresión. "...llegó un momento en el que cuando los reunimos teníamos 600 parejas, niños y niñas bellos... todos decididos por la danza."(4) De ahí nació lo que sería el Ballet Folklórico de la Dirección General de Secundaria Técnica. Hacia 1979, Nieves Paniagua funda México Ballet Folklórico, que ha laborado con objetivos y métodos de aprendizaje propios y realizado una intensa labor de difusión en la República Mexicana y el extranjero.

A lo largo de su trayectoria, la compañía ha presentado espectáculos de gran calidad, entre los que destacan: Panorama de la danza tradicional mexicana (10 programas diferentes), Influencias que ha recibido la danza tradicional mexicana (10 programas diferentes), Cómo se forma un bailarín, El wagon del arte, Los niños bailan y la pastorela Todos a Belén.

"...la existencia de esta compañía es, en sí, el resultado de un esfuerzo y de toda una vida de observaciones, trabajo y dedicación. De amor a la danza, pero también, saber que podemos tener un material que ofrecer, para que dentro de la historia de la danza en México se vayan plasmando los de la gente que hizo trayectoria y tradición en la danza de nuestro país."(5)

En 1984 funda y dirige la Compañía Nacional de Danza Folklórica, actividad que realiza hasta la actualidad. Con ella se ha presentado en el Palacio de Bellas Artes, en diversos teatros de la República Mexicana y en el extranjero, en ciudades importantes de Albania, Alemania, Bélgica, Colombia, Costa Rica, Chile, China, Ecuador, España, Francia, Guyana Francesa, Honduras, Hungría, Perú, Suiza, Venezuela, entre otros. La Compañía Nacional de Danza Folklórica obtuvo la medalla de oro en un evento realizado en Djon, Francia, en 1989, compitiendo aproximadamente con 50 países de gran prestigio y calidad artística.

Por su destacada labor en la danza en México, ha recibido importantes reconocimientos como el otorgado por el Instituto Nacional de Bellas Artes que avaló la creación de México Compañía Nacional de Danza Folklórica; el Ixtlilton, que se le entregó en el Primer Festival Mundial del Folklore, en la ciudad de Guadalajara, Jalisco, en 1972 y en 1989, la Unión Mexicana de Cronistas de Teatro y Música le entregó un diploma por la brillante presentación de su espectáculo en el Teatro de Bellas Artes.

Brillante estudiante, perfeccionista, sensible y expresiva bailarina; exigente y comprensiva maestra, segura y propositiva coreógrafa; organizada, inteligente y diplomática, son algunas de las cualidades y características que conforman a esta personalidad de la danza.

No es necesario conocerla durante mucho tiempo para percatarse de lo anterior; basta tener una sencilla, pero abierta plática para empezar a conocerla, a aprender de ella, sentirse envuelto por una gran calidad de ricas e importantes experiencias dentro de la danza.

Notas:

- (1) Felipe Segura, "Entrevista con Nieves Paniagua y Roberto Vallejo", en Charlas de Danza, Cenidi-Danza, 26 de noviembre de 1985.
- (2) Op. cit.
- (3) Ibid.
- (4) Ibid.
- (5) Ibid.



Claudia Trueba

Patricia Salas Chavira

Desde muy pequeña estuve en contacto con la danza, ya que mi tía Estela Trueba fue bailarina profesional. Recuerdo que me llevaba a las funciones de danza a las que asistía con gran curiosidad y emoción. También en ese tiempo comencé a estudiar danza. Me fui introduciendo en la técnica de danza clásica, baile folklórico y español. Yo creo que esta inquietud ya la traía. Nací con ella.

A los 16 años empecé a "dizque bailar". Cuando terminé la secundaria, mi papá me preguntó qué iba a estudiar. Yo me conocía muy bien, sabía lo que quería y mi decisión fue rotunda: ser bailarina. Afortunadamente, mi familia respetó mi decisión, les entusiasmó y siempre recibí su apoyo.

A partir de ese momento tomé clases con los maestros Nelsy Dambé y Sergio Unger. La maestra Dambé era muy exigente; te motivaba mucho. Todo el tiempo querías hacerlo mejor. Otro maestro que recuerdo con mucho respeto es Michael Lland, pues pienso que fue el que más conocimientos me transmitió.

De ahí, el maestro Felipe Segura me invitó al Ballet Concierto, donde entré al cuerpo de baile realizando papeles de principiante en los ballets Coppelia, Café Concordia, La noche de los walpurgis, entre otros, siempre con entusiasmo y ganas de hacer las cosas cada día mejor.

Al año y medio de estar bailando en Ballet Concierto salió la convocatoria para formar el Ballet Clásico de México. Participé en la audición y me aceptaron, por lo que mi inicio como bailarina

profesional lo ubico en mayo de 1963 con la compañía profesional del INBA, con la que participé en diversos montajes y funciones de otras compañías tanto nacionales como extranjeras. Siempre me ha fascinado conocer el trabajo de otros y ver el desempeño de sus bailarines. Recuerdo que en mis inicios participé como comparsa con el Ballet Bolshoi; me sentía feliz, me entusiasma esa experiencia; sólo quería estar en ballet, ballet, ballet.

He tenido la fortuna de trabajar con excelentes coreógrafos tanto nacionales como extranjeros que han colaborado con la compañía, entre los cuales están Enrique Martínez, Michael Lland, John Sanders, Gloria Contreras, Guillermo Keys, Jorge Cano, Waldeen y Tulio de la Rosa.

Siempre me han gustado o siento mayor inclinación por los ballets tradicionales. Uno de los que más disfruté al ejecutarlo fue Divertimento de Michael Lland. Me hacía sentir muy bien. No sé si lo bailaba en forma excelente, pero lo que sí puedo decir es que lo gozaba mucho.

Con el tiempo, empecé a combinar mi actividad de bailarina con la de maestra. Impartí clases a niños pequeños en el Departamento del Distrito Federal, con el maestro Héctor Fink. En 1967, durante mi primer embarazo, di clases a la Compañía para no desligarme de la danza. Posteriormente regresé a mi actividad de bailarina, la cual he realizado con mucha satisfacción y llena de grandes experiencias hasta 1978. A partir de ese momento regreso nuevamente a la actividad docente dentro de la Compañía de Danza de Bellas Artes.

No fue la única actividad que desempeñé allí. Siempre me ha inquietado la cuestión del vestuario. Me gusta que todas las cosas estén presentables, razón por la que me asignaron la Jefatura de Producción a lo largo de tres años. Fue un trabajo muy absorbente, pues tenía una responsabilidad que quizá era mayor a la que tenía como bailarina, pero

la realicé con mucho gusto. Ahí también participé dentro del Consejo Artístico.

Estuve dentro de la Compañía hasta 1984, momento en el que decidí dedicarme totalmente a la enseñanza de la danza, pero mi interés se dirigía ahora a la formación del bailarín desde su base, o sea que me interesó trabajar con niños pequeños.

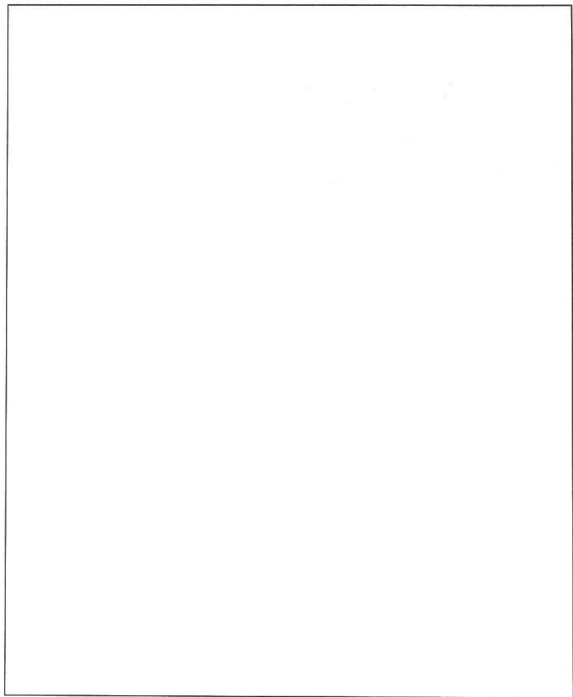
Por tal motivo ingreso como maestra a la Escuela Nacional de Danza Clásica del Sistema Nacional para la Enseñanza Profesional de la Danza, actividad que desempeño hasta la actualidad. Además, he sentido la necesidad y tenido la oportunidad de reponer, dentro de la escuela, ballets importantes como Divertimento, de Coppelia, las Danzas eslavas, Sífides, en fin, los tradicionales. Todos han sido materiales que bailé a lo largo de muchos años, que me sé de memoria y que me es muy satisfactorio volver a montarlos.

Siempre he sentido la inquietud y la necesidad de estar al día en lo que a la enseñanza de la danza se refiere, por lo que constantemente me gusta observar clases, estar en contacto con compañías tanto nacionales como extranjeras y, en relación con estas últimas, he tenido la oportunidad de ver y aprovechar las aportaciones de muchas e importantes cuando éstas vienen a México. La danza evoluciona día con día, por lo que hay que estar pendiente de los cambios que se dan y, dentro de nuestras posibilidades, ajustarse a ellos.

Durante el tiempo que llevo en la Escuela Nacional de Danza Clásica me tocó asumir la coordinación, cargo al cual renuncié después de un tiempo. Posteriormente regresé, pero ahora a la subdirección; estuve un rato, pero luego volví a lo que me gusta en realidad: dar clases.

También he sido invitada por la Escuela de Música y Danza de Monterrey a montar diversos materiales para graduación e impartir clases.

Todo lo que he realizado a lo largo de mi vida dentro de la danza, ya sea como bailarina o como maestra, nunca fue un sacrificio, sino que por el contrario, lo disfruté plenamente. No llegué a ser primera solista o primera bailarina, pero lo que hice me ha dejado grandes satisfacciones; me siento realizada con lo que he hecho. La danza me ha brindado la oportunidad de encontrar a grandes compañeros, amigos de toda la vida, con los cuales es muy grato recordar y disfrutar los momentos vividos.



Raquel Vázquez

Anadel Lynton

Raquel Vázquez es una de las personalidades más relevantes de la danza contemporánea mexicana. En 1959 debutó en el Ballet Nacional (BN), y desde entonces destacó como bailarina de esa compañía hasta su retiro en 1981. Como maestra y directora del seminario y la compañía Danza Contemporánea Universitaria (DCU), ambos de la UNAM, ha desarrollado una importante labor educativa y de difusión de la danza. Como coreógrafa empezó con el BN, tuvo un notable desempeño en la ópera, y ha creado muchas obras para la compañía universitaria. Con una de las más recientes y exitosas, Conquistador, fue invitada por España a participar en la Expo Sevilla 92, y en Brasil y Guatemala, por autoridades culturales de esos países.

Nos dimos cita en su casa de la Colonia Roma para recordar viejos tiempos (entramos al BN casi en la misma época) y también para ponerme al día sobre los acontecimientos más importantes en su carrera tan colmada de actividad. Raquel se encontraba trabajando en una petición de apoyo al CNCA para una nueva obra, para cuyo montaje requiere producción y sueldos de los bailarines de su compañía. Me recibe un alegre perrito y paso a admirar los cuadros, objetos de artesanía e instrumentos musicales que crean un ambiente grato, reflejo de los dueños de la casa, Raquel y su marido durante casi 30 años, el reconocido actor, cantante e impulsor de la música mexicana Oscar Chávez.

Este fin de año ha sido repleto de eventos trascendentes para las carreras de ambos. Raquel se presentó en Sevilla con su espectáculo infantil De pingüinos y otros animales y con Conquistador, con esta última en Brasil; Oscar celebró sus 30 años de



cantante con tres funciones que agotaron las localidades del Teatro de Bellas Artes y estrenó en México una película norteamericana donde interpreta un personaje de la vida real, un locutor mexicano que fue injustamente encarcelado en Los Angeles por defender los derechos de sus paisanos.

Usando sus propias palabras, esperamos poder transmitir algo de la vivacidad y convicción que animan a Raquel al evocar el pasado y explicar sus proyectos actuales.

"Soy chilanga, chilanga. Nací en Portales y luego viví muchos años en Narvarte. Tenía una prima que bailaba, Carmen Valle, que estaba en el Nuevo Teatro de la Danza. Pero más que nada me interesé en la danza cuando estaba en la escuela de educadoras. Marcelo Torreblanca fue mi maestro de folklore durante los tres años de la carrera. Desde el principio pensé que quería bailar porque me encantaba estar en el bailongo, pero no sabía qué tipo de danza, no conocía nada. Torreblanca, muy linda gente, se daba cuenta y me encaminó. Me invitó a estudiar más formalmente en la Academia de la Danza, que estaba en la Av. Hidalgo, y me citó ahí para que hablara con los demás maestros. Estaba Xavier Francis dando clases, me asomé y dije: 'esto es lo que yo quiero bailar'. Ya no me metí en folklore sino que me inscribí en danza contemporánea. Empecé en la Academia y después, por los horarios, me cambié al Nuevo Teatro de la Danza que dirigían Xavier y Bodyl (Genkel). Mi comienzo en danza contemporánea fue con ellos.

"Entonces ya no pensaba para nada en la escuela; al contrario, me pesaban las horas perdidas ahí cuando podía estar tomando clases de danza. Me iba a escondidas a tomar clase con Juan Antonio Rodea (quien trabajó después con Louis Falco y en Canadá). Fuimos cuatísimos; vivimos muy cerca, en la Narvarte. Yo estudiaba la prepa, además de para educadora. Terminamos juntos la prepa 4 y nos metimos a literatura en la Facultad de Filosofía y Letras. Sólo estuve un semestre porque ya trabajaba

de educadora, además de que tomaba clases de danza y no me daba tiempo de estudiar.

"Después de un año como educadora tomé una licencia porque ya había entrado a bailar al BN. Llegué ahí por María Gómez que me invitó a tomar clases. Ella estudiaba con Xavier también y me dijo -Mira, hay una nueva técnica, vamos a tomar clases. Yo estaba dispuesta a tomar 20 clases al día, así es que ahí fuimos a ver y nos tomaron para la compañía. En el BN entrabas y te ponían a bailar luego luego. Acababa de ir David Wood y estaban ya trabajando la técnica Graham. No había sido mi intención dejar a Xavier -ya tenía más de dos años estudiando con él-, sino entrenarme más. Xavier se enojó muchísimo conmigo, pero me parecía en ese momento lo mejor. Entrando al BN empecé a ver sus obras y me gustaron mucho.

"Casi no ganábamos y en mi casa tenía que aportar a la familia, así que trabajé de modelo con una señora que hacía ropa de alta costura, y luego me regresé a trabajar de educadora. Un poco antes de casarme, me fui a vivir con Gladiola Orozco.

"Al poco tiempo me vio bailar Agustín Yáñez, el escritor, que era secretario de Educación. Por cierto en una obra de Raúl Flores Canelo, *La Anunciación*. Primero lo bailaba Rosita Pallares pero al nacer su hijo entré yo. A Yáñez le gustó muchísimo. Me felicitó, dijo que tenía un gran talento y me comisionó con mi plaza de educadora al BN.

"A mi familia jamás le gustó que yo bailara. Decían que era una cosa deshonestas. Soy de familia humilde, mi padre era obrero, pero, sobre todo mi mamá quería que los hijos estudiaran. Era bien visto ser educadora pero ¿danza...? ¡para nada! Durante muchísimos años mi mamá nunca fue a verme bailar. Por fin, un día bailamos *La iniciada* de David Wood y fue. Me dijo después -¿Tú crees que eso es decente? ¡Salen los hombres y te agarran de las piernas! Para ella era escandaloso. Ya con el tiempo, poco a poco, empezó a recortar periódicos

siempre que salía alguna cosa sobre el ballet, pero al principio, nada.

"Entré a BN en el 59 y bailé La boda, de Waldeen, y luego La pastorela de Raúl Flores Canelo en Los Angeles (1960). En la temporada de 1960 en Bellas Artes bailé el estreno de Tlalocan (El paraíso de los ahogados), de G. Bravo, C. Jiménez Mabarak y Flores Canelo. Ese mismo año hicimos una gira a Cuba con 21 funciones."

Raquel bailará incontables veces en México y en giras con el BN, a Estados Unidos (1962, 1966 y 1968) y a 13 países de Europa (1974 y 1978), además de los viajes de estudio y para impartir cursos a Inglaterra, Polonia, Italia, Haití y Ecuador. "Bailé en tantas obras con el BN que ya ni me acuerdo cuántas fueron. También fuera de la compañía bailaba en las óperas, en donde hubiera. Me decían de alguna oportunidad y yo ya estaba ahí."

"Entre los papeles que más bonitos recuerdos me dejaron fue Bernarda Alba que yo estrené en la versión de Ana Mérida. Tuve un papel muy importante de solista y ahí nació una amistad muy hermosa con ella y su padre, Carlos Mérida (pintor). Carlos fue a mi camerino y me besó los pies, auténticamente. Tengo ahí un grabado que me regaló y también me pintó de manera abstracta en mi papel en la obra. Por cierto el cuadro se vendió. Yo no lo podía comprar. Quise mucho a don Carlos y los sábados íbamos a su casa. Platicaba tan rico, contando a veces historias que yo creo que inventaba."

"Otra obra que me gustó mucho bailar, de Guillermina, fue Hechicerías. Era muy emocionante, la sentí muy cercana. De Canelo después de La pastorela bailé La Anunciación y El buen partido. De Carlos Gaona, Cuatro en el foro me encantaba. ¡Que bella obra! Rosita Pallares y yo bailamos después los mismos papeles que tú y que Valentina Castro."

"Bailé tantas cosas, pero fíjate que soy una gente que recuerda poco. Siempre estoy como más adelante. De aquella época a ahora, ésta me parece mejor, sensacional. Es una friega muy difícil pero es maravillosa. Estoy dedicándome a lo único que me falta en la vida: hacer coreografía. Todos los años, todas las experiencias, me han servido para eso."

Un hecho importante en la vida del Ballet Nacional fueron las peregrinaciones anuales de algunos a la escuela de Martha Graham en Nueva York en las vacaciones, durante diciembre y enero. Al respecto Raquel comenta:

"La primera vez (1967) fui con Oscar y me la pasé muy duro porque íbamos con tres quintos. Pero de pronto me encuentro con que era un mundo, una concepción, no era nada más bailar por bailar. Se me abrió el panorama. [Que chistoso, le comento a Raquel, a mí me pasó al revés. Cuando vine de Nueva York se me abrió el panorama. Lo diferente siempre impacta.] Después fui con Freddy Romero y Valentina. Guillermina ya había ido y también fue en esa ocasión. Estudié en la escuela Graham todo el tiempo, tres o cuatro clases al día más coaching y me dejaban ver todo lo que podía. ¡Era como misión, como entrar en la catedral! También vi muchos espectáculos, de todo, pero no tomaba clases en ningún otro lado hasta mucho después."

"Como un año antes de dejar de bailar, estando en Nueva York, ya iba a entrar a la escuela y comprar mis boletos para las clases cuando dije: Basta ya de Graham, nada de clases, ahora voy a gozar de la ciudad. Entonces fue cuando la conocí y lo disfruté. No conocía más que los teatros y el camino a la escuela. Era como romper con el mito de que la técnica Graham era lo único. Después sí estudié en todos lados, Limón, Cunningham, Falco, que por supuesto no era más que un estilo. Y de pronto con maestros por ahí que tienen experiencia pero que su técnica no tiene apellido. También tomé jazz clásico, todo lo que podía."

"En México desde antes empecé a estudiar metodología de clásico con los cubanos (1975). A Guillermina no le pareció, aunque antes habíamos tomado clases de clásico con Guillermo Keys y con Sonia Castañeda en el BN.

"Muestra su nobleza y arrastre al compartir con las jóvenes generaciones a las que estimula constantemente no sólo con su ejemplo, sino entregando toda su experiencia al servicio de la misión artística..." J.A. Alcaraz

En 1967, Raquel empieza lo que se volverá una relación larga y fecunda con la UNAM, al ser enviada a dar clases de parte del BN para la Dirección General de Difusión Cultural. Con los años, este esfuerzo se convirtió en el Seminario de Danza donde se formaron muchas generaciones de bailarines con un programa que llegó a incluir formación creativa y teórica, además de técnica, con maestros de alto nivel. La escuela ofrecía becas a estudiantes de la UNAM, además de recibir alumnos de otras procedencias. En 1981, el mismo año en que se retira de BN como bailarina, funda el grupo titular del seminario Danza Contemporánea Universitaria. Con el cual habrá de desarrollar un amplio repertorio que se ha presentado dentro y fuera de la UNAM y en varias giras internacionales. Ella expresa:

"Cuando empecé a trabajar para Difusión Cultural de la UNAM y a tomar contacto con estudiantes, un año antes del 68, encontré que tenían otra visión, no de la danza, porque no sabían nada, pero sí de la historia del momento, de la profesión, de mil cosas; a mí me abrió otra veta. Yo era del Nacional y no veía para ningún otro lado. Inicé el seminario yendo a dar clases en el Teatro de Arquitectura. Las clases eran de tipo recreativo, abiertas a todo el mundo. Llegaban con shorts, con pijama, como fuera. Luego se estructuró un programa más serio, por niveles, seriado, y empezaron a venir al centro, a la Calle del 57 donde trabajaba el BN.

"Me fui a Nueva York y con asesoría de Kasuko trabajé metodología para Martha Graham. Es una maestra muy linda que me ayudó muchísimo. Como ya no estoy tan interesada en la Graham, ahora uno de mis planes es tomar la Limón. Me parece muy importante que la técnica Limón se vuelva básica aquí en México. En Nueva York es difícil encontrar quien te enseñe bases Limón o Humphrey. No tienen una escuela formativa como la de Graham. Quiero hacer ese trabajo muy en serio. En México tenemos el problema de que técnicas formativas sólo hay dos, Graham y clásico. Ya si tienes un nivel puedes tomar otro tipo de técnicas pero que no te está dando el ABC.

"Jamás me propuse hacer una compañía, pero ya sabes, siempre cambian las cosas con los cambios de funcionarios. Con un nuevo rector decidieron que en Difusión Cultural ya no debería haber docencia porque ésta corresponde a la rama académica y me quitaron la estructura del seminario como centro formativo. Entonces el director, Fernando Curiel, me dijo: No es que yo quiera terminar con lo que tú estás haciendo, pero necesito una compañía. Desde 1981 desapareció el seminario como escuela profesional y se volvió compañía. Jamás me han vuelto a dar apoyo como escuela, ni el presupuesto para maestros ni las becas para estudiantes. Tenía los mejores maestros, Raquel Elizondo y José Antonio Alcaraz para música, Bodyl para coreografía, un excelente médico de la UNAM, Arriaga, para anatomía, Billie (Guillermo Barclay) daba escenografía, Elena Marsans para iluminación, y muchos otros. Traje maestros del extranjero como Takako, Kasuko, Tim Wengerd. Tenía una cosa que llamaba la cultura coreográfica del bailarín, que eran pláticas con los coreógrafos de México para que los estudiantes los conocieran. El coreógrafo podía ponerles una cosa o llevarlos al café a platicar o lo que quisiera. La idea era el contacto.

"Sigo formando estudiantes porque tengo clases para la compañía y para principiantes, pero nada

más en técnica. No es justo para los alumnos porque está incompleto el programa.

"Traté de hacer el Centro Universitario de Danza en el lado académico, en la Facultad de Filosofía y Letras, paralelo a la carrera de teatro. Pero resulta que es licenciatura en literatura dramática y dijeron que sólo tienen actuación para la formación del dramaturgo. Además, tendría que tener una planilla de maestros todos con licenciatura, lo cual es imposible porque precisamente no existe la licenciatura en danza en el D.F.

"El Centro Universitario de Teatro y de Cine sigue existiendo y habría que haber hecho algo similar para danza pero a Curiel no le interesaba. Metí la fundamentación como ponencia al Congreso Universitario y se aprobó pero a Celorio, el director de Difusión Cultural, tampoco le ha interesado hacerlo.

"En la escuela tenía cursos de coreografía e improvisación para despertar la creatividad y muchas obras puestas, claro, a nivel estudiantil, pero empezamos a presentarnos con el nombre de Danza Contemporánea Universitaria."

Raquel también ha colaborado en el desarrollo de la danza en provincia. Desde 1964 participó como bailarina invitada en la primera temporada de la Compañía de Danza Contemporánea de la Universidad Veracruzana bajo la dirección de Carlos Gaona, y al año siguiente, además de bailar, impartió clases. En 1979 y 1971 colaboró nuevamente con Gaona ahora en la organización de la Compañía de Danza Contemporánea de la Universidad de Guanajuato, donde también bailó y enseñó. En 1984 volvió como maestra y coreógrafa con la compañía veracruzana. "En provincia pasa lo mismo que aquí. Si hay una gente que verdaderamente apoya, se alcanza un buen momento como en Xalapa y Guanajuato, pero cuando deja el cargo todo se viene abajo. Carlos se fregó para levantar la danza en provincia. Formó bailarines e hizo

compañías muy bonitas en esos lugares pero ya no queda nada de ellas."

Como coreógrafa, Raquel empezó su desarrollo en BN donde produjo Trío 87 (Varèse y popular africana, G Barclay, 1967), Dúo del absurdo (Ous-sanky-Lasy, Henry Hagan, 1968) y El desierto I, II y III (música original de Rafael Elizondo y diseño de Hagan, 1969). En 1971 crea Inmemorial (Subotnik), Sobre la histeria (música original de José Antonio Alcaraz, 1974) y Huetanías con música tradicional mexicana, en 1977. En 1980, con maestros y alumnos del seminario, inicia con En el circo, lo que será una larga sucesión de creaciones de esta institución.

Al año siguiente comienza una serie de trabajos para la ópera, colaborando como coreógrafa en La mulata de Córdoba (Moncayo y Villaurrutia, Severino de Salvador Moreno y El castillo de Barbazul de Bartok convirtiendo este material después en una obra para el seminario con diseños de Elena Marsans), The four note opera de Tom Johnson (1982), Sol de mi antojo (Alcaraz, sobre textos de Novo, Villaurrutia y Pellicer, 1983), La Bohemia (Puccini, 1985), y Los cuentos de Hoffmann (Offenbach), Romeo y Julieta (Gounod) ambos en 1987, además de periódicas reposiciones de producciones anteriores. Raquel nos relata su comienzo en la ópera a instancias de su buen amigo J.A. Alcaraz:

"Siempre me gustaba mucho la coreografía. Trabajaba con Guillermina, viéndola; me quedaba a ver sus ensayos aunque yo no estuviera en esa parte y en el Nacional empecé a hacer coreografía. Hice varias cosas que nunca cedaron en repertorio, pasaron por la crítica y decían que eran espantosas. En 1981 le dije a Guillermina: Me retiro, no puedo seguir bailando porque estoy muy lastimada (sigo con problemas en una rodilla) pero me quiero dedicar al seminario. Será la escuela del Ballet Nacional. Porque para mí no había más que BN.

Durante sus más de 20 años de participación en el BN, Raquel formó parte de la dirección artística de la compañía en varias ocasiones. Sin embargo, Raquel y Guillermina tuvieron diferencias en relación con la conducción del seminario, lo que llevó al BN a organizar su propia escuela. Raquel señala:

"Realmente quien me lanzó a la coreografía, a asumir una responsabilidad y tener que hacer una obra fue José Antonio Alcaraz. El me conoce de escuincla. Fue compañero de la misma generación en el Conservatorio que mi hermana Irene. Yo le chocaba porque cuando iban a la sinfónica todas las temporadas a mi hermana no la dejaban ir sola; tenía que ir yo. Pero resulta que con el tiempo llevo más amistad con José Antonio que mi hermana. Yo ya había trabajado con él en una obra en el BN, y recién salida de ahí estaba muy triste, hecha talco, cuando me llamó y me dijo que quería que yo hiciera la coreografía para una ópera contemporánea que él estaba haciendo. Me mandó el libreto y la partitura. Yo decía: ¿Cómo voy a hacer coreografía si no sirvo para nada? Entonces, me presenté para decirle que no. Iba a dar cualquier pretexto pero no me dejó, pues estaba empeñado en mí. Tenía ahí al director y le decía que yo iba a hacer esto y lo otro. Ya tenía todo organizado. Antes de saber qué pasaba ya estaba metida. Se lo agradezco tanto; me gustó muchísimo. Me solté totalmente y me encaminé nuevamente. Desde esa vez hicimos mancuerna para muchísimas cosas. El me sacó de ese hoyo.

"Luego hice coreografía con el seminario cuando me dieron el compromiso de hacer un grupo. No podía seguir con el mismo repertorio de antes cuando cambiaron la escuela por grupo porque, claro, eran obras de estudiantes. Aunque el grupo en un principio era eso, un grupo estudiantil. Entonces, hice un espectáculo muy grande que se llamó La ciudad, en el que usaba a todos los estudiantes, para darles práctica escénica con pocas exigencias técnicas para que se vieran bien. Pero también tenía

cuatro o cinco personas de base que eran bailarines. Funcionó muy bien y es lo que yo hubiera querido seguir haciendo si hubiera tenido presupuesto para una escuela en forma.

"Ahora ya no me interesa hacer de nuevo una escuela. La escuela era vital para mí en una época. Pero con tantos problemas y como la Universidad se echó para atrás, me desanimé, aunque sé que el Centro Universitario de Danza es necesario. Claro que si de repente dicen: -Ya está, aquí está el presupuesto, le voy a entrar, pero no a luchar para conseguirlo; ya me cansé. Me interesa más la coreografía, hacer obra. También es una friega conseguir la producción, el teatro, pero me da más satisfacción que hacer miles de escritos y antesalas para nada.

"Hace 12 años leí un poema de Archibaldo McLeish que siempre quise usar para una coreografía, un poema maravilloso que se llama El conquistador. Era muy difícil, necesitaba como 800 caballos, mucha producción. Lo conservé en la mente y poco a poco fue madurando la idea. Cuando se acercó el Quinto Centenario, dije: -Ahora es el momento. Pedí una beca del Fondo del CNCA para el montaje y me la dieron. Estando en la temporada de estreno (1990), quién sabe por qué arte de magia llegó al teatro un señor precioso, de España, a ver obras para la programación de la Expo 92 y dijo: -Esta obra tiene que ir. -Bueno, invítame. El pidió a la Universidad que me enviaran. La UNAM pagó los pasajes y el alojamiento y el Consejo me ayudó también. Se hizo un video muy bueno, fotografías y publicidad. Difusión Cultural me dio dinero para renovar vestuario y hacer escenografía, lo que antes no había hecho por falta de fondos. Me lo hizo Billy, como para todas mis obras.

"Cuando nos confirmaron la invitación a España y el rector firmó el convenio, dije: Ya estando en Europa con el pasaje pagado habría que intentar ir a otros lugares también. No pido honorarios, vamos

por intercambio. Pero la Universidad nunca arregló nada.

"No soy una gente que está metida en las oficinas. Doy clases, hago coreografía, llevo la contabilidad, escribo en máquina, hago el vestuario, hago de todo. No puedo pasar mi tiempo en oficinas y además no me gusta. Me citan y me hacen esperar y me pongo furiosa; pienso que estoy perdiendo el tiempo, que el ensayo ya se me fue, no di la clase.

"Ir a España fue muy bonito porque no fui recomendada, ni tuve palanca; lo gané por la ley. Y me fue muy bien. Me pidieron mi espectáculo infantil también y dimos dos funciones de Pingüinos en la mañana y tres en la noche con Conquistador. Hubo colas enormes en el teatro para entrar. Los españoles adoran a México, pero me dijeron que fue el primer espectáculo que llenaba totalmente el teatro y la gente no salía. Porque en los teatros de la Expo, como en las ferias, la gente entraba y salía. También fue el primer espectáculo que tuvo el aplauso de la Sevillana que es maravilloso. Cuando yo sentí eso, dije: Toda mi vida en la danza vale por este aplauso. De repente la gente empezó a parar y a tocar las palmas en diana [Raquel se para y empieza a aplaudir]. Yo no entendía lo que pasaba en ese momento; estaba en la cabina, oigo eso y dije: '-Son los reventados que ya se quieren salir a bailar las Sevillanas' pero el técnico que estaba conmigo en la cabina me dijo: '-No, *m'hija*, te están dando el aplauso de la Sevillana que sólo a la Virgen de la Macarena se lo dan'.

Oscar Urrutia, director del Pabellón de México, relata este hecho en una carta en la que agradece a la UNAM su apoyo y, además, cuenta que la compañía estatal de la Televisión Española escogió grabar Conquistador para difundirla entre la Comunidad Económica Europea como uno de los espectáculos de más "colorido" dentro de la Expo. Prosigue Raquel su relato:

"Luego, unas personas que estaban allá en el stand de Brasil fueron a verme y nos invitaron a actuar en su país. Fuimos en noviembre de 1992 y Brasil pagó todo; los pasajes, unos viáticos -muy altos casi como horarios- y así los bailarines por lo menos pudieron comprarse cosillas. Bailamos en el Teatro Memorial que es enorme, en Sao Paulo. Estuvo el teatro lleno y la gente muy emocionada. Estoy invitada para al próximo año. Me dijeron: A ver, otra cosa nueva que nos traiga. Queríamos aprovechar el viaje para bailar en Río también, pero como se supone que eso lo iba a arreglar la Universidad no hubo nada. Nada más fuimos a una convivencia con el grupo de la Universidad de allá.

"Con Conquistador me metí a ver códigos y muchas cosas. Es una obra muy trabajada estructuralmente y me quedé con mucho material, cosas que hubiera querido hacer pero que no cabían por el tema mismo. Quité más de lo que dejé. Tuve que dejar fuera una cosa preciosa que era la concepción del universo náhua, los cuatro puntos cardinales. Encontré una versión contemporánea de las Cuatro estaciones de Vivaldi, padrísima, con sintetizador y tambores. Lo voy a usar. Cada estación va a ser un punto cardinal con su bola de dioses y las leyendas sobre la creación de las plantas, los animales, todo. Para eso pido la beca para proyectos del Consejo. Ya voy avanzada estructuralmente e incluso tengo trabajados ciertos movimientos. Estoy emocionadísima porque me encanta.

"De mis obras, la que más me gusta es un cuarteto que se bailó muy poco, Mis obsesiones, con música de Keith Jarrett. Y claro, Conquistador. Fue un verdadero placer trabajar esa obra.

"En general, trabajo mi estructura al máximo; cuando empiezo una obra ya tengo casi todo resuelto. Pero a veces el movimiento que estoy pensando no me está funcionando tan bien. Sin embargo, si yo les doy ideas a los muchachos las cosas salen. Por ejemplo, Laberinto es una obra que hice sobre una idea mía ya totalmente estructurada pero con la

colaboración de dos bailarines del grupo que estaban empezando y ya se hicieron buenos coreógrafos. Me gusta este tipo de trabajo. Le das a la gente la oportunidad de que dé otras cosas que a lo mejor tú no viste, y a la vez se van formando.

"Invito a todo el mundo a hacer coreografía porque me parece importante que los bailarines tengan contacto con diferentes maneras de hacer las cosas. Estoy trabajando con Aurora Agüeira y ella ayuda en todo lo que puede, da clases, baila y monta obras. Hicimos un equipo en la dirección artística, Billy (Barclay), Aurora y yo, Billy siempre me ha apoyado.

"Tengo una plaza por los talleres que daba en Arquitectura, con un sueldo muy bajo, y me faltan tres o cuatro años para jubilarme, pero no voy a dejar de trabajar. Como tengo una base tienen que respetarme y nadie me lo ha podido quitar. No soy una gente de política ni de meterme en grilla. Entonces por ahora lo más que puedo hacer es mantener mi grupo, hacer obra, invitar a gente. No aspiro a puestos. A mí me gusta trabajar en lo mío.

"Veó el futuro negro para el que quiera estudiar danza. A mi gente, cuando empieza a tomar clases, le digo: Está bien, como ejercicio les sirve, es sano, como disciplina muy buena, pero si quieren tomar en serio todo esto tienen que pensar: ¿Quieren morirse de hambre o tienen quién les mantenga? No hay de otra. O tienes que ser el mejor del mundo para que puedas ganar. Ahora tengo un muchacho muy talentoso que puede ser un gran bailarín. Está trabajando en una imprenta repartiendo cosas. No puede seguir adelante. Esa es la historia de todos y es real. La danza se vuelve una pasión o una afición pero no una profesión si no puedes vivir de ella. Es algo a lo que tú deseas dedicarte, pero profesional es el que vive de su trabajo como médico, arquitecto, ingeniero. Si eres bailarina, dicen: -Ay, qué lindo, qué mística tienes, pero no te tratan como profesional.

"La otra noche tuve insomnio pensando en cómo hacerle para solucionar los problemas económicos de los bailarines. Si yo tuviera de repente dinero del Estado, creaba un fondo para sueldos de bailarines. El bailarín del grupo que sea, que demuestre que baila en una función al mes, a ése se le da el sueldo. Porque si vas a dar una función al mes, quiere decir que tiene ensayos, entrenamientos, tienes que buscar foros. En toda la República hay teatros sin utilizar y 20 grupos de danza podrían tener una función diaria todo el año. Sí hay espacios pero no hay una buena organización. No hay difusión.

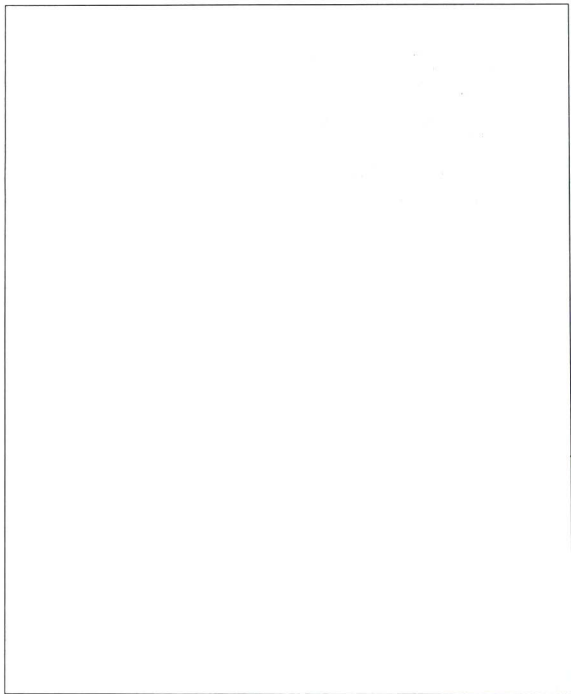
"Tenemos que ir a las escuelas a educar al público. Por eso insisto mucho en hacer programas infantiles y los seguiré haciendo. Hay una falta de política cultural en la danza y en todo lo demás. La gente que de pronto tiene en sus manos las cosas las utiliza para beneficiar a sus allegados pero no se construye para el futuro.

"Conocí a Oscar en el Teatro de Arquitectura en una función de Héctor Mendoza, un 15 de septiembre al que siguió una pachanga. Vamos a cumplir 30 años de casados. Hemos hecho trabajos juntos, La ciudad, y una cosa de López Velarde que era más de música que de danza. Y tenemos por ahí varios proyectos. El medio del canto es muy distinto al de la danza. Ellos son de noche y de trago y nosotros no. Pero él siempre me ha apoyado mucho. Cada año da un concierto a beneficio del grupo. El último fue en la Sala Nezahualcóyotl en diciembre. No se ganó mucho porque la publicidad la tuvimos que poner nosotros y está carísima, pero siempre algo es algo y es bueno para el grupo.

"La danza es diaria. No hay de otra. De 48 horas al día. A veces las horas del día no alcanzan y no duermo pensando, trabajando en una coreografía. Esto es una cosa que yo les digo mucho a mis alumnos: La danza es una forma diferente de vivir. Es una posición en la vida. Yo como, duermo, lo que sea, en función de la danza. No hay otra forma para ser profesional. Te vas limitando de familiares y

amigos y todo, a un pequeño círculo. Oscar y yo tuvimos problemas al principio por eso. Pero los fuimos superando poco a poco. Lo fui formando. El es una gente muy abierta."

Nos despedimos de Raquel pensando en la dolorosa contradicción entre la danza como una forma de vida tan absorbente y los escollos para convertirla en profesión. Es un conflicto siempre presente para quien, como ella, forma bailarines y mantiene una compañía. Pero aun así, "estar en el bailongo" tiene sus encantos y una vida tan rica en satisfacciones creativas, como la de Raquel, compensa los desencantos.



Federico Vidales

Anastacio Angeles Hernández

Federico Vidales Aguirre nace en Coyuca de Catalán, Guerrero. Hombre recio, atleta, seguro de sí mismo, cuya labor ha sido vincular a las nuevas generaciones con el amor y dedicación a la patria mexicana, enseñando las auténticas costumbres del pueblo al pueblo mismo.

En una charla con Felipe Segura comenta: "Nosotros somos producto de un internado, maestro; yo vengo de una casa de cuna, desde un hospicio, desde una casa hogar, de la Rafael Dondé. Y cuando abrimos los ojos a la vida dentro de la danza, vemos que ésta es maravillosa... en realidad mi vida, lo puedo decir con satisfacción, es la danza."⁽¹⁾

Egresado de la Escuela Nacional de Educación Física en 1955, discípulo de Amado López Castillo, continúa su formación en la Academia de la Danza ubicada en Avenida Hidalgo, teniendo como maestros a Marcelo Torreblanca y la maestra Virginia; recibió de los grandes la motivación suficiente para seguir y estar dentro de la danza.

Integrante en 1956 de los cinco fundadores de las Casas de la Asegurada del Instituto Mexicano del Seguro Social, primero en Tlalnepantla, después en San Bartolo Naucalpan, ese mismo año forma parte de la compañía oficial de Bellas Artes que dirigía el maestro Torreblanca. En 1958 se cambia a la Casa de la Asegurada núm. 4. Es por esta fecha cuando, en compañía de los maestros Rodolfo Múzquiz y Carlos Casado, da inicio su actividad como bailarín profesional en las funciones del Salón Orquídea, ubicado en Alvaro Obregón. Posteriormente con el



maestro Jorge Gutiérrez Escoto y Héctor Fink baila en el grupo folklórico Cantos y Danzas de México.

Cuando desaparecen las Casas de la Asegurada se integra al Centro de Seguridad Social y Bienestar de la Familia. De su trayectoria en el IMSS está haber sido coordinador de danza durante el periodo que ocupara el maestro Torreblanca la Coordinación Nacional de Música, Teatro y Danza (1960). De su paso por el Seguro Social nos dice: "Somos cinco que seguimos, cinco los iniciadores, los más viejos. Tengo entendido que el primero fue el profesor Escoto con Aurorita, Graciano Ramos, la maestra Hilda Rodríguez y yo, somos los cinco más viejos."(2) Logra su jubilación luego de treinta y un años tres meses de trabajar en la institución y continúa su labor en la Escuela Superior de Educación Física. "En lo personal, buscando una superación profesional, hicimos una licenciatura. Tenemos una licenciatura en Educación Física."(3)

La Danza entre atletas, aplicada al aspecto deportivo

"En México, la Educación Física y la Danza popular han estado siempre estrechamente relacionadas. A partir de las primeras generaciones surgidas de la Escuela Nacional de Educación Física, la danza ejerce una gran atracción en los profesores, quienes la incorporan a su labor docente."(4) Es mandato constitucional que la educación desarrolle armónicamente todas las facultades del ser humano; el profesor de educación física cumple la función señalada al poner en práctica los conocimientos adquiridos dentro de la danza folklórica incluida en la currícula del plan de estudios de la institución. El profesor Vidales imparte la cátedra de danza regional con la misma entrega del primer día. "Realmente lo que más me inquietó fue el aspecto pedagógico... enseñar, dar los principios de la enseñanza de la danza mexicana."(5) Durante más de 28 años ha entregado el conocimiento mediante

diferentes técnicas con las cuales "enseña a enseñar"; no sólo es maestro de bailarines, sino formador de maestros para la danza folklórica.

Futbolistas, gimnastas, volibolistas, basquetbolistas... bailarines

En 1960 nace un grupo de danza regional y se nombra como director al profesor Federico Vidales. Queda integrado por el antropólogo Constantino Rábago, por el experto en el conocimiento del vestido típico de todas las regiones de México Luis Márquez y por el maestro Marcelo Torreblanca, como miembros del consejo de asesores.

La finalidad del grupo es difundir el folklor nacional desde un punto de vista cultural y sin mistificaciones, por lo que desde entonces se dedica a la investigación de nuestras costumbres y tradiciones, así como a la adquisición y manufactura de todos los implementos para llevar a cabo su labor lo más fielmente posible.

"Porque se tuvo en consideración que la danza, antes de ser arte, es eminentemente ejercicio muscular."(6) Para la formación del grupo se escogieron elementos de la ENEF, jóvenes, conocedores del trabajo organizado del músculo, y que demostraran ser los elementos más apropiados para obtener el máximo de rendimiento con el mínimo de fatiga.

Corría el año de 1967, se llevaba a cabo en la Plaza de las Tres Culturas una Predestinación azteca (lo que hoy se llama "bautizo azteca"), y durante los ensayos "platicábamos con el antropólogo Constantino Rábago; de ahí nació la inquietud de ponerle nombre al grupo, que hasta esa fecha se presentaba como Grupo de Educación Física, y le dijimos: "Maestro, el nuestro es un grupo donde bailamos por gusto, nuestro modus vivendi no es la danza, sino nuestra profesión. Desde un punto de vista cultural, ¿cómo nos pondría usted?" Supuesta-

mente hizo un estudio y de allí nació lo de Iyolmacehuayotl, en náhuatl, que quiere decir: Los que llevan el arte en el Corazón."(7)

En 1965, siendo director general de Educación Física el profesor Juan Figueroa Peralta, el grupo es reconocido oficialmente como Ballet Folklórico de la Dirección General de Educación Física. En 1972 se comisiona al grupo para que realice el programa de promoción del folklor nacional en escuelas primarias del Distrito Federal, por instrucciones del director general, David Juárez Miranda. En 1979, bajo la administración del profesor Marco Antonio Escalante, se crea la Sección de Danza de la Institución.

Durante estos 33 años de trabajo al frente del grupo folclórico Iyolmácehuayotl ha obtenido los siguientes premios:

* Primer lugar en el D.F. en la primera y segunda ediciones del Concurso de Danza del Departamento del Distrito Federal (1969- 1970).

* Primer lugar en el Concurso de Danza del IMSS.

* Primer lugar en el IV Concurso latinoamericano de folklor realizado en Ambato, Ecuador (1971).

* Primer lugar nacional en el primer Concurso Nacional de Danza (1971).

* Segundo lugar en el II Concurso Nacional de Danza (1972).

Ha participado en la XI edición del Festival Folklórico Internacional de Carreño, Asturias; VI Jornadas de Folklor '89 en Galicia, España; Festival

Internacional de Folklor de la Comunitat Valenciana; Festival de Danzas de Villa Blanca en Andalucía y la XII edición del Festival Internacional de Folklor en el Mediterráneo, en Murcia.

De esta época, recuerda con especial cariño su participación en el Concurso Latinoamericano celebrado en 1971 en Ecuador, donde le otorgaron el Calpuli de Oro... "los premios los entregaron en una plaza de toros -me acuerdo muy bien- y los muchachos, cuando mencionaron quién había ganado el primer lugar, entre llanto y canto, se pusieron a cantar el Alma Mater de la escuela, bueno yo estaba... entre miles de gentes, una experiencia inolvidable".(8)

Alemania, Bélgica, Checoslovaquia, París, Holanda, Italia, Rusia, Suiza, Austria, Dinamarca, España, Japón, Estados Unidos, Venezuela, son algunos de los lugares donde se ha presentado el Grupo Folklórico Iyolmacehuayotl. Ahí han podido disfrutar del trabajo realizado a lo largo de tres décadas en la difusión del folklor mexicano. Ganó el reconocimiento de la Asociación Mundial de Periodistas.

De su labor en la danza folclórica dice: "Hemos recibido grandes satisfacciones, y eso nadie me lo quita. Puedo decir con satisfacción que en determinados momentos tuve -¿por qué no decirlo?- uno de los mejores grupos de México."(9)

Para resaltar la importancia del maestro Vidales, quiero que lo recordemos con sus propias palabras al decirnos: "Hemos puesto un granito de arena, la verdad sea dicha. Hemos dado nuestra vida, nos hemos entregado con cariño. Eso es lo irónico, que teniendo... sí, muy irónico, que teniendo nuestra esposa, nuestros hijos, digamos que la danza es nuestra vida, puesto que se supone que nuestra vida debe ser el hogar y todo eso, pero se me metió tanto la danza en las venas..."(10)

Como director, coreógrafo, maestro y amigo seguiremos contando con el trabajo del maestro Vidales mediante las generaciones que ha formado dentro de la Escuela Superior de Educación Física, recordando que "el talento sirve de bien poco, si no va acompañado de la experiencia que da el tiempo"(11), y esto será su legado a la historia de la danza folklórica en nuestro país.

Notas:

(1) Felipe Segura, Charlas de danza, entrevista con Federico Vidales, 20 de enero de 1988.

(2) *Idem*, p. 4.

(3) *Idem*, p. 3.

(4) José Luis Vidales, "La danza como medio de educación", ponencia presentada en el VII Encuentro Nacional de Investigación de la Danza, del 10 al 13 de noviembre de 1988, p. 1.

(5) Felipe Segura, *op. cit.*, p. 2.

(6) Ignacio Rodríguez, "Convierten Atletas en Danzantes".

(7) Felipe Segura, *op. cit.*, p. 9.

(8) *Idem*, p. 11.

(9) *Idem*, p. 8.

(10) *Idem*, p. 8.

Mi eterno agradecimiento a la labor desarrollada por el maestro Felipe Segura, quien con su trabajo durante estos años en el proyecto de la Historia Oral nos ha permitido conocer más a quienes han hecho posible la danza en nuestro país.

Al escritor Jorge Deza, por su "Invitación a la Danza" publicada en El Heraldo de México, 29 de marzo de 1970, que me dio la pauta para la realización de esta semblanza.

Arnold Belkin

Patricia Aulestia de Alba

Quando hablé con Arnold Belkin para invitarlo a participar en la celebración del Día Internacional de la Danza en el Palacio de Bellas Artes, el 29 de abril de 1992, nunca imaginé que padecía de una fatal enfermedad. Con su voz fuerte y entusiasta se comprometió a integrar la mesa redonda Las artes visuales y la danza, moderada por Raquel Tibol, con José Luis Cuevas y Rosa Reyna. Belkin, pintor mexicano y hombre de letras, contribuyó notablemente al desarrollo de la danza contemporánea de nuestro país y su presencia en el festejo del gremio de artistas del arte coreográfico era absolutamente imprescindible.

Arnold Belkin nació en Calgary, Canadá. Su labor artística incluyó murales, cuadros de caballete, litografías y escenografías para ballets y teatro. Sus escritos sobre arte manifestaron su profundo humanismo y pasión por la defensa de un arte no comercial. Murió en 1992; había nacido en 1930.

Arnold llegó a México deseando ser muralista; quería estudiar con Diego Rivera, Orozco y Siqueiros de quien fue ayudante. Asistió a la Escuela La Esmeralda y al Instituto Politécnico Nacional, al Departamento de Pintura Mural y Técnicas Plásticas. Belkin quedó deslumbrado cuando un compañero lo invitó a dibujar en las clases de la Academia de la Danza Mexicana; él había tenido contacto con el Ballet pero no conocía la danza moderna. Cada vez que Belkin recordaba este hecho aseguraba que aquella danza era "la pintura



de Orozco hecha movimiento. Son los murales de México en movimiento."(1)

Belkin dibujaba a diario compartiendo clases y ensayos de ballet con otros pintores que frecuentaban también los estudios de la Av. Hidalgo, entre ellos Vlado, Roberto Donis, Enrique Echeverría. Arnold se enamoró de una bailarina, Rocío Sagaón y después se casó con otra, Esperanza Gómez; eran tiempos en que los pintores jóvenes se involucraban con la danza y sus intérpretes. De esto había antecedentes notables como el de Orozco y Gloria Campobello.

En esa época el ambiente estaba en una etapa de efervescencia nacionalista gracias a un hombre a quien Belkin admiró toda su vida: Miguel Covarrubias. "Covarrubias entendió que la danza había de enriquecerse de la cultura mexicana, de la música, de la pintura contemporánea, de las artesanías, de la leyenda, de la historia; a su vez, la danza se enriqueció con nuestras aportaciones." En sus pláticas y artículos periodísticos, Belkin ponderó la labor de Covarrubias en el Departamento de Danza del INBA. "El movimiento estaba a punto de florecer... lo que él hizo fue darle dirección y forma."(2) Consideraba también que la presencia de los artistas plásticos era muy importante. "Pintores como organizadores, como promotores, como impulsores de la danza."(3)

Su primer trabajo profesional como diseñador fue el vestuario para el ballet Tierra de Elena Noriega. Lo invitaron a trabajar al Departamento de Producción que preparaba una de las temporadas de danza dirigida por Julio Prieto, junto con Luis Covarrubias y Antonio López Mancera. Llegó a ser asistente de producción. Belkin señalaba:

"Aprendí muchas cosas sobre técnica teatral... Bellas Artes es un teatro maravilloso, muy bien equipado, con luces, con tramoya, con talleres de costura y todo lo que es un gran teatro... Me tocó conocer todos esos aspectos de la producción..."

aprendiendo cómo se iluminaba, cómo se llamaban los diferentes reflectores y todos los elementos del teatro."(4)

Las temporadas en Bellas Artes eran acontecimientos plásticos. Cuidadas hasta en su último detalle por Miguel Covarrubias, no sólo tenían el interés de los estrenos coreográficos sino también de sus escenografías. Muchas veces, al levantar el telón el público aplaudía las creaciones del propio Covarrubias, José Chávez Morado, Julio Prieto y Antonio López Mancera.

De su colaboración con Elena Noriega, Arnold recordaba detalles de gran valor no sólo artísticos sino humanos. Es que Elena era la mamá de los jóvenes artistas, la "madre tierra"; mayor que ellos, les brindaba su casa los domingos, los llevaba a descubrir las maravillas del arte popular en mercados, así como se dedicó por años a ensayar y entrenar bailarines. Su ballet Tierra lo comenzó como ejercicio de clase. Alternó a un grupo de alumnos con bailarines que ya se destacaban. Era "como un ballet masivo, una cosa enorme, con esa danza tan básica... tenía algo de ritual, de indígena"(5), explicaba Belkin. "Hice los vestuarios basado en el quetzquémetl y la falda color tierra."(6) Se estrenó Tierra (1951) con música de Francisco Domínguez y escenografía de José Morales Noriega. El papel de La tierra lo interpretó la propia Elena; Los tres maíces eran Beatriz Flores, Rocío Sagaón y Martha Castro y en La danza del éxodo, entre otros, Helena Jordán y Guillermo Arriaga.

Después, Belkin trabaja con Xavier Francis, para él su maestro, su hermano, su mejor amigo. Arnold reconocía: "Xavier tenía una vasta cultura, conocimientos de danza, de música... de él aprendí que era necesaria la dedicación absoluta y total, la entrega en cuerpo y alma al arte."(7)

Belkin, Francis y Guillermo Keys Arenas hacen una temporada independiente en el Teatro de los Insurgentes. Belkin debuta con toda una

producción: El muñeco y los hombrecillos (1954), una de las primeras escenografías constructivistas que se realizó en México. En la silueta de una ciudad que parecía dibujada, la calle era un marco de cordones con muchas antenas de televisión y los edificios muy abstractos. Belkin diseñó también los vestuarios. Se entusiasmaba cuando nos explicaba el ballet:

"Era un comentario sobre la vida contemporánea de principios de los cincuenta... un ballet como Art-Decó, cubista... Todo era negro, blanco y gris, el único personaje real era el muñeco dentro de un mundo irreal... Los trajes eran muy satíricos, el del muñeco era a todo color, los de los soldados de papel periódico, el maquillaje 'muy padre' chapas y bocas negras, caras blancas, algunos tenían un perfil pintado negro de un lado, blanco del otro, con un ojo, a lo Picasso... La música al principio fue la Historia de un soldado de Stravinski... finalmente la hizo Xavier realizada por los mismos bailarines". (8)

Belkin daba valor especial al segundo ballet que creó con Francis: El advenimiento de la luz (1954), inspirado en la historia de Adán y Eva. Arnold cuenta:

"El origen fueron nuestras pláticas sobre el *Eros Antropus*, el hombre de la aurora, uno de los primeros fósiles de los seres humanos. La danza sería la historia de la humanidad. Desde los gusanos que caminan por la tierra hasta el ser superior que existirá en un tiempo sin guerras, sin conflictos y sin racismos. Deseábamos acabar con la amenaza de la guerra, con el peligro de la aniquilación humana, con la injusticia. Elaboré una serie de pinturas, Xavier posaba, tenía un cuerpo magnífico; Nacho López tomaba las fotos. Era como si Xavier coreografiara mis cuadros. Al comienzo la obra duraría cinco horas como mínimo con orquesta y coros. Se pensó en Leonard Bernstein y Carlos Chávez como compositores; ninguno se interesó. La música la creó Raúl Noriega. La obertura era la ira de Dios, la destrucción del paraíso de donde expul-

san a la pareja que se ve obligada a hacer uno nuevo. En el primer ensayo pinté un cuadro que se llamaba Adán y Eva. Un cuadro muy alargado donde se ve a la pareja, un hombre y una mujer, que salen y miran el sol. Salen de unas ruinas que eran como el esqueleto de un animal prehistórico y pasan a un cielo totalmente rojo-naranja, viendo un planeta lejano. La escenografía recrea ese cuadro, ... una cosa hecha con aros e iluminación muy complicada. El vestuario dejaba ver solamente las costillas. Era la pareja que debe crear la nueva sociedad, la nueva vida." (9)

En una de las acostumbradas crisis que se producen cuando hay cambios de funcionarios o de sexenio, Xavier Francis y Bodil Genkel forman el Nuevo Teatro de Danza. Bodil había heredado a su padre y pudo apoyar económicamente el inicio de la escuela y la compañía que buscaban el autofinanciamiento, empresa nada fácil en un país en el que no se acostumbraba pagar las clases profesionales de danza. Uno de los miembros fundadores fue Belkin. Trabajaron cinco años.

En la escuela además de Bodil y Xavier también daba clases John Fealy, otro de los bailarines estadounidenses que llegaron a México atraídos por el auge de la danza moderna mexicana. Se organizaron cursos de verano para bailarines extranjeros. Se impartieron cursos de danzas preclásicas y notación, por primera vez en el país.

La compañía la integraban becarios de Bellas Artes o bailarines que actuaban a cambio de la formación que recibían.

El nuevo Teatro de la Danza no logró ser un negocio, no supieron administrarlo pese a que se realizaron subastas con donaciones de artistas plásticos entre ellos Alberto Beltrán, José Chávez Morado, Adolfo Mexiac, Luis Nishizawa, Lola Cueto, Aceves Navarro, Pablo O'Higgins y Francisco Zúñiga.

La compañía presentó temporadas en Bellas Artes con producciones completas y campañas de publicidad muy originales como la primera exposición de Belkin en la entrada del Palacio. Se trataba de una exposición pirata, pues todavía Arnold no contaba con prestigio como pintor. La cartelera del grupo en vez de fotos mostraba dibujos, retratos de cada uno de los bailarines. Una exposición plástica en serio.

Otra de las obras del repertorio de esta compañía que Belkin apreciaba enormemente era un ballet que comenzó llamándose *La guerra y la paz* y terminó siendo *El Debate*. Trabajaron basándose en una serie de cuadros que Belkin estaba pintando en esa época.

"Era una especie de Naciones Unidas, un bando y otro que discutían. Se dividía el escenario, y una especie de estrado, de tribuna que en determinado momento se separaba, formándose dos grupos que se confrontaban con danzas guerreras, un espectáculo épico. Lo teatral eran las danzas políticas y narrativas. No se entendió en el momento, lo tacharon de abstracto, de extranjerizante, formalista y tuvieron un reducido grupo de admiradores."(10)

El Nuevo Teatro de Danza presentó también Pastoral, Suite No. 1 para mujeres con escenografía de Belkin y Delgadina (1957) de Bodil Genkel con música de Noriega y escenografía y vestuario de Belkin.

Arnold Belkin estaba dispuesto siempre a apoyar en lo escenográfico a los grupos de danza. Recientemente le solicitó su apoyo para un ballet de Alberto Alonso y estaba encantado. Debe haber sido al comienzo de 1991. Belkin hizo importantísimas e innovadoras producciones teatrales que se deberían estudiar y difundir.

Otra de sus pasiones era el baile de salón; cuando dirigió el Museo del Chopo promovió un Taller de

Danzón. En 1989 aceptó ser jurado en las confrontaciones de ¡Viva el Danzón! que organizamos en Coyoacán, en donde se armó una verdadera trifulca entre los jurados técnicos (bailadores y maestros) y los jurados artísticos, relevantes personalidades como José Luis Cuevas, Juan José Gurrola, Raúl Flores Canelo, Rosa Carmina, Margo Su, Carlos Arouesty, que defendían más lo sabroso, lo sensual del género por sobre "lo que así se debe bailar".

Arnold Belkin manifestó con vehemencia sus ideas sobre el quehacer cultural:

"Nuevo gobierno, nuevo todo... siempre sucede cada fin de sexenio. Lo cultural tiene que ver con toda una estructura, con un apoyo económico, un apoyo gubernamental... tiene también que ver con el hecho de que los artistas estemos en efervescencia, que tengamos un ambiente propicio para ello... pero ese ambiente lo tienen que hacer los artistas. Somos nosotros, los artistas, los que tenemos que obligar a los funcionarios a que cumplan con su deber. La labor de difusión de la cultura ha sido magnífica en nuestro país; a nivel de adquisiciones o de fuentes de trabajo estamos en la calle... No hay política cultural que contemple crear o ampliar las colecciones, hacer inversiones de acervos, encargar obras de arte, obras públicas... O sea, está desequilibrado, se hace una excelente labor de difusión para el público, pero en cuanto al artista... quién sabe cómo vive. El artista debe exigir, obligar, insistir y, por supuesto, seguir trabajando."(11)

Notas:

(1) Arnold Belkin en Charlas de danza del CENIDI-Danza, conductor Felipe Segura, México, D.F., 23 de abril de 1985.

(2) Ibid.

(3) Arnold Belkin en la mesa redonda Las artes visuales y la danza, moderadora Raquel Tibol, Palacio de Bellas Artes, Día Internacional de la Danza, 29 de abril de 1992.

(4) Ibid. 1

(5) Ibid. 1

(6) Ibid. 3

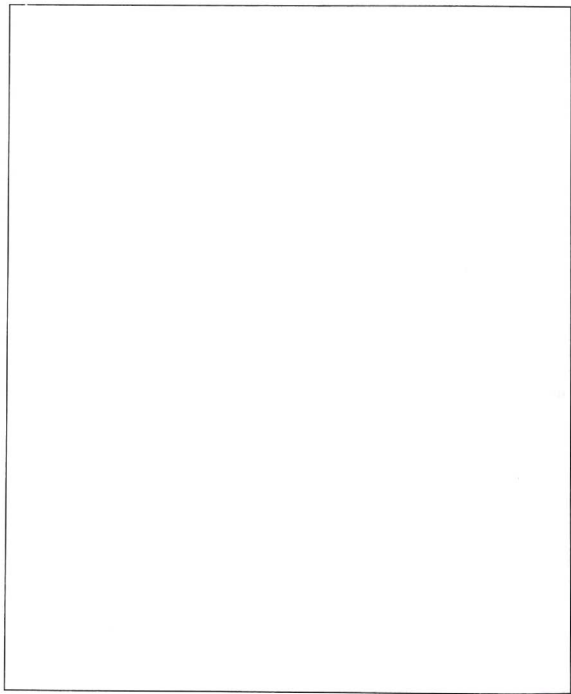
(7) Ibid. 1

(8) Ibid. 1 y 3, versión personal.

(9) Ibid. 1

(10) Ibid. 1, versión personal.

(11) Ibid. 10



Guillermo Noriega

Anadel Lynton

El nombre de Guillermo Noriega está íntimamente asociado con la danza moderna mexicana como compositor, acompañante y maestro de música de generaciones de bailarines. Sus trabajos con el Ballet Nacional, el Nuevo Teatro de la Danza y la Academia de la Danza Mexicana son notables. Fue miembro activo de la sociedad de jóvenes compositores Nueva Música de México y uno de los maestros más reconocidos del Conservatorio Nacional de Música. Es autor de varios textos didácticos sobre música, que él mismo edita y distribuye. Actualmente se encuentra jubilado y además de escribir imparte clases particulares de apreciación y teoría de la música y de piano. Quizás lo que más le entusiasma es tener tiempo nuevamente para componer y revisar varias de sus composiciones anteriores con la intención de difundirlas.

La entrevista que tan amablemente nos concedió en su casa pronto se convirtió en una reflexión sobre las circunstancias que enfrenta la producción contemporánea de música y danza, tal como Guillermo lo ha vivido y pensado en casi 45 años de ejercicio profesional. Guillermo nos relata:

"Nací en el Distrito Federal en 1926 y crecí en el seno de una familia de clase media en los barrios de San Rafael y Santa María. Llegué a la música por mi familia. De niño oí tocar a una tía muchas horas y 2 o 3 tíos hacían pininos en el concertismo. A mis papás directamente no les gustó la música, pero a varios de mis tíos y tías de ambos lados, sí. Casi era indefectible que a mí me iba a gustar.



"Pero yo creo que una de las influencias determinantes fue que en la secundaria 4 aquí en San Cosme yo tomé historia del arte con el poeta Carlos Pellicer. Con el pretexto de las piedras y los ídolos, los museos, las pirámides, nos llevaba de excursión casi cada ocho días. El organizó un grupo de cerca de 50 muchachos que fuimos a ver el Parícutín cuando hizo erupción. Influyó mucho en mí su manera de hablar y cómo se impresionaba por las cosas. Era increíble.

"Cuando estaba en la preparatoria me inscribí en la Escuela Superior Nocturna de Música. Luego empecé a estudiar la carrera de ingeniero en la UNAM pero nada más duré dos años. Un día decidí que yo iba para la música y mi papá por poco me corre de la casa. El era ingeniero y quería que yo también lo fuera. Me dijo que estaba loco, que me iba a morir de hambre, que la música no servía para nada, que fuera una gente seria; lo que dicen todos los papás.

"Estuve en la nocturna cuatro años. Las clases eran de seis a once de la noche. Casi todos mis compañeros eran trabajadores con mucho amor para la música y algunos se dedicaron a la música después. Una escuela de ese tipo es algo que se necesita en el país. Era una opción de cambio de vida y superación. A mí me gustó ese ambiente porque no era de los apretaditos, de las niñas que entran a la escuela de música para estudiar piano en vía de mientras, esperando que se casen.

"Ahí me inicié en el piano y, principalmente, en la composición. Tuve excelentes maestros de armonía y análisis, Raquel Bustos y José Pomar, que me empujaron el interés por la composición y presenté varias obras en la Escuela.

"Nunca terminé mis estudios musicales. Yo decía: no necesito un título, necesito conocimientos. Luego eso me ha perjudicado con los burócratas de Bellas Artes.

"Salvador Contreras dirigía la orquesta de la escuela, y yo entré ahí como timbalista. De repente mi papá iba a escondidas a los conciertos de la orquesta para que yo no lo viera. Cuando uno es joven duda mucho y me hizo mucho daño su posición aunque en el fondo me apoyaba. Si hubiera dicho -Te vamos a mandar a Viena, pobremente, para que tengas algún chance, en lugar de oponerse tan tajantemente. Como pianista yo la veía muy verde; ya estaba grande y no había maestros. Se necesitaba mucho tiempo para de veras tener oportunidad de destacar.

"Contreras era el director de una orquesta chiquitita que tenía el Ballet Nacional en aquella época y me invitó a ser el pianista. Fue cuando me encarrilé en la cuestión de danza. Pura casualidad. Luego él y Guillermina se separaron por el 48 o 49 pero yo ya me quedé con el Ballet como acompañante de piano. Aprendí a improvisar, lo que hice muchísimo. Porque yo siento la danza. A mí me inspira mucho el movimiento para la música. Desde luego, no le entraba al ballet clásico porque allí es siempre lo mismo; en cambio la danza contemporánea es siempre diferente. Varía de ritmo y fraseo. Luego acompañé hasta a Anna Sokolow. Me jalaba todo el mundo para que acompañara sus clases pero casi nunca me las pagaban. Era tanto trabajo que yo siempre me andaba escondiendo. Y luego con Xavier Francis, uff, cientos de clases. La improvisación para contemporáneo es una de las actividades que más he hecho.

"Me inicié como maestro de música con Ballet Nacional también porque yo sentía que les hacía falta y dije: 'les enseño lo que yo sé'. Fue donde descubrí mi vocación de maestro.

"Luego, un buen día Guillermina me llama y me dice '¿sabes qué? vamos a hacer un ballet'. Tenía una gran confianza en mí y me ayudó. Quería hacer un ballet sobre los otomíes basado en el libro de Antonio Rodríguez, La nube estéril (1953). Los tres hicimos un viaje al Valle del Mexiquital para agarrar inspiración. Era un tema de la explotación de

campesinos. En esa época en Ballet Nacional teníamos temas sociales, de los trabajadores, el realismo socialista, por influencia también de Walden. Eramos rójillos a morir.

“En Ballet Nacional, con mucha sinceridad teníamos la idea de llevar arte a todos lados. Hacíamos giras donde nos metíamos a todos los pueblitos y en la plaza pública a armar el tablado y a poner los discos, a plena luz del día. Era el gusto de que uno quería que la gente viera las cosas. Claro que era utopía porque no vas a crear todo un movimiento cultural a través de ese tipo de cosas. Luego me enteré que en la época de la primera guerra Stravinski estaba haciendo lo mismo con la Historia de un soldado y un grupo muy chiquito de bailarines, sin los elementos a los que estaba acostumbrado en sus otros ballets.

“Fue muy emocionante hacer mi primer ballet, mi primera obra profesional y para orquesta. Soy autodidacta en orquestación porque fuera de los dos maestros que mencioné todo lo demás lo aprendí por mí mismo. Era pura perdedera de tiempo con los otros maestros. Agarraba las partituras y los libros y me ponía a estudiar. Claro que a la hora de la hora salieron muchas cosas muy chuecas, pero a base de darse de trancazos es como va uno aprendiendo.

“Luego hicimos Guernica (1953, cuya música fue calificada como juvenil, moderna y excelente en estructura por Raúl Flores Guerrero -Novedades 20/12/53-). La guerra española, fue un tema que me llegó mucho. Es una obra que todavía conservo y que estoy rehaciendo. Experimenté con dos pianos y percusiones. Entonces me empezaron a llegar muchos contratos para hacer ballets y en cada composición yo experimentaba. Eso le impresionó mucho a Xavier Francis, e inmediatamente me mandó para su Nuevo Teatro de Danza. Cada ballet que él y yo hacíamos yo le buscaba una forma distinta de instrumentación. Ellos no lo sabían pero yo estaba estudiando con ellos.

“Chepina también me apoyó muchísimo; creyó en mí. Para ella hice El rescoldo (1956), ese ballet que nunca se presentó. Era un ballet muy interesante sobre la Revolución Mexicana en dos actos y varias escenas. Duraba una función completa. La primera parte era de Guillermina con una música muy bonita de Rafael Elizondo. Comenzaba con un baile porfirista en un palacete de la alta sociedad y escenas de procesiones y pobreza. Entonces venía la Revolución y ahí es donde entraba yo con Chepina. A mí me gustó donde lo resolvió con un juego de sombras proyectadas para la lucha armada. Chepina era uno de los talentos que mejor se han dado en México. A ella y a mí se nos ocurrió terminar aquel ballet con un baile en las Lomas con los nuevos políticos de la Revolución y luego luego cortaron toda la obra. Y también porque en la escenografía, que hizo Fernández Ledesma, había una escena donde salía algo insinuado en contra de los Estados Unidos. A los burócratas les dio mucho miedo y lo suspendieron alegando cuestiones técnicas. Fue un trabajazo. La partitura mía era de cerca de 300 páginas y la de Elizondo otro tanto. Ya estaba todo listo. No se armó escándalo ni pasó absolutamente nada.

“Fue la época en que más trabajé como compositor. Yo trabajaba tanto con Ballet Nacional como con el Nuevo Teatro de Danza. Los ballets se montaban en toda forma, con músico contratado, escenógrafo contratado, orquesta en vivo. Era maravilloso, como debían de ser las cosas. Era el sexenio de López Mateos y Angel Salas, que estaba al frente de la danza, apoyó mucho. Fue cuando vino Limón y se hizo la famosa época de oro. Luego desapareció el apoyo decidido del Estado por el arte y la danza con música original se acabó.

“Con la danza había trabajo para muchos compositores. Fue la época en que se hizo nuestro grupo de compositores, con Rocío Sanz, Raúl Cosío, Leonardo Velázquez, Rafael Elizondo, Mario Kuri. Allí pasó algo que me dio tanto coraje. Llegó un señor de la Rockefeller que quería vernos y nos dice:

'hemos seguido lo que ustedes han hecho, nos parece muy interesante, y queremos patrocinarlos'. Así de plano. 'Les vamos a dar una beca de dos años a cada uno con los maestros y los libros que ustedes quieren.' Hazte de cuenta que llegó Santa Clos. Era maravilloso. Nosotros brincábamos de gusto. 'Nada más que el dinero tiene que ser manejado por alguna institución que no puede ser Bellas Artes porque no llegaría a ustedes.' Y ahí nos tienes. Fuimos a la UNAM, a la Subsecretaría de la Cultura, al Colegio Nacional, quién sabe cuántos lugares y no hubo quién aceptara. Entonces, nos enteramos un año después que eso mismo se hizo en Argentina y uno de nosotros, Mario Kuri, se fue a Argentina y lo becaron allá. Yo estaba muerto de coraje.

"Cuando se acabó la época de oro se acabaron mis contratos y ya. Todavía hice algunas cosas después con el Nuevo Teatro pero con muchas dificultades porque las tenían que financiar ellos. El financiamiento venía prácticamente de Bodil.

"Yo tengo mi música pero sin el contexto del ballet es difícil. Es el problema de escribir para ballet. Veo mis partituras y digo: '¿qué hago con ellas?' Yo llegué a componer como quince ballets. Creo que puedo rescatar solamente tres para hacer una suite de ballet. Ahora que me jubilé estoy trabajando muy seriamente en rehacer mis obras. Unas están nada más en apuntes y otras inacabadas. Tongo bastante. Y las voy a promover.

"Musicalmente hablando, creo que tres son las obras que más valen y ésas las voy a sacar para afinarlas y presentarlas como obras en sí. Son Guernica para dos pianos y percusiones, de Guillermina, Delgadina (1957), de Bodil Genkel, que lo pienso hacer como pieza de concierto para piano y orquesta, y una cosa que se tocó sólo una vez que hice para Ana Mérida: El complejo de Electra, para orquesta de cuerdas. Posiblemente también rescate una obra de Xavier Francis: Tres procesiones (1957) para juego de trombones, trompetas y percusiones. Para Xavier también hice El debate (1957, cuya música

Raúl Flores Guerrero elogió en Novedades - 8/12/57- como "plena de carácter") y El advenimiento de la luz (1957). También hice la música para El rostro del hambre (1957) de John Fealy con el Nuevo Teatro y un ballet para Lin Durán que nunca se presentó, sobre un cuento de Juan de la Cabada, además de parte de la música para un ballet de Adriana Siqueiros que se frustró. Después ya no hice más porque no me llamaban. Se había acabado el trabajo de los compositores. Era una cosa muy triste.

"Cada coreógrafo tiene su estilo de trabajar con el músico. Con Guillermina y Chepina era mucha planeación previa y el argumento lo hacíamos entre los dos y luego yo hacía la música y sobre la música se hacía la coreografía. Con Xavier Francis fue al revés. El nunca consultó con nadie sobre qué era lo que iba a hacer y yo llegaba a ver la danza ya hecha y a tomar notas y cuentas y sobre eso hacía la música. Era bastante más difícil. Con Bodil no, con ella hice antes la música pero era un poco indecisa y cambiaba. Fue mucho trabajo entenderla".

De su música de esta época, un crítico comentó:

"Delgadina nos permitió apreciar el dominio expresivo de la orquesta a que ha llegado Guillermo Noriega; un verdadero talento cuyas conquistas resultan sorprendentes. ¡Con qué soltura maneja las cuerdas, los timbales, los vientos; hay limpieza, mucha emoción, y con qué gusto se escucha su insistencia en usar el piano como instrumento de percusión!

"Para mí fue muy grato trabajar con el Nuevo Teatro de la Danza. La creatividad de Xavier y su técnica y Bodil también y un grupo de bailarines con muchas ganas, con mucha mística de la danza que Xavier les había comunicado. Era completamente diferente al Ballet Nacional porque era una concepción de danza muy neoyorquina. Fue bueno para México, una influencia que se necesitaba".

En su libro *Pasos en la danza mexicana* (México, UNAM, 1983), Raquel Tibol le dedica un capítulo y lo califica como: "parte de la Escuela Mexicana, esa escuela que arranca de los grabados de José Guadalupe Posada, se expande en muros e inunda la danza, la música, la actitud estética en general" (pág. 89), y comenta que Guillermo, además de componer, realizó los guiones de *Madame Bovary*, *El rescoldo*, *La nube estéril* y *Guernica* de Josefina Lavalle y *Guillermina Bravo*. También compuso música para las películas *Raíces* de B. Alazraki y *Mictlán* de Raúl Kampfer. Tibol reproduce una interesante conversación con los jóvenes compositores que integraban la organización Nueva Música de México, a quienes califica como los más sobresalientes de la llamada "tercera generación", sobre la situación de la música en esa época (1957). Cita los siguientes comentarios de Guillermo:

"Los primeros pasos de nuestro nacionalismo musical fueron sanos y sinceros, pero después la pasión se acabó y sólo quedó el cascarón, lo exterior...por eso no queremos saber nada de (los) estancamientos... y fórmulas... El éxito es muy mal consejero. Hace poco estuve en los Estados Unidos, y ahí me dijeron que la 'música mexicana' goza de mucha aceptación; tentado estuve de recurrir a las fórmulas manidas para conquistar ese medio... pero preferí quedarme... con mi incertidumbre y mi esperanza" (pág. 94).*

-En el libro de Raquel Tibol tú hablas del nacionalismo y del universalismo y de la síntesis. ¿Tú crees que todavía falta mucho para llegar a eso?

-La calidad es cuestión de factura, de que todas las cosas están en su lugar y que el artista se preocupó no sólo del ímpetu de la creatividad sino de que ese ímpetu estuviera bien hecho. O que tiene una originalidad que históricamente tiene mucha importancia. En el caso de Ballet Nacional en su época primaria, había ese ímpetu y esa impresión de sinceridad de la gente que se lanza a una acción con toda el alma. Había mucha pasión y mística y

nacionalismo pero con poco fondo de información técnica; le faltaba el elemento factura. Era como muy localista. Eso lo sintió Guillermina después y de repente se vuelca con Martha Graham, y casi casi cambia de la noche a la mañana. La influencia de la forma empieza a afectar el contenido. A ella creo yo que se la comió la factura, el afán de perfeccionamiento técnico. Lo nacional cuando se enriquece con una técnica sólida alcanza la universalidad. La universalidad para mí consiste en perdurar en el tiempo y el espacio. La perdurabilidad desde luego es consecuencia de la sinceridad, de la calidad de expresión. Claro, hasta cierto punto es un asunto de promoción también.

En 1961, Guillermo obtiene una beca Fullbright y viaja a los Estados Unidos para estudiar un año con Henry Cowell en la Universidad de Columbia (donde fue felicitado por su excelente aprovechamiento por las autoridades académicas), y con Darius Milhaud, en Colorado. Sin embargo, las dificultades económicas para sobrevivir en el medio artístico teniendo familia lo llevaron a apartarse de la música durante casi una década para dedicarse al comercio. Al respecto, explicó a la Tibol:

"Cuando uno se dedica al arte siente remordimientos, supone que está al margen de lo normal. Yo quise portarme bien y ya... estuve en lo establecido, produje bienes materiales... viví eso que a uno le meten desde niño en la cabeza y que nada tiene que ver con la música, algo que en México es casi improductivo. Pero al llegar a la curva de los cuarenta hice el balance obligado y sentí que debía tomar una decisión" (p. 98).

Guillermo retorna a las clases de música para bailarines y a la composición. En 1974, compone un trío para violín, cello y piano, cuyo primer movimiento fue tomado después por Clover Roope, una maestra inglesa que enseña con cierta frecuencia en México, para realizar su danza, *Un solo para tres*. Este trío, junto con su *Sonata IV* para piano de

1978, fue grabada para una edición privada de discos. Al respecto, Guillermo comenta:

"Grabado sólo tengo el disco que yo saqué. Ese disco es todo yo. Yo lo compuse, yo lo toco, yo lo grabé, yo hice la pasta, yo la imprimí, y yo lo vendo. Y yo lo oigo", agrega riendo.

"La música actual me parece muy compleja, muy difícil de entender y de orientarse. Yo no logro todavía participar en toda la cuestión de la música electrónica y eso es una de las razones que me han inhibido mucho para componer. Pero bueno, es música tan ingrata que a nadie le gusta. Creo que los bailarines son los que más la utilizan.

"Sin apoyo del Estado, y no lo va a haber nunca porque ya pasó toda la cuestión socializante, y están manejando la economía desde un punto de vista puramente empresarial, el arte es un lujo, y yo veo a la música original para danza como un camino totalmente cerrado".

Contesto de inmediato:

-Pero ya los jóvenes, por lo menos los que obtienen becas, están volviendo a trabajar con compositores, pero éstos trabajan con sintetizador o con música popular mexicana o conjuntos de rock que son más accesibles económicamente.

"Yo me refería más bien a la música de concierto, no aplicada a la danza. El panorama es muy confuso, sigue habiendo la gran crisis que hubo desde principios de siglo en que la música de este siglo es rechazada por el grueso del público, que todavía no sale del siglo pasado. Sólo coquetean con los principios de este siglo, Debussy o Prokofiev o Shostacovich. Sigue habiendo la gran brecha que no se ha podido rellenar. Se podría esperar que ya hubiera una reacción de parte de los compositores pero no la ha habido. Quién sabe por qué. La verdad es que esta música ingrata expresa la época. El compositor sincero, siento yo, refleja la época y la época es

desagradable. La música del siglo pasado es para esta época un escapismo. Es la dulzura, el romanticismo que toda la gente sueña, y no es la sobrepoblación y las crisis económicas, la contaminación y todo eso.

"Claro, la música popular es música para el consumo local de una determinada época pero no tiene ninguna posibilidad de perdurabilidad. Ha habido una gran expansión comercial de ese tipo de música pero nada más por la agresividad empresarial de las disqueras. Eso no quiere decir que ésa sea buena música. Vaya, es buena música para su fin. Yo también gozo el rock y me encanta, hasta el punto de la saturación, porque el problema con la música popular es que te satura, cosa que no le pasa a la música de carácter universal. Tú oyes un Vivaldi hoy y lo puedes oír toda la vida y te va a parecer igualmente fresco. Le vas a encontrar algo nuevo. El problema con la sobreproducción comercial del disco en la música popular es la sobresaturación.

"Hay un proceso de transformación en todas las épocas. Bach se inspiró en la música popular alemana del siglo XVII pero la transformó y la universalizó. Eso está pasando con la música popular de ahora pero a través de procesos como el jazz. El jazz es popular pero lo que ha sido universal es la influencia del jazz en los compositores del siglo XX. El jazz de Nueva Orleans se sigue reviviendo como curiosidad, como recuerdo nada más, de la misma manera en que ahora se tocan los vals de Strauss.

"En la música mexicana hay un problema de base porque no hay promoción, no hay ejecución y cuando no hay ejecución, no hay música. El compositor no puede trabajar. Forman un grupito muy reducido que no tiene ninguna posibilidad de impacto. Es lo mismo con la danza, con la poesía. Es para 500 personas que andan por ahí y las ves todas juntas en un grupito. Pero no hay la posibilidad de gestión cuando no existe la respuesta del gran público, la experiencia de que yo toco mi obra y el público la

recibe con rechazo o con elogio o lo que sea. Esto sólo sucede en Europa. No es un gran público en el sentido empresarial, comercial, pero sí es un público suficientemente grande para que haya esta retroalimentación entre artista y público. Cuando Beethoven estrenaba sus obras se volcaba Viena a oír las, y las comentaba y las criticaba, y él se guiaba mucho por esta respuesta. Se piensa que el público nada más está sentado ahí pero no es cierto. Eso yo lo he sentido mucho con la improvisación. Es muy curioso. Cuando yo improviso estoy con determinado ambiente o público y eso me excita a seguir en determinada dirección o me inhibe.

“Un concierto de piano y orquesta por ejemplo lleva cuatro o cinco meses de trabajo difícil, casi de tiempo completo; es difícil hacerlo en el ínter de otros trabajos, pero lo terminas. Y luego buscas quién lo toque. Lo consigues. Pero lo tocan una vez, quizás, y (aplaude) unos tres o cuatro aplausos porque es música quién sabe cómo, muy difícil de leer, y ya tienes que regresar a tu casa a guardarla. Es el destino de casi todas las obras mexicanas. Y hacer una grabación, en un cassette, no la puedes vender comercialmente porque nadie te la va a comprar y una grabación en forma, para un disco, es costosísimo por la orquesta y por el estudio. ¿Quién te va a patrocinar eso? Por eso es tan difícil que uno diga ‘voy a componer’.

“Todo esto floreció justamente porque había apoyo para usar la música en vivo. Pero cuando la música se volvió enlatada, todos los bailarines tuvieron que usar los discos y se acabó el asunto. Ya cada quien para nuestra casa. Eso no nada más me pasó a mí. Pasó a todos. A Leonardo Velázquez, a Rafael Elizondo, todos los que nos dedicamos a hacer música para los bailarines en esa época. Claro que mis compañeros siguieron componiendo regularmente. A mí me da mucha tristeza eso. Todas esas obras que han seguido componiendo se tocan muy poquito. Algunos editores han sacado las partituras pero se editan cuando mucho cien

ejemplares. Yo no tengo nada editado. Ahora quién se va a poner a editar. Es mucho más fácil la fotocopia.

“Pero luego me he enterado que es más o menos la misma situación con la poesía. Por ejemplo me fui para atrás cuando oí en la radio que el total de ejemplares de toda la obra de Carlos Pellicer no son más de cinco mil”.

Se me ocurre comentar: pero tú puedes tener tus obras en tu casa veinte años después y pensar en hacer algo con ellas ahora. El coreógrafo, si no tiene los bailarines, la música, un salón, la producción y un teatro para estrenar en el momento, ya no hizo nada.

Los grandes privilegiados en la cuestión del arte son los pintores.

“Sí, porque es una mercancía que puedes guardar en un banco.

“Las entradas que puedan tener un pintor, un compositor o un coreógrafo del mismo nivel están totalmente desbalanceadas. Pero son las injusticias de la organización de la misma sociedad que nadie se preocupa por remediar.

“Lo que pasa con la danza es que no llega a perdurar en un museo como sucede con la música.

“Eso es otro problema, insisto, la danza no puede perdurar. Bailada hoy con otros cuerpos formados por otras técnicas, una coreografía nunca puede verse igual que en su época. Las técnicas corporales no son universales. Son absolutamente limitadas en un tiempo y en un espacio. Si se sube la pierna o se hacen contracciones o se trabaja relajado como “release”, que es la última moda de Nueva York, o se mueve como un bailarín africano o de Kabuki son técnicas tan disímboles entre sí que no considero que hay una técnica universal de danza”.

Pero Guillermo enfatiza:

“¿Por qué conocemos a Beethoven y hay gente que todavía lo toca hoy en día? Un músico es un museo de música. ¿Por qué no se conserva a la danza así? ¿Por qué este afán que me da mucho coraje con Guillermina que obras que a mí me parecían pedurables, ella dice ya se acabó y a otra cosa? Ya no se vuelvan a bailar nunca más. Si no, el arte de la danza es uno de los más efímeros y es casi inútil hablar de ella. Una de las características fundamentales del arte es su tendencia a la perdurabilidad. Porque si yo soy un maravilloso pintor y voy a pintar con gis en la calle, bueno, si sale una maravillosa obra de arte, qué desperdicio, ¿no?”

Ante tan dolorosa realidad, propongo cambiar de tema y entrar en el terreno de la docencia:

-Todavía se acuerdan de ti muchos jóvenes bailarines que ya son maestros de las escuelas y te consideran el mejor maestro de música para danza que ha habido. Yo también me acuerdo mucho de las clases que tuvimos contigo en Ballet Independiente.

-Mi actividad en la danza fue simultáneamente de compositor, acompañante y maestro. A todo el mundo le di clases de música. Yo me metí a la Academia de la Danza porque era más seguro y allí seguí trabajando con Chepina pero como maestro y acompañante, no como compositor. Luego escribí un libro que se llamaba Música para danza y Bodil me puso en contacto con una persona en los Estados Unidos para que se publicara, pero se asustó porque era medio complicado. Allí puse todas mis experiencias de dar clases para bailarines. Ya ni tengo el manuscrito. ¿Para qué?

“Ahora estoy escribiendo libros sobre música. Ya tengo casi cinco. Tres ya los he publicado, uno va para una tercera impresión y estoy terminando otros dos. Yo mismo los edito y los vendo. La Ricordi cuando vio que se estaban vendiendo ofreció

editarlos y distribuirlos, pero dije no. Cuernos. No puedes tener control sobre las regalías porque no sabes lo que venden.

“En la Academia de la Danza di clases de música para bailarines y clases sobre cómo acompañar a los músicos. Unos lo agarraron luego luego y otros jamás. No es fácil.

“Mi experiencia como maestro para bailarines ha sido siempre muy inquietante porque es difícil que el bailarín llegue a comprender con profundidad la música igual como es difícil para la música llegar a comprender la esencia misma de lo que es la danza. El maestro tendría que ser alguien que conozca bien las dos cosas y además que supiera enseñar. Le tuve que dar muchos tantitos para llegar más o menos a una solución satisfactoria. Por ejemplo, el problema de enseñar al bailarín a tener un sentido muy firme del pulso, que no hiciera las cosas por encima de la música, tomando la música como fondo. Lo ideal es que el bailarín sienta que la música salga de sus movimientos. Había dos personas que siempre me sorprendieron por su extrema musicalidad, Chepina Lavalle y Rocío Sagaón. Todo lo que ellas hacían con su cuerpo era música. Se identificaban con la música plenamente. Otros bailarines toman la música nada más como pretexto para bailar pero no se integran. Ahora, ¿cómo enseñar exactamente eso? Es lo que es muy difícil.

“Otro de los problemas es que yo enseñé muchos años a escuincitas en la Academia de la Danza, que empiezan en la danza muy temprano. Yo no creo que eso sea necesario. Qué iba yo a hacer con un grupo de personas de once o doce años. Sólo enseñarles las cosas básicas de la métrica y eso.

“Luego hay también el otro gravísimo problema pero eso es casi problema universal, por lo menos en México, que es la cultura. Hay muy poca cultura musical. No saben lo que es un Honneger o un Stockhausen. Sin ese tipo de base cultural es muy difícil que adquieran profundidad. Los coreógrafos

van a muchos conciertos, pero en la generalidad los bailarines no.

“Pero cuando yo me pasé a dar clases en el Conservatorio Nacional, dije, ‘ya me voy a encontrar entre mis gentes’, pero la mayoría de los músicos son igualmente incultos y no sólo los estudiantes sino muchos maestros también. Que no les gusta la música contemporánea. Todavía viven en el siglo XIX. Se los dije en una ponencia hace poco en el Conservatorio. Para enseñar corrientes y estructuras se necesita que la gente ya haya oído bastante para empezar a situar lo que oyes dentro de un contexto ordenado.

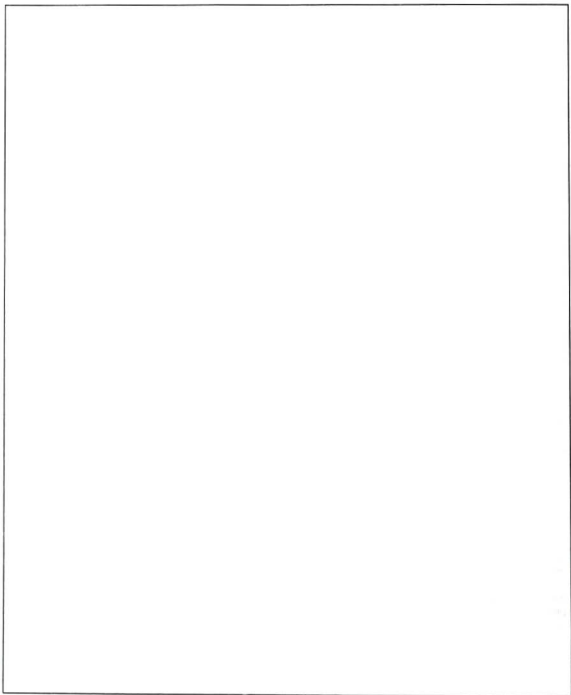
“Yo considero que una de las funciones principalísimas del maestro no es impartir sólo información y conocimientos sino inculcar criterio y emoción. Trato de hacerlo en todas mis clases. Yo creo que por eso sigo teniendo muchos alumnos. Ven que yo sinceramente siento todo lo que estoy diciendo y no como muchos” (Guillermo hace una imitación graciosa de un maestro que repite mecánicamente con voz de aburrimiento datos sobre música).

Guillermo estuvo casado con una bailarina y luego con una concertista. Actualmente se encuentra divorciado, tiene dos hijos de veintitantos años y ya es abuelo. Desde que se jubiló del Conservatorio, se dedica a dar clases de apreciación y teoría musical en su casa. Dice que gana mucho más de lo que ganaba con el INBA y con mucho menos inversión de tiempo. Claro, la mayoría de los alumnos tienen dinero, no trabajan, y son precisamente la gente que tiene el tiempo para estas cosas. Paralelamente, escribe sus libros sobre música y temas filosóficos. Dicta sus libros en cassette y tiene una secretaria que viene diario a pasar en máquina los textos sobre los cuales hace la revisión posterior para corregirlos, ordenarlos y editarlos en computadora. El mismo los vende. En la pared de su oficina tiene las portadas de muchos libros suyos, algunos circulando y otros todavía sin terminar.

Después de varias horas de intensa y riquísima discusión, aquí reproducida, sobre las circunstancias de la música y la danza contemporáneas, suspira y dice “Yo creo que ya dijimos todo, ¿no?”

¿Tú crees?

Bueno, todo no, porque todo es una palabra mayor.



Rafael Rodríguez

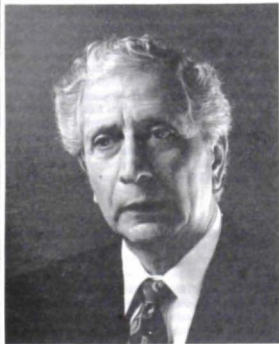
Irma Fuentes Mata

Lo primero que encuentra uno en Rafael es esa imagen de la amabilidad y la cortesía personificadas; los detalles de su trato hacia los demás demuestran una gran satisfacción en su profesión y su particular forma de mirar el mundo, no todos podemos verlo como él a través de un ojo que se percata del más mínimo detalle y lo transforma en una imagen hermosa por medio de la fotografía.

Rafael fotografió a tanta gente que sus listas y archivos son interminables, pero lo que destaca de su obra es haber dedicado buena parte de ella a la fotografía de danza, dejando un testimonio y un material invaluable para todos aquellos que se interesan por la danza no sólo para conocer a quienes hicieron la danza en México, sino a un nivel de investigación que ofrece un elemento indispensable en el análisis dancístico y que permite tener presente un arte efímero.

Su nacimiento en una familia de fotógrafos

La tradición familiar confirma una vez más, en este caso, que la influencia desde los primeros años se convierte en un aprendizaje, que constituye lo que más tarde será una actividad como elemento esencial de la forma de vida, a partir de la disciplina, el trabajo y, sobre todo, la dedicación. El caso de Rafael es un ejemplo de que los intereses que llevaron a su padre a ser fotógrafo profesional se



concretan en las aspiraciones de un hijo, aun sin la influencia directa.

El lugar de su nacimiento es el primer cuadro de la ciudad de México, en las calles Revillagigedo y Pescaditos, el 15 de diciembre de 1926. Es hijo de una dama educada a la antigua que tocaba cinco instrumentos musicales, bordaba, tejía, cosía y "hacía maravillas", la señora Irene López Brito de Rodríguez. Su padre, además de ejercer la carrera de tenedor de libros, fue cautivado por la fotografía y, en complicidad con sus primos, elige esta segunda profesión con la que incursionará en diversos terrenos, desde el comercial hasta el fúnebre, ya que era fotógrafo oficial del Panteón Español.

Tíos, primos, hermanos y ahora hijos representan una gran familia de fotógrafos, por lo que no era extraño que Rafael se dedicara a esta actividad. El primer equipo importante de fotografía llegó a su casa por su madre y la amistad que sostuvo con la Señora Ebras, de origen francés, quien al enviudar intercambió los finos aparatos por modas de alta costura, actividad a la que se dedicaba la madre de Rafael. A partir de este momento se establece el estudio fotográfico de la familia en la Colonia Roma; más tarde, en 1939, será atendido por Marcos, hermano mayor de Rafael.

La definición de su profesión

Desde sus primeros pasos su padre le enseñó y orientó en el conocimiento básico de la técnica fotográfica, sobre lo que nos relata: "yo tenía a estas alturas 11 o 12 años y mi padre me obligaba a mover con la paleta todas las copias que fijaba -estamos hablando de blanco y negro-; es ahí donde comienzo a ver la fotografía..."(1) En alguna ocasión, su padre le había llevado al Parque México en la Colonia Hipódromo a tomar fotos de "cinco minutos". A

pesar de ello, por su corta edad no había pensado cuál sería su profesión, pero todo parecía indicar que estaba orientada hacia la fotografía. Se emplea en un lugar llamado Instantáneas Exactas, con una cámara al cuello fotografiando en la calle; posteriormente entra al laboratorio. "Pues ahí me cuelgan una cámara, me ponen en San Juan de Letrán con una ayudante que daba las tarjetitas y yo retrataba para que fueran al día siguiente a recoger su retrato, sin compromiso..."(2)

Antes de tomar la decisión que cambiaría su vida, hacia los 15 años de edad, había trabajado con el señor Gaudencio Sánchez, fotógrafo comercial, con Samuel Tinoco, fotógrafo de artistas de cine, y con Anita Rawer, propietaria de la Foto Paola, en Avenida Hidalgo. Sin embargo, y por circunstancias fuera de su responsabilidad, se encontró sin trabajo y con la pregunta de qué haría en la vida. La respuesta la encuentra reflexionando frente al Palacio de Bellas Artes en una banca de la Alameda, un poco deprimido y mirando un letrero: "más triste me sentí, pero le agradezco a un amigo por el que yo tenía mucha estima, que pasó enfrente y al acercarme me dejó con la palabra en la boca. Ese acto subjetivo significó mucho en mi vida; creo que en lugar de reprochárselo se lo agradezco... pensé: 'yo creo que todos los caminos me llevan a la fotografía'. Parece que hice una programación subjetiva, o más bien objetiva-subjetiva. 'Voy a ser fotógrafo, pero uno de los primeros'; ahí nació Rafael fotógrafo. Hago un paréntesis porque para mí fue muy importante ese momento..."(3)

La fotografía de estrellas y los Semo

El encuentro con el Estudio Semo fue una casualidad; esperaba que su primo hermano saliera del trabajo, cuando vio un aparador fotográfico en el tercer piso y subió. "...me voy encontrando en la

entrada con que había dos aparadores; me fascinó el trabajo de este señor... mientras venía mi primo, fui a ver si me daba trabajo este señor..."(4) Se encontró con un hombre, Simón Flechini, casado con una señora a la que llamaba Monchka o Moli, ambos ucranianos, que habían llegado a México después de su paso por París en los estudios de Arcor. Unieron su nombre para darse a conocer en el mundo artístico como Semo.

Lo que en ese momento necesitaba el señor Flechini era retoque, por lo que el trabajo lo tomó Marcos, el hermano de Rafael; después de unos meses ingresa a trabajar y en la primera semana fue tan satisfactoria su labor, que en lugar de los 15 pesos prometidos le dieron 18. Era el año 1940.

Con Semo aprende técnicas más elaboradas; se inicia en la fotografía para gente de teatro, y conoce a los personajes más destacados: Seki-Sano y a grandes directores: "...me impresionó mucho Alicia Markova; conocí a gente como María Anderson, a María Callas, Anton Dolin... pura gloria."(5)

Su trabajo en este estudio le permitió conocer a mucha gente de teatro y danza, pues en su calidad de ayudante de Semo tenía acceso a las presentaciones del Ballet de la Ciudad de México de las hermanas Nellie y Gloria Campobello, al Ballet de los Hermanos Silva, Ricardo y José; conoció a Gloria Mestre, a Ana Mérida y muchos más que desfilaron por el estudio para que el señor Flechini y Rafael sacaran sus mejores poses. Esto sucedió durante 12 años, de 1940 a 1952.

En esta última época de su trabajo con Flechini, era él quien se había convertido poco a poco en Semo, pues los trabajos eran atendidos por Rafael; la explicación es la siguiente: "Yo fui realmente Semo durante cuatro años; el señor quedó inútil por una enfermedad muy triste, y se me presentaba a mí como Semo a pesar de ser tan joven."(6)

Luego de esos 12 años de trabajar fielmente con Semo, decide separarse para tener su propio negocio; sin embargo su separación no fue aceptada fácilmente, a pesar de que notificó con seis meses de anticipación. Los Semo estaban no sólo tristes, sino enojados; le aumentaron el sueldo e intentaron todo para conservarlo: "me despedí de los señores y ella me amenazó: 'usted está loco, usted quiere los papeles del estudio ¿o qué? Si se le está ofreciendo todo...'"(7) Después de pensarlo muy bien no había quién le hiciera cambiar de opinión, así que recibió una gratificación de \$1,950.00 por más de once años de servicios, cantidad que aun en 1952 era pequeña.

A pesar de la poco agradable separación, Rafael recuerda a Flechini como maestro, reconoce su calidad de trabajo y sobre todo las gratas experiencias que vivió con él en teatros y compañías de ballet que le permitieron conocer a mucha gente del medio artístico, al grado de que llegó a crear su propia cartera de clientes que, conociéndolo del estudio Semo, reconocieron su capacidad en la fotografía artística y le siguieron al hacerse independiente.

El matrimonio y la vida independiente

Rafael inicia su labor fuera del estudio Semo por dos razones de peso: su matrimonio con la vida fotográfica independiente y su unión con Maricela Santana González, con quien comparte desde 1952 su vida y su profesión; a la fecha tienen 40 años de casados.

Aunque parezca paradójico en un fotógrafo, decidió casarse con ella sin verle el rostro. Sí, así fue; la vio de espaldas, caminando, la alcanzó y en la siguiente conversación le propuso matrimonio; hasta le predijo cuántos hijos tendrían y cómo se llamarían... Desde entonces, Maricela ha trabajado

cerca de él, con quien aprendió fotografía y se ha distinguido en numerosos trabajos fotográficos. Siempre ha apoyado el trabajo de su esposo en todos los ámbitos, desde detenerle por largo tiempo un tripié que se movía cuando estaba embarazada y aún no contaban con el equipo adecuado, hasta organizar los grandes festines que Maricela y Rafael han ofrecido a amigos fotógrafos. Muchos bailarines de aquella época aún recuerdan esas fiestas.

El 1o. de enero de 1952, en Martí 230, de la Colonia Escandón, abre su propio estudio en sociedad con su hermano Marcos; un poco más tarde éste se separa para poner su negocio, lo que significó que Rafael fuera totalmente independiente.

El desfile de artistas y estrellas

El Estudio Semo había cerrado tres meses después de su partida, por lo que los artistas y bailarines poco a poco empezaron a buscar fotografía de calidad, a la que se habían acostumbrado en los últimos años: "llegó a visitarme uno de los más famosos bailarines de ese tiempo que fue Xavier de León, lo que viene casado también con la visita de Felipe Segura, dos personas que influyeron mucho en mi carrera... llega Felipe y detrás de él toda una pléyade de artistas: Laura Urdapilleta, Ana Cardús... van desfilando todas las grandes y pequeñas estrellas".(8)

Rafael ya conocía la danza porque había visto todos los ballets con Semo, pero es en ese momento en el que su acercamiento es mayor, con Felipe Segura llegó todo el Ballet Concierto de México y a partir de entonces el reconocimiento de la calidad fotográfica de su trabajo atrajo cada vez a más bailarines, hasta conformar los archivos inmensos que Rafael conserva. "He visto lo mejor de lo mejor

de México en el ballet; yo estaba entre bambalinas viéndolos a ustedes [habla con Felipe Segura], recuerdo Los gallos, recuerdo tantas cosas; a través del tiempo he visto que ustedes eran más grandes de lo que creyeron..."(9)

Bellas Artes, que ahora le rinde homenaje, fue un espacio donde él trabajó por mucho tiempo, vio todos los ballets y obras de teatro; su llegada al Palacio fue por una invitación de Beatriz Flores, hermana de la esposa de Gabriel Figueroa, que lo llevó a presentar con todos los bailarines y ahí mismo les hacía la prueba. Incluso la administración de Bellas Artes le ofreció que se encargara oficialmente de los trabajos fotográficos del Palacio, ofrecimiento que tuvo que rechazar porque implicaba formar parte de una nómina y del anonimato. Rafael prefirió seguir siendo independiente y forjarse un nombre en la fotografía artística, como hasta hoy. Entre los grupos y personas retratados figuran el Ballet Azteca-Maya, el Ballet de Cámara, el Ballet Contemporáneo Moderno, el Ballet Folklórico de México, el Ballet Concierto de México, el Ballet Nacional de México, Guillermo Arriaga, Farnesio de Bernal, Ana Mérida, el Ballet Clásico de México, el Taller Coreográfico de la UNAM, el Ballet de Canadá y otros más. Esto, sin enumerar particularmente a cada uno de los artistas a quienes apoyó en su carrera por medio de la obtención de sus mejores ángulos y plasmándolos artísticamente.

Sus exposiciones y conferencias

Rafael es un hombre que se enamoró de la fotografía y siempre ha cultivado su profesión, no sólo en el terreno del estudio sino formando parte de las asociaciones fotográficas más importantes. Desde sus inicios como independiente en el estudio Rafael y Marcos, donde presenta su primera exposición

para los fotógrafos profesionales de la ciudad de México, celebrando así su ingreso a la Asociación de Fotógrafos Profesionales de la República Mexicana. Desde entonces ha ocupado diversos cargos en esta asociación, como vocal, representante de Hacienda, secretario de Organización, secretario del Exterior, presidente interino; en 1968 es electo presidente por unanimidad y finalmente presidente vitalicio honorario.

Toda esta actividad fuera del estudio se acompañó con su participación en eventos de corte nacional e internacional, donde realizó exposiciones de sus trabajos y en muchas ocasiones representó a México, como en las 76 y 78 convenciones de Professional Photographers of America Inc., en Portland, Oregón, EUA, y la Expo 69 de la misma organización en Nueva York, EUA. Fue director de los Eventos de la Primavera en la Zona Rosa de la ciudad de México; expuso en la American Photo, la Anso; El Ateneo de Cuernavaca; el Instituto de la Juventud Mexicana, en Oaxaca, en León, Guanajuato, en Ciudad Juárez, Ciudad Obregón y Laredo, Texas. Estas exposiciones estuvieron en muchas ocasiones acompañadas por conferencias. La principal satisfacción de Rafael es haber expuesto en el Museo Carnegie de Nueva York, a instancias de Paul Lukas, miembro del consejo directivo del museo.(10)

Rafael hoy

Rafael tiene uno de los laboratorios fotográficos más completos en compañía de sus hijos, principalmente César, quien hoy es director de la Fotografía Artística Rafael.

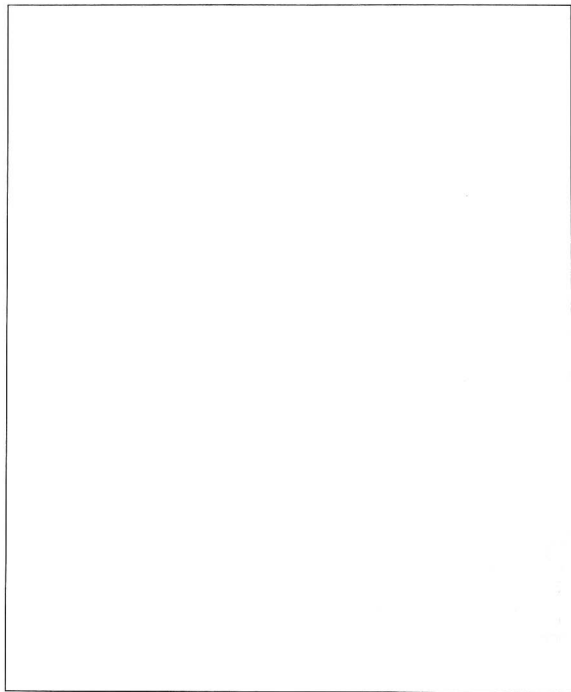
La danza ha sido uno de los principales motivos de inspiración para su creación fotográfica; sin embargo ha sido fotógrafo de retrato, comercial e in-

dustrial. Sus fotografías de ballet han sido presentadas en varios sitios del mundo, entre los que destacan los teatros de Bruselas, de los Campos Elíseos de París y el teatro de Moscú.

Rafael representa para el mundo de la danza la posibilidad de tener un testimonio de toda una época de danza en México. Ha logrado que muchos bailarines se mantengan vivos en la danza a través de sus fotografías y permite a las nuevas generaciones conocerlos, recordarlos y admirarlos.

Referencias

- (1 y 2) Rafael Rodríguez, Charlas de Danza; Entrevista por Felipe Segura. 1992.
- (3 a 8) Rafael Rodríguez. Entrevista por Irma Fuentes Mata. Septiembre, 1992.
- (9 y 10) Rafael Rodríguez. Curriculum Vitae. Archivo CENIDI-Danza José Limón.



In Memoriam

Sergio Franco

Felipe Segura Escalona

Sergio Franco nació en la ciudad de Oaxaca el 16 de marzo de 1906. Desde niño mostró interés por todo lo relacionado con el teatro. Sus padres, sin saberlo, fomentaron sus inclinaciones permitiéndole hacer presentaciones con títeres, recitando y bailando. No fue sino hasta que se trasladaron a la capital cuando Sergio pudo ver grandes artistas de teatro, ópera y danza, con lo que quedó tan impresionado que comenzó a estudiar declamación en la escuela del maestro Miguel Bernal; hizo funciones recitando.

Un compañero lo llevó a ver sus clases de danza a la escuela de Nina Shestakova; fue tal su impresión que al día siguiente comenzó a estudiar danza convencido que ésa era su carrera. En poco tiempo fue tomado para bailar y recitar en las funciones y giras que hacía la Shestakova, y poco después ya estaba bailando con ella e introduciéndose en ballets de repertorio, entre ellos Hojas de Otoño, Pierrot y Colombina, del repertorio de Anna Pavlova.

Allí conoció a Gertrude Knowlton, quien lo introdujo con Joseph Brown y le invitaron para bailar en su grupo, Representaciones aztecas y mayas. Utilizaron nombres apropiados para el espectáculo; Gertude fue Detru; Joseph, Dzul; otro bailarín mexicano, Enrique Uranga, fue Kin y Sergio fue Yoal o Yoali.

Sergio tuvo su primer encuentro con la danza "prehispanica", que habría de ser uno de sus grandes amores; también aprendió a manufacturar máscaras, tocados y utilería, lo que le sería de mucha



utilidad en su futuro. Además de presentarse en varias ciudades del país y en diversos teatros de la capital, se presentaron en el Teatro de Bellas Artes con un gran éxito de público y prensa. Actuaron en varias ciudades de Estados Unidos y también tuvieron mucha aceptación.

En Los Angeles, Sergio comenzó a tomar clases con el famoso bailarín ruso, Serge Oukrainsky, uno de los partners de Anna Pavlova. Fue invitado a tomar parte en las funciones de la compañía, y se decidió; dejó al grupo Representaciones aztecas y mayas. Además de bailar clásico, comenzó a ensayar con un bailarín estadounidense, Jack Goodmon, y haciendo pareja presentaron un programa de danzas prehispánicas.

Después regresó a México y volvió a integrar su función en compañía de Enrique Uranga y Soledad Cordero, haciendo bastantes representaciones. Después decide hacer conciertos solo; a su repertorio ya había añadido danzas de oriente, que también eran de buen gusto.

En 1937 comienza una etapa muy importante de su carrera; conoció a Magda Montoya, la invitó a bailar con él, y sus presentaciones tuvieron muchísimo éxito. Con frecuencia actuaban en el Teatro de Bellas Artes. Aunque la mayoría de las coreografías eran de Sergio, Magda comenzó a hacer obras para ella e influyó en él para una línea de danza moderna.

Esto los llevó a tomar clases con Waldeen, en ese momento directora del Ballet de Bellas Artes. Los dos fueron invitados a bailar y un histórico mes de noviembre de 1940 bailaron en el ballet La coronela en partes estelares, Magda haciendo la Muerte y Sergio el Peón. Sergio también bailó en 6 Danzas clásicas, Procesional y Danza de las fuerzas nuevas.

Antes de su participación con Waldeen, Magda y Sergio habían hecho conciertos con un grupo pequeño primero, después con uno más grande y

presentaron los primeros ballets modernos hechos por mexicanos, Luz y sombra, Fantasía griega y Esquema para un ballet moderno: Estudio de la línea recta, esto fue en 1938 y 1939.

Hizo coreografías para las temporadas de Opera Internacional, Carmen y Aida. Después bailó en conciertos con la maravillosa danzarina Xenia Zarina, introduciéndose más en la danza oriental y su mística.

En 1944 fue invitado por el gobierno de Tlaxcala para iniciar una escuela de danza y encargarse de un festival de masas, para la conmemoración del aniversario de la muerte de Xicoténcatl Axayácatl. Era la primera ocasión que Sergio se encargaba formalmente de una escuela; previas investigaciones manufacturó un plan de estudios. Se trasladó a Tlaxcala y dividió sus días ensayando en las mañanas su espectáculo e impartiendo clases por las tardes.

Con sus alumnos, miles de comparsas, en el mes de marzo de 1944 en Tizatlán, cerca de la laguna de Acuitlapilco, presentó su espectáculo dividido en varias escenas: El sacrificio gladiatorio, Muerte de Xicoténcatl, Danza de la muerte y Danza del fuego sagrado. Poco tiempo después hizo conciertos en México y se presentó en Tlaxcala con su mismo programa. También presentó a sus alumnos en funciones creando para ellos un ballet especial, Rap-sodia mexicana.

Su plan de estudios, hecho cuidadosamente, presentaba un amplio programa para la danza, pero en Tlaxcala insistían en que era profesor de danza clásica; para que no les quedara duda de sus conocimientos, en una 'velada artística' les bailó ¡El espectro de la rosa!

Invitado por el maestro Miguel Bernal Jiménez para crear otra escuela de danza en Morelia, se despidió de Tlaxcala y partió lleno de entusiasmo, y con más experiencia, preparó a sus alumnos y en poco tiempo los presentó con el título de Ballet del

Conservatorio de las Rosas, que después fue cambiado a Ballet de Morelia. Con todo el apoyo del gobernador, licenciado José María Mendoza Pardo, se lanzó a crear ballets, pulir a sus bailarines y presentar funciones frecuentemente. Tuvo funciones de gala para el licenciado Manuel Gual Vidal, secretario de Educación, y para el presidente de la República, licenciado Miguel Alemán. También con su compañía visitó diversas ciudades, donde cada vez iba cosechando más éxitos y madurando su trabajo. El continuaba bailando sus números prehispánicos y orientales, pero en caminaba el repertorio hacia ballets con temas regionales y costumbristas mexicanos.

En 1945 nuevamente bailó solo en los estados de Texas, California y Arizona presentando su viejo programa. De regreso a Morelia hizo las coreografías de la ópera -poema sinfónico- Tata Vasco, presentándola en Morelia, Guadalajara y en México en el Teatro de Bellas Artes, con el más grande éxito.

Con esta ópera, el maestro Bernal y un repertorio en mente, fue a España para presentarse en las conmemoraciones del cuarto centenario de Hernán Cortés. El repertorio fue para montarlo con un grupo de bailarines españoles que Sergio presentó con el título de Sergio Franco y su Ballet Mexicano. En febrero y marzo de 1948, simultáneamente se presentaron ambos espectáculos con gran éxito por una larga temporada.

Nuevamente en Morelia, continuó trabajando acuciosamente. Pero si en un principio había encontrado crítica para su trabajo, a través del silencio de la prensa, ahora los ataques fueron más directos y culminaron al organizar los estudiantes una manifestación repudiando el apoyo al ballet; apedrearon varios edificios públicos, intervinieron los soldados, hubo muertos y el gran escándalo provocó la caída del gobernador la desaparición del ballet y la salida de Sergio de Morelia.

Siempre contando con el apoyo del maestro Bernal y utilizando a los bailarines morelianos rehizo su grupo, lo llevó por las ciudades nortteñas, después a su nativa Oaxaca, y culminó presentándolo con el título de Sergio Franco y su Ballet Mexicano en capitales de Centroamérica: San Salvador, Tegucigalpa, San José, Panamá y Guatemala.

De regreso a México tuvo que despedir a su grupo, pero con Magda Montoya y nuevos bailarines, invitado por el Museo Americano de Historia Natural, viajaron a Nueva York. En enero de 1951 presentaron su espectáculo dentro de un festival de dos meses con los mejores grupos étnicos del mundo. Allí tuvieron la oportunidad de estudiar con Yeichi Nimura, Hanya Holm y ver toda clase de espectáculos, especialmente de danza moderna.

Una nueva invitación del maestro Bernal, la coreografía para el ballet Los tres galanes de Juana, para cubrir una función completa. Gran oportunidad para Sergio de desplegar sus conocimientos y un gran éxito para los dos. Acompañados por la Orquesta Sinfónica Nacional, dirigida por el maestro Bernal, los Niños Cantores de Morelia dirigidos por el maestro Romano Picutti y la dirección escénica de Fernando Wagner, el ballet se presentó en septiembre de 1952.

También en compañía de los maestros Bernal y Picutti, en diciembre presentaron un espectáculo que denominaron Posadas de los Niños Cantores, en tres partes; una de concierto, un Misterio y un gran cuadro-ballet de Sergio, Posada con todos los participantes.

A pesar de los éxitos logrados por Sergio y de la orientación que había dado a su repertorio, nunca logró presentarse más en el Teatro de Bellas Artes; por una razón u otra le era negado, incluso cuando hizo las Posadas. Decepcionado, frustrado, pero con ánimos de continuar, buscó una ciudad donde sí pudiera trabajar sin enfrentarse a la mojigatería, a los conservadores y volvió sus ojos al norte...

Fue en dos ciudades muy cercanas donde se estableció: Chihuahua y Ciudad Delicias. Allí encontró apoyo para instalar dos escuelas superiores de danza, con jóvenes llenos de talento, entusiasmo y magnífica proporción.

Además de clases intensas, de larga duración, rápidamente comenzó a montarles sus danzas, su viejo repertorio y los puso en el escenario, primero colaborando en obras de beneficencia, después ya con visos profesionales que culminaron en que se fundara una asociación y el Ballet de Chihuahua.

Fiel a sus antiguos compañeros y amigos, invitó a los maestros Bernal y Picutti y con sus alumnos de Chihuahua, ya bastante fogueados, presentó Los tres galanes de Juana, causando impacto en el público.

Día a día impartió clases, hizo sus ensayos y continuó preparando jóvenes para ese grupo que visitaría la ciudad de México y actuaría en el Teatro de Bellas Artes, su teatro, el teatro donde bailó prehispánico, oriental, moderno, hizo coreografías... también lo llevaría por el mundo...

Quince años permaneció Sergio en Chihuahua conduciendo a muchas generaciones de bailarines, pero fueron pocos los que siguieron la carrera profesional, a pesar de su talento. En 1965, con un grupo de esos muchachos, partió a España y se presentó en el VII Festival Folklórico Hispanoamericano. Había compromiso de llevarlo en gira por el país, pero fallaron sus representantes y tuvieron que regresar.

En compañía de su familia, en la ciudad de Guadalajara, Sergio murió el 25 de abril de 1968.

Entre sus alumnas que mucho le amaron, una, la señora Leonor R. de Ornelas, no quiso que Sergio fuera olvidado y continuó con su escuela con el nombre de Sergio Franco. Esta escuela cumple

ahora veinticinco años, también hace un cuarto de siglo que el insigne Sergio partió...

Unas líneas biográficas en su memoria con mucha admiración y más cariño.

Obra coreográfica: Xicotepetl, Chiapaneco, Canción Guerrera, Nacom, Tlaloc, Xochiquetzal, Quetzalcóatl, Cambodian, Tehuana, Siva Hindu (Siva), Danza de la doble espada, Marionete (Muñeca clásica), El guacamayo de la mirada ardiente, Visión de fuego, Dios de la felicidad, Ritual azteca (Danza ritual) Jarana, La bruja (Kat), Las chiapanecas, Itzel y Nazul, Jarana Yucateca, Luz y sombra (con M. Montoya), Kinich-Kak-Mo, Esclavos, Danza rusa, Ofrenda a Bangkok Bangkok u Ofrenda), Javanés, Suite, Sarabanda, Minuetto, Máscaras, Gavota y Pájaros tristes (con M. Montoya), Danza del fuego, Fantasía griega y Esquema para un ballet moderno: Estudio de la línea recta (con M. Montoya), Preludio, Danzas de las óperas Aída y Carmen, Mazurka, Dos aspectos: sueño, impresión, Pastoral y capricho, Kochi japonés, Semblanza morisca, Pas de cinq, Allegro bárbaro, Momentos psicológicos (con M. Montoya), Merlitones (del Cascanueces), Espectáculo de masas: El sacrificio gladiatorio, Muerte de Xicoténcatl, Danza de la muerte, Danza del fuego sagrado; Krishna, Exhaltación, Aguila, El espectro de la rosa, Poema de danza, Ritual Siamés, Rapsodia mexicana, Lamentación, Ofertorio, Tres danzas clásicas, Estampas gitanas, Marcha militar, Vieja Viena, Suite romántica, Suite clásica, Rondo mexicano, De 5 a 5, Herencia tarasca, Danzas de la ópera Tata Vasco, Lupita, Tres pавanas españolas, Donajina (La novia embrujada), Suite de vales, Guitarrones (Al son de guitarrones), El principio, Las canacas de las guares, Danza de los viejitos, Tocata y fuga en do mayor, La bamba, Los tres galanes de Juana, Posada, Mosaico Navideño, Ritmos indios (tarahumara, La bella durmiente (suite), Claro de luna, Sylvia (suite), La muerte del

cisne, Chulapa madrileña, Fantasía de los abanicos, Paso de tres, Danza de las horas (de la ópera La Gioconda), Can-can, Idilio yalalteco, Danza de la pluma, Sonos veracruzanos, Danza, Huapango, Sensemaya,

Pequeña serenata, Obertura (Alcina), Allegro, Norte 1910, Popurri norteño, Ensayo geométrico, Credo, El duelo.

Se terminó de imprimir en el mes de abril de 1993
en IMPRESOS TEPEYAC S. A. DE C. V.
esta edición consta de 1,000 ejemplares

México, D. F.,



Consejo Nacional
para la
Cultura y las Artes



Instituto Nacional
de
INBA Bellas Artes