

www.inbadigital.bellasartes.gob.mx

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Cómo citar este documento: Cuadernos del Cenidi Danza José Limón, número 32. Delgado, César, et. al. Homenaje Una vida en la danza. Cenidi Danza José Limón/INBA/CONACULTA. México, D.F.: 1996.

ISBN: 968-29-9040-8

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

C U A D E R N O

32

HOMENAJE

UNA VIDA EN LA DANZA

Cenidi - Danza José Limón

I N B A
BIBLIOTECA CENIDI-DANZA
" JOSE LIMON "

RECIBIDO

AGO. 9 1996

**G. I. D. D. DANZA
L. R. B. A.**

CUADERNO

32

1 9 9 6

HOMENAJE
UNA VIDA EN LA DANZA
Cenidi - Danza José Limón



Primera edición, 1996

D.R. © Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA),
Centro Nacional de Investigación, Documentación e
Información de la Danza José Limón (Cenidi-Danza)
Centro Nacional de las Artes
Av. Río Churubusco y Calzada de Tlalpan
Ciudad de México

Coordinación editorial:

Anastasio Ángeles Hernández
Alejandrina Escudero

Tipografía y formación:

Gráfica, Creatividad y Diseño, S.A. de C.V.

ISBN 968-29-9040-8

Impreso y hecho en México

Índice

| | | | |
|-----------------------------------|----|--|-----|
| Presentación | 9 | Miguel Ángel Palmeros | 63 |
| Felipe Segura Escalona | | Anadel Lynton | |
| Carmen Alvarado | 11 | Claradelia Peña | 69 |
| César Delgado Martínez | | Felipe Segura Escalona | |
| Clara Carranco | 15 | Esperanza Pomar | 71 |
| María Cristina Mendoza | | Isaura Corlay | |
| Margarita Contreras | 21 | Ema Pulido | 75 |
| Anastacio Ángeles Hernández | | Margarita Tortajada Quiroz | |
| Alfredo Cortés | 25 | José Luis Rosales “Ébano” | 79 |
| Dolores Ponce | | Alicia del Ángel Magro | |
| Héctor Fink | 29 | Elena Sustaeta | 83 |
| Anastacio Ángeles Hernández | | Felipe Segura Escalona | |
| Alfonso de la Garza | 33 | Miguel Vélez Arceo | 87 |
| Patricia Aulestia | | César Delgado Martínez | |
| Herminia Grootenboer | 37 | José Villanueva | 91 |
| Anadel Lynton | | Felipe Segura Escalona | |
| Graciela Henríquez | 43 | Reconocimientos | |
| Anadel Lynton | | | |
| Manuel Hiram | 51 | Alberto Dallal | 97 |
| Irma Fuentes Mata | | Lin Durán | |
| Carlos López | 55 | Leonardo Peláez | 99 |
| Elizabeth Cámara | | Margarita Tortajada Quiroz | |
| Xóchitl Medina | 61 | Eugenio Servín | 103 |
| Patricia Salas Chavira | | Isaura Corlay | |

In memoriam

Gloria Campobello 107
Alejandrina Escudero

Juan Antonio Rodea 111
Elizabeth Cámara

Sergio Unger 115
Felipe Segura Escalona

Aniversarios

20 años de *El lago de los cisnes* en Chapultepec . . 121
Patricia Aulestia

Homenajes anteriores 127

Presentación

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. Una de las acciones que con gran orgullo concreta ese principio es el homenaje Una vida en la danza, que en 1996 llega a las que en la undécima celebración. Es un acto de justa gratitud hacia quienes con su quehacer han trazado líneas ininterrumpidas y trascendentes para dar continuidad a la actividad dancística.

La importancia que tiene 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 y 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 resumida reunimos aquí trayectorias fundamentales. Queremos dejar la huella de quienes nos han legado la marca de su trabajo en la construcción de la historia de la danza en México, que sólo en la pluralidad de ideas y de caminos para la creación han logrado convertirse en el más rico crisol cultural de América.

Es una gran satisfacción para nuestro centro de investigación haber rendido homenaje a numerosas personalidades de la danza: más de doscientas a lo largo de once años.

Con nosotros, y para dar mayor relieve a la ceremonia, han bailado la Compañía Nacional de Danza, Taller Coreográfico de la UNAM, Ballet Independiente de México, Barro Rojo, Ballet Danza Estudio, Contempodanza, Danza Libre Universitaria, Delfos-Danza Contemporánea, CICO, Ballet Teatro del Espacio, Ballet Nacional de México. A todos les damos las gracias.

También a sus directores: Bernardo Benítez, Guillermina Bravo, Gloria Contreras, Michel Descombey, Lin Durán, Raúl Flores Canelo, Cristina Gallegos, Horacio Lecona, Carlos López, Cecilia Lugo, Gladiola Orozco y Víctor Ruiz, y a los solistas y bailarines: Aurora Agüeria, María Elena Anaya, Miguel Ángel Añorve, Guillermo Arriaga, Isabel Beteta, Victoria Camero, Beatriz Correa, Carmen Correa, Raúl Fernández, Cora Flores, Margarita Gordon, Tihui Gutiérrez, José Antonio y su grupo, Emmanuelle Lecomte, Patricia Linares, Elia Luyando, María Antonia "La Morris", Irma Morales, Laura Morelos, Cuauhtémoc Nájera, Eva Pardavé, Celia Peña, Antonia Quiroz, Sylvie Reynaud, Pilar Rioja, Alejandro Vargas y Jaime Vargas.

Hemos perdido muchas distinguidas personalidades de la danza: Tell Acosta, Miguel Álvarez Acosta, José Luis Arroyo, Santos Balmori, Arnold Belkin, César Bordes, Luis Bruno Ruiz, Jesús Burgos, Gloria Campobello, Ana Castillo, Amelia, Adela y Linda Costa, Nelsy Dambre, Ana B. de Cardús, Antonio de Córdoba, Fernando de Córdoba, Emma Duarte, León Escobar, John Fealy, José Fernández, Raúl Flores Canelo, Jorge Gale, Carlos Gaona, Bodil Genkel, Carlos Jiménez Mabarak, Salvador Juárez, Fedor Lensky, Jaime Leyva, Antonio López Mancera, Ricardo Luna, Ana Mérida, Luis Felipe Obregón, Thelma Ortiz, Jorge Pérez Zúñiga, Josefina Piñeiro, Lázaro Prince, Juan Antonio Rodea, George Roussis, Enrique Rueda, Tomás Seixas, Francisco Serrano, José Silva, Óscar Tarriba, Marcelo Torreblanca, Jorge Tyller, Sergio Unger, Enrique Vela Quintero, Yol-Itzma y Eva Zapfe, entre otros.

Para los que partieron y para los que siguen dedicando su vida a la danza, nuestro reconocimiento.

Felipe Segura Escalona

Carmen Alvarado

César Delgado Martínez



Personajes inolvidables del Festival. Corrige los programas de mano, los lleva a la imprenta, imparte clases, saca fotocopias, coordina los cursos, se hace cargo de los ensayos y los vestuarios del Ballet Provincial, contesta el teléfono, redacta y corrige oficios, ahita de paciencia franciscana platica con toda la fauna festivalera, remienda sus mallas, arma las carpetas de prensa, sonríe a todos, aconseja a sus pupilos, pernocta en el Hotel Concordia, desayuna-come-cena en La Posada del Virrey, camina como hormiguita pispireta... ¡Pffffff! ¿Adivinó usted?

Pues si pensó que se trata de La cenicienta ¡está en un error! Ella es, ni más ni menos que la mismísima Carmen Alvarado. La mano derecha, y la izquierda también, de la maestra Lila López.¹

En el desaparecido diario potosino *El Ciudadano* así fue descrita la incansable Carmen Alvarado, por el trío terrorífico de críticos: Carlos Ocampo, Óscar Flores Martínez y el del habla.

Pero, ya con la seriedad que el caso requiere, ¿quién es Carmen Alvarado? Para los que asisten al Festival Internacional de Danza Contemporánea de San Luis Potosí, que coordina la maestra Lila López, no es necesario describirla. Pero como no todos desafortunadamente van a este acto danzario, es importante comenzar por el principio.

Carmen Alvarado nació en San Luis Potosí el 30 de julio de 1942. Es hija de un mecánico, José Alvarado, y de Josefina Moreno. Como su madre trabajaba en un taller de costura —algo extraño en aquel tiempo y en una pequeña ciudad como la capital potosina—, ella y su hermana Cristina se criaron con su abuela paterna, doña Manuela Morales, quien las llevaba al Teatro de la Paz a presenciar espectáculos teatrales, operetas y zarzuelas.

Aunque parezca mentira, por lo desுவuelta y platicadora que es Carmen Alvarado, fue una niña extremadamente tímida. Cuando iba a terminar la primaria su abuela le preguntó qué quería estudiar. La pequeña con su dulce vocecita fue descartando una a una las propuestas. Al final insistió en que deseaba algo diferente. Ante esto doña Manuela, que no comprendió nada, se puso a llorar.

En una ocasión, cuando Carmen cursaba la secundaria, leyó en un periódico que un grupo de teatro estaba ensayando en la sala de la casa del director, el licenciado Enrique Galinco. La jovencita ni tarda ni perezosa se fue a buscar el domicilio en la calle Abasolo. Claro, no contaba con que la actividad la realizaban de noche, mientras ella hizo la pesquisa de día.

Después Carmen volvió a leer en el mismo periódico que Enrique Galindo estaba impartiendo clases en el Instituto Potosino de Bellas Artes. El día que en su casa le dieron el dinero para que se inscribiera en un curso de inglés, se fue corriendo a matricular en la Escuela de Teatro.

La secretaria le dijo a Carmen dónde se encontraba el salón al que debería ir. Cuando estaba a punto de tocar la puerta indicada se encontró a un jovencito (Ricardo Aranda) que también iba por vez primera a la clase. Los dos se miraron interrogándose: ¿Tocamos? Timidamente llamaron. Al abrirles la puerta, Enrique Galindo le preguntó: "¿Qué quieren?" Ellos contestaron nerviosos: "¡Venimos a estudiar con usted!"

El maestro los pasó y se sentaron en el lugar que les asignó. Para Carmen Alvarado fue un deslumbramiento oír hablar a Enrique Galindo. Ella no se atrevió a hacer los ejercicios que los demás hacían. Sin embargo, el mundo se le abrió cuando no sabía con qué misterios se iba a encontrar.

Carmen comenzó a comportarse en su casa de una manera extraña, hasta que su mamá descubrió que no iba a clases de inglés sino a las de teatro. Después de una serie de problemas la familia aceptó que la joven siguiera en esta actividad. De 1959 a 1961 se convirtió en la más pequeña de la agrupación teatral, con la que participó en las obras *Un drama en el quinto pino*, *El color de nuestra piel* y *Columna social*. Con la segunda puesta en escena se presentaron en el Concurso Nacional de Teatro que se efectuó en Oaxaca.

En 1961 Carmen Alvarado entró a la Escuela de Danza del Instituto Potosino de Bellas Artes (IPBA) a tomar clases con Lila López, con quien estudiaba su hermana Cristina. Al año siguiente debutó con el Ballet Provincial, dirigido por la misma maestra, en el Teatro del Bosque (ahora llamado Julio Castillo) de la ciudad de México. En 1963 estudió pintura en la Escuela de Artes Plásticas con el maestro Raúl Gamboa.

A partir del momento en que Carmen Alvarado se inició en la danza su vida se vio envuelta en una actividad vertiginosa. Pronto llegó el día en que abandonó el teatro. Las giras innumerables con el Ballet Provincial se extendieron no tan sólo por el interior del estado y por varias ciudades del país, sino por diversos lugares de Estados Unidos. Bailó con la compañía hasta 1989.

Carmen Alvarado, por otra parte, nunca ha dejado su preparación en el terreno artístico. Estos casos pueden servir de ejemplo: en 1967 en la Escuela de Arte Teatral del Instituto Nacional de Bellas Artes, durante seis meses fue alumna de José Solé, Wilberto Cantón, Salvador Novo,

Angelina Garay, Antonio López Mancera y Héctor Azar. En 1977 tomó un curso de estilo Nikolais en la Escuela de Danza de Amalia Hernández, con Robert Smooll. En 1990 asistió a clases con Jaime Blanc y Eva Pardavé en el Centro Nacional de Danza Contemporánea que dirige Guillermina Bravo en Querétaro. En ese mismo año estudió diseño y tapiz con Rosa Luz Villaluso.

La labor pedagógica de Carmen Alvarado se inició en 1965 en la Escuela de Danza del IPBA, donde ha sido profesora de gimnasia, danza contemporánea, exploración de las artes y del jardín de niños de danza. En 1969 hizo un paréntesis en su labor en la institución señalada, para iniciar la Escuela de Danza Contemporánea en Aguascalientes comisionada por el INBA.

Uno de los trabajos más destacados de Carmen Alvarado es, sin lugar a dudas, el del Jardín de niños de danza. En 1981 Waldeen fue a San Luis Potosí a impartir un curso sobre exploración de las artes. Dijo la biografiada:

Se trató de la sensibilización de los niños, de cómo introducirlos a la danza, el teatro, la música y las artes plásticas. Yo antes había tomado unos cursos de estilo Nikolais, por lo que encontré la relación entre una actividad y la otra.

Carmen Alvarado, en su oficina del IPBA, afirmó:

En esa ocasión comprendí que los niños no pueden ser iniciados en las artes con una técnica formal. Lo importante en este caso es que ellos se desenvuelvan con espontaneidad y que tengan la libertad en los movimientos. Así comencé en ese año (1981) a trabajar el taller de exploración de las artes. En 1986 inicié el jardín de niños de danza.

En todos los años que Carmen Alvarado ha trabajado en estos cursos, ha presenciado la llegada de algunos niños con cierta timidez, otros más desenvueltos y otros más tiernitos que le dan mucha ternura.

He visto a muchos niños empezar en estos talleres y con el paso del tiempo convertirse en bailarines profesionales, como las Rodríguez. Claudia –integrante del Ballet Nacional de México– llegó a los cuatro años y Eréndira –de la compañía potosina Núcleo Danza– a los tres. También estuvieron conmigo Gisela Zendejas y Magdalena Arias del Ballet Provincial.

En sus talleres Carmen Alvarado recibe niños a partir de un año y ocho meses. La transformación de ellos con el paso de los días es asombrosa. Se vuelven más seguros de sí y desarrollan un alto grado de creatividad. Además, a partir de 1983 realiza presentaciones en el teatro del Centro de Difusión Cultural Raúl Gamboa con sus pequeños alumnos.

Otro de los motivos por los cuales Carmen Alvarado se siente satisfecha y hasta orgullosa, ¿por qué no? es por haber sido maestra de dos jóvenes bailarines y coreógrafos de gran talento, que han logrado destacar en la república dancística: José Rivera del Ballet Independiente y Claudia Desimone, ex integrante de esta compañía y del grupo independiente Antares.

Pero eso no es todo lo que Carmen Alvarado ha realizado. También bailó como invitada en el Ballet Folklórico Xochipilli, dirigido por Nieves Paniagua, en una gira de cinco meses por Francia, Suiza, España, Italia, Bélgica y Yugoslavia.

Los conocimientos que tiene Carmen Alvarado sobre las artes visuales le han permitido realizar diseños de vestuario para diversas coreografías del Ballet Provincial. Además, a partir de 1990 colabora con el Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Monterrey *campus* San Luis Potosí, en los diseños y la realización de escenografías para las diversas obras de teatro que se montan con los estudiantes de dicha institución educativa.

Otro de los trabajos desarrollados por Carmen Alvarado es la coordinación de los cursos de actualización y capacitación que se efectúan dentro del Festival Internacional de Danza Contemporánea, donde también imparte cursos de técnica Graham para principiantes.

El mayor logro de los cursos del Festival –aseguró Carmen Alvarado– es haber despertado en los alumnos que los toman la inquietud de la superación. Los maestros que los imparten trabajan para que los bailarines tengan un buen entrenamiento, porque en provincia es difícil que haya buenos profesores. Pero no sólo se dan clases de técnica, también se incluyen materias como música, coreografía, anatomía, escenografía, iluminación, historia de la danza y periodismo, entre otras.

Así, entre el teatro, las artes visuales, la danza y también el apoyo a la producción de películas, telenovelas y series históricas de televisión, los días pasan en la vida de Carmen Alvarado, que es una mujer que hace todo porque el arte de Terpsícore siga desarrollándose. Por eso, no le importa sacar

fotocopias, redactar oficios, llevar programas a la imprenta, contestar el teléfono, armar carpetas para los periodistas, dar la información que se le solicite, conseguir lo que hace falta para una función y regalar una sonrisa a los que nos sentimos orgullosos de ser sus amigos.

Carmen Alvarado hace lo anterior y muchas cosas más, porque ama a la danza. Hoy, por esa dedicación a lo largo de 34 años, le ofrecemos este reconocimiento.

Notas

¹ Carlos César Óscar Delgado Flores Ocampo, "¡Muévanse todos!", en *El Ciudadano*, San Luis Potosí, 4 de agosto de 1995, p. 12.

Fuentes

Para la elaboración de este texto se utilizó la entrevista realizada a Carmen Alvarado por César Delgado Martínez en San Luis Potosí, el 23 de febrero de 1996, transcrita por Angélica del Ángel y el *currículum vitae* proporcionado por la maestra.

Clara Carranco

María Cristina Mendoza



Clara Carranco, maître y *regisseuse* de la Compañía Nacional de Danza, es toda una institución; cuando se habla de ella o se la siente caminar por los espacios dancísticos, uno se altera, palpa el peso del respeto y la disciplina. Acercarse y hablar con ella es romper esa distancia y encontrar una sabiduría enriquecedora, una pasión desbordada y un sincero humanismo.

La vida de Clara Carranco es como un cuento de hadas: muchas niñas han soñado alguna vez ser elegidas de entre una multitud de compañeritas para estudiar ballet, subirse a un escenario a temprana edad, entrar a una compañía profesional, viajar por el mundo y llegar a ser "figura". Clara no tenía esas expectativas cuando obligadamente se alistó en la danza, pero al paso del tiempo y no sin esfuerzo, personificaría el sueño de muchas.

Única mujer entre varios hermanos, le gustaban las aventuras fuertes: pararse de cabeza, subir a los árboles y, sobre todo, jugar *baseball*. Nos dice: "Mi mamá cuando vio esto, me llevó al ballet a golpes, llanto y berrinche... imagínate ¡yo!, frente a una barrita y hacer ballet mientras mis hermanos en la corretiza... ¡Qué va!" Ahora se alegra de que su madre la haya forzado a probar este camino, ya que en él encontró su pasión y razón de vida.

Clara agradece al célebre maestro Hipólito Zybin, quien: la becó para estudiar ballet en su escuela de Tacubaya:

Él me hizo unas pruebas en la escuela y después me dijo que fuera por la tarde a su casa con un *short* para continuar la audición. Yo, encantada de la vida porque todo lo que era ejercicio me gustaba... le dije a mi mamá, y se escandalizó: "¿pero cómo vas a ir en *short*? ¿qué es eso?, ¡yo voy contigo!" ...cuando llegamos se cercioró de que era una cosa decente.

Con Zybin estudió alrededor de tres años, y al acabarse la beca suspendió por un tiempo las actividades dancísticas; no obstante, el maestro la localizó una vez más para presentarla con Ana Castillo con quien trabajó durante otros tres años dentro del sistema inglés. Clara recuerda: "todo eso me fue estimulando cada vez más... y con Ana, creo que todos la conocen, para ella la danza es como una diosa, una religión, no veía yo otra cosa".

A fines de los años cincuenta se integró como bailarina al recién formado Ballet de Cámara dirigido por Nellie Happee y Tulio de la Rosa, donde reafirmó su mística y principios disciplinarios. Como muchos bailarines de esa época trabajó

por amor al arte, aportando de su bolsillo para cubrir los gastos de producción: "¡bamos a las secundarias, a las casas del Seguro Social, donde fuera, a bailar".

Por necesidades económicas, tiempo después se cambió a la nueva compañía oficial, Ballet de Bellas Artes, alternando con las figuras principales de la danza contemporánea de la época. Con esta agrupación participó en el Primer Festival de Ballet de Cuba, donde conoció a Fernando Alonso, pisó la sede del Ballet Nacional de ese país y vio bailar por vez primera a Alicia Alonso, quedando profundamente impresionada.

El Ballet Nacional de Cuba

El futuro de Clara Carranco se decidiría en un país hermano; en julio de 1960 parte a Cuba cumpliendo un preciado anhelo:

Nunca fui con la idea de quedarme, pero todo era tan increíble, tan agradable. Uno tan acostumbrado aquí a luchar, todo te costaba tanto, pagar tu clase, tu vestuario... en Cuba todo nos lo daban; valoré mucho todo eso... adquirí ya unas bases y me sirvió mucho que Fernando me escogiera para ser maestra y después ensayadora, ya que iba aprendiendo a diario sin darme cuenta.

Para la joven Clara fue un privilegio pertenecer a la primera generación de bailarinas formada por los Alonso, una pareja para la cual no había desvíos y cuya mística lindaba con el heroísmo. Tiene muy presente en su memoria cómo a pesar de sus facultades y talento Alicia nunca faltó, se salió o "marcó" una clase; y aun al borde del agotamiento físico o moral bailó, cuando fue necesario, todos los papeles principales, sin quejarse. También recuerda haber sentido a Fernando "con sus espejuelos, desde el público, corrigiendo los detalles artísticos, a pesar de sufrir terribles dolores o bajo la presión de la muerte de su madre".

Esas actitudes ejemplares, esa mística endemoniada, esos invaluable conocimientos de la escena forjaron no sólo bailarines sino, en el amplio sentido de la palabra, una generación de artistas. No obstante, el inicio no fue fácil; cuando Clara empezó a participar en el cuerpo de baile del Ballet Nacional de Cuba ni siquiera conocía la versión completa de *El lago de los cisnes*.

Con gran regocijo nos cuenta una anécdota sucedida en una de sus primeras giras al interior de la isla: esperando en pose su entrada con otra bailarina nueva, no se percató de que las compañeras de enfrente, mismas que la guiaban, no se

encontraban. Cuando oyó la música de su entrada, no se inmutó, pero la voz de Enrique Martínez le gritaba desde afuera del foro, "¡la vaca, muchachas, la vaca", nos dice: "pensé ¿habrá una vaca en el escenario? y yo no me movía y quería voltear a ver y sentía que aquel hombre me taladraba... como estábamos en un pueblo, y la vaca yo no la veía... ¡y él seguía insultándome!". Nunca olvidaría que la tal vaca era el paso en arabesque saltadito con el que se entrecruzan los cisnes.

Muy pronto también realizó una gira con el Ballet Nacional de Cuba a los países socialistas, de la cual guarda muy profundos recuerdos. Esa gira de siete largos meses mostró a la artista la realidad del mundo, sus crueldades y maravillas, y la ayudó a definir una postura ante su profesión artística:

Nuestra ignorancia era muy grande, nos imaginábamos la Cortina de Hierro como real, y cuando en aquel avión nos dijeron que pasábamos la frontera de la Unión Soviética, yo me asomaba a la ventanilla para ver, como en China, la tal cortina... De allí visitamos todo el campo socialista. En Corea, la guerra no había dejado nada, las flores con que nos recibieron fueron de papel y se excusaban porque su tierra todavía no daba flores naturales... La visita a Alemania, aquellos campos de concentración en Polonia, los hornos... ver aquellas grandes cámaras llenas de pelo humano, de maletas, de zapatos de niño... eso fue para mí básico en la vida. Como artista y pedagoga, le debo mucho a esa gira al campo socialista.

A pesar de que sus experiencias hablan de situaciones muy difíciles en el sentido social y político, tales como bailar bajo la amenaza de una bomba o ante la desertión de compañeros, la unión del grupo y la claridad de objetivos le enseñaron a superarlas. Por otro lado, en el sentido artístico, Clara vivía muy estimulada; en poco tiempo logró hacer papeles de solista y enfrentar responsabilidades cada vez mayores.

En 1966, ya con un sitio reconocido dentro del Ballet Nacional de Cuba, nos relata cómo, a pesar del boicoteo al que se vieron sujetos en esa primera gira al mundo capitalista, la compañía ganó el codiciado Grand Prix en París:

Había gente en el escenario que mientras tú salías te preguntaban "¿usted quiere la libertad, quiere quedarse?", el presidente Pompidou se encontraba entre el público... la orquesta también hizo su detalle... el director soviético empezó su ritmo, pero los músicos no le hicieron caso,

todos estábamos en tensión, pero acostumbrados a los ensayos con Fernando, salimos a la velocidad con la que tocaron; después de ocho o diez tiempos, la música se detuvo y dimos un freno pero sin salirnos de la fila, la ovación que obtuvimos en esa frenada fue extraordinaria.

Como bailarina, Clara Carranco tuvo una vida activa dentro de la Compañía Nacional de Danza y el Ballet Nacional de Cuba, interpretando papeles de primera solista, tales como el preludio en *Las sílfides*, las amigas y la madre en *Giselle*, y dos cisnes en *El lago*, entre otros. Su primer solo de importancia en el Ballet Nacional de Cuba fue interpretando a la Graham en el *Pas de quatre*, pero la fuerza de su carácter, su pasado en la Academia de la Danza Mexicana y su participación en la llamada época de oro de la danza moderna mexicana, le sirvieron entonces para descubrir otros horizontes interpretativos:

También empecé a hacer cosas dentro de los ballets modernos... me sentí mejor haciendo este tipo de papeles, más cómoda... a pesar de que parecía que yo había olvidado ese inicio de moderno que tuve, con esos ballets me empezó a surgir. Hice la loca en *Bernarda de Alba* y Rosa Sandoval en *Cecilia Valdés...* el lirismo me es muy difícil porque mi forma de ser es muy fuerte... después logré sentirme muy bien, e incluso tuve críticas muy favorables en Nueva York con el *Preludio...* y este papel que tanto me había costado después me gustó mucho hacerlo.

Su pensamiento pedagógico

Clara Carranco impartió clases desde muy joven; en 1959 fue maestra de la Academia de la Danza Mexicana; en Cuba ha sido docente de manera permanente en la Escuela Nacional de Clásico; ahí formó parte del equipo técnico que elaboró los planes y programas de estudio de la Escuela de Danza Moderna, que dirigiera Waldeen, y entrenó al equipo de gimnasia olímpica. En México ha impartido técnica clásica al Ballet Nacional de Guillermina Bravo y por largas temporadas a la Compañía Nacional de Danza.

También ha graduado varias generaciones de alumnos en Cuba, la mayoría seleccionados para integrarse al Ballet Nacional u otras compañías de calidad internacional; otros han sido medallistas en los concursos de Varna, Bulgaria; Estados Unidos y Brasil.

A través de sus palabras es posible percatarse de su concepción pedagógica, que no teme arriesgar tiempos

personales en función del objetivo artístico. Como maestra siente que "la responsabilidad es todavía más grande, porque es trasladar a los alumnos tus conocimientos y estar muy atento para darte cuenta de los errores y corregir a tiempo."

Ella quisiera tener la fuerza para poder transmitir su experiencia a los jóvenes bailarines, pues reconoce que la mística dancística se diluye en un mundo tan complicado y con tantas distracciones:

Las nuevas generaciones pierden día a día la creatividad y simplicidad en comparación con aquellas que pudieron gozar los juegos simples, sin estar encadenados a los videojuegos y los medios masivos de comunicación.

Clara no tiene compasión si de la danza se trata, pues su experiencia le ha indicado que sólo la férrea disciplina desarrolla la calidad artística, y contrariamente a lo que se piensa, se traduce en libertad expresiva. Insiste en que a los niños hay que exigirles siempre más, ya que a esa edad basta con que duerman diez minutos para recuperarse pronto. La disciplina empieza con la puntualidad en clases, y aunque los niños inicien a las siete treinta en un salón frío, no deben llegar tarde:

Si realmente me gusta bailar y me impiden tomar clase por llegar tarde, al día siguiente correteo a mamá o a quien sea, pero llego... Trato de mantener mi disciplina... crítica siempre la he tenido, pero a mí me da lo mismo que me digan que soy cuadrada... sin embargo, para tener la fuerza moral de llamar la atención, yo soy la primera que tengo que estar a tiempo.

Piensa que los hábitos se forman en la edad temprana y llegan a ser inconscientes, lo que facilita el trabajo al llegar a una compañía. En su opinión, escuela y compañía deben trabajar estrechamente y con una clara y unificada metodología, si no sucede esto, se tiene que seguir enseñando a los profesionales. Esta unión de criterios artísticos entre escuela y compañía ha sido, según Clara, la clave del éxito del Ballet Nacional de Cuba.

La docencia no es sólo una cuestión de método, el maestro debe tratar de estimular al alumno integralmente, y Clara muestra gran preocupación por el desarrollo cultural y afectivo de sus pupilos. Un buen profesor no sólo debe dar bien su clase, debe involucrarse con los jóvenes, aunque esto represente mayor esfuerzo físico y emocional. Durante sus muchos años de enseñanza y en forma casual, ya que en un principio

se resistía a tomar grupos sólo de varones, Clara descubrió que le encanta darles clase, ya que según expresa:

El varón tiene una entrega más sana, es menos complicado, menos lastimoso, la mujer siempre está, que si el enamorado, con la envidia de la de al lado; las bromas de los varones son más sencillas, no afectan y trabajan a *full* cuando en verdad les gusta.

En la actualidad imparte un curso especial para la formación de docentes en la Escuela Nacional de Danza del Centro Nacional de las Artes, cuyas repercusiones serán sentidas en la enseñanza no oficial de la danza, y en provincia, al aplicar una metodología probada.

Maitre y regisseuse

La danza ha sido una profesión generosa con Clara, quien ha dejado huella imborrable de sus actuaciones como ejecutante, a la vez que se ha desarrollado como docente, maitre y *regisseuse*, cargos que han servido para llegar a la danza mexicana y cubana sus conocimientos y sabiduría, y a través de los que ha realizado invaluable aportaciones al sistema metodológico nacional.

Encargada del "regisserato" de diversos grupos y compañías, ha disfrutado el montaje y el ensayo de los ballets; advierte que esta actividad también tiene sus exigencias disciplinarias, ya que los cánones de cada estilo deben ser respetados y son decisión de un colectivo:

Con Alicia ha sido exquisito el aprendizaje de montaje de obras, de ensayos, de ver cómo ella le saca a un bailarín... sea obra moderna o clásica; enriquece cualquier cosa... eres responsable de ese ballet, no puedes hacer cambios a tu gusto, pues hay una unidad en el contexto, que si le cambias una parte, se te dispara... el trabajo de una compañía es una realización colectiva, no personal.

Clara Carranco ha ganado premios por sus montajes para los festivales de las escuelas de danza cubanas, y en México estuvo a cargo, entre otros, del de *La bella durmiente* para el Ballet Clásico de México y *Las sílfides*, *Giselle* y *Coppélia* para la Compañía Nacional de Danza.

Conocedora de la profesión dancística, al preguntarle sobre la creación en México, comenta acerca de la vital importancia de la labor coreográfica pues considera que la escuela cubana se logró debido a la preocupación permanente

de Fernando Alonso en este campo. Los responsables de crear un estilo dancístico son los coreógrafos:

Aquí no acaba de surgir un grupo de coreógrafos porque están regados por todos lados, pero hay que experimentar con trabajos, porque son los que van a dar la identidad de una compañía, de una escuela. No hay "estilo" si no se sabe amalgamar lo propio con las modas del extranjero. La copia siempre ha existido en danza, sólo que debe haber un proceso de transformación y un objetivo claro para la adopción de patrones estilísticos nuevos.

En este sentido enfatiza y defiende, al igual que muchos coreógrafos, maestros y ejecutantes de la danza, la importancia de una dirección unificada y a largo plazo:

Desgraciadamente cada seis años hay un periodo político diferente, se cambian las ideas, no hay un objetivo que se vaya alcanzando... al cambiar las líneas se van perdiendo los valores... es muy difícil en países donde lo artístico gira alrededor de un sexenio ya que en la danza todo es un largo proceso.

Con base en su larga experiencia afirma que la danza siempre debe cimentarse en una claridad y limpieza técnica, y en una experimentación honesta y constante. Su actual trabajo con la Compañía Nacional de Danza ha hecho que se percate del peligro que existe de perder lo que se ha ganado con tanto esfuerzo por querer alcanzar algo que se está haciendo en otros lados. Amplía su idea al afirmar que las cosas simples como la limpieza de cabezas, brazos y las posiciones de los pies, deben mantenerse celosamente pues se corre el riesgo de olvidarlas, y concluye: "la compañía tiene gente con mucho futuro y con valores muy bonitos".

Asesorías y premios

Debido a su reconocida labor dancística ha sido invitada para asesorar metodológicamente a la Compañía Nacional de Danza y al Sistema Nacional para la Enseñanza de la Danza, en México, e Incoloballet de Colombia, a cargo de Gloria Castro.

En 1975 se inició la asesoría cubana para la escuela y la compañía mexicana; los miembros venían de diferentes niveles y escuelas técnicas, sin embargo, el equipo logró hacer un montaje impactante de *Las sílfides*, debido a la limpieza de ejecución y la mística de trabajo. Al respecto nos dice:

Fue para mí precioso, me sentí muy contenta, por haber sido escogida por Alicia Alonso para venir a formar parte de ese primer equipo... me sentí orgullosa al ver aquellos resultados dije: por lo menos México va a tener una compañía con más peso, va a tener una escuela...

Una vez más su concepto disciplinario entreteje la idea:

Un ensayo no acababa por los dictados del sindicato o el sangrado de los dedos: el ensayo terminaba cuando artísticamente debía terminar, y el encargado respondía a las necesidades evitando el agotamiento de los bailarines, pero priorizando la esencia artística.

De su labor en Colombia, lugar que al igual que México o Cuba Clara siente como hogar, afirma:

Fueron dos años de asesoría y ahí tuve la oportunidad de trabajar en la escuela y la compañía, y logré la unidad... tuvimos que preparar maestros al vapor, lo más antipedagógico que te puedas imaginar, pero hubo una respuesta muy bonita... los niños más pequeños se ponían alrededor del salón de ensayos que tenía cristales... y durante su recreo copiaban los pasos que habían visto... haciendo los *assamblé* al hombro; matándose, aquellas cosas preciosas de diez, once años, y yo pensaba que se estaba logrando esa interrelación importante entre escuela y compañía.

Por su emérita labor en la danza, Clara ha recibido varios premios, todos en Cuba, entre los principales la medalla Raúl Gómez García por más de 25 años de trabajo dancístico, el diploma Centenario de la Edad de Oro, concedido por única ocasión por el Ministerio de Cultura cubano; el diploma al Mérito Pedagógico y la medalla Distinción por la Cultura Nacional.

Si bien se siente muy orgullosa de ellos, la medalla Distinción es especialmente significativa para Clara, ya que no se la ofrecen a cualquier persona y es un reconocimiento a los aportes que ha brindado a la cultura cubana: "me sentí muy satisfecha al obtenerla, como extranjera que soy, reconocen el desarrollo que le he dado a la cultura cubana, es un orden que se da por el Comité Central."

Clara Carranco tiene tantas actividades que le queda poco tiempo libre para hacer una vida personal, cuando su marido la visita, al igual que cuando se encuentra en Cuba, el trabajo le roba espacios familiares. A pesar de sus múltiples compro-

misos laborales, logró graduarse recientemente de la licenciatura de arte danzario en el Instituto Superior de Arte de Cuba, obteniendo el título de oro.

Inquieta, nunca cesa de aprender; generosa, nutre con su conocimiento y visión a las futuras generaciones de la danza mexicana.

Sirva este homenaje para agradecer su preocupación y entrega al arte nacional.

Nota

Esta semblanza quiso resaltar principalmente la concepción artística de Clara Carranco, constante a través de su desarrollo profesional, y de vital influencia para nuestra danza. Para su realización se contó con documentación personal de la artista, a quien agradezco habérmela facilitado, además de las entrevistas realizadas por el maestro Felipe Segura y una más de la autora. Agradezco también las correcciones y sugerencias de Alejandrina Escudero.

Margarita Contreras

Anastasio Ángeles Hernández



Foto: Arreguín

“ De campeona de esgrima a estrella de ballet, esta joven promesa de la danza es una positiva esperanza para el ballet”, escribe un crítico en los años cincuenta al referirse a Margarita Contreras, quien nació el 1 de abril de 1943, en la ciudad de México, en un hogar absolutamente mexicano.

Mi niñez fue maravillosa, mis papás fueron lo máximo, nos entendieron, nos apoyaron, eran de clase media alta. Somos tres hermanas. Tengo que dar muchas gracias a Dios por haber nacido en una familia tan armónica. La mejor época de mi vida fue mi niñez. Gracias a mi papá, Gloria y yo somos bailarinas.

Inició sus estudios de danza en 1948 con Gloria Contreras. Mi hermana Gloria fue mi maestra los primeros ocho años que son los básicos, al mismo tiempo hacía clase con madame Dambre”. En diciembre de 1949 debutó en el Teatro del Palacio de Bellas Artes durante la presentación de la compañía Nelsy Dambre de André, bailando el *Ballet infantil Village Swallows*, coreografía de Nelsy Dambre.

Se perfiló como una gran deportista al convertirse en campeona de esgrima del Distrito Federal (1955) y posteriormente en campeona juvenil de nuestro país; recuerda: “El deporte es competencia, la danza es arte; soy menos competitiva y me incliné por el arte... nunca tuve otra idea que no fuera la de ser bailarina, y me preparé para ello.” En esa época tomó parte en el programa *La hora de Paco Malgesto* que se transmitía en vivo desde Televisión.

En 1956 a la edad de 13 años viajó a Nueva York para estudiar en el New York City Ballet y en la escuela del American Ballet Theatre, con los maestros Felia Doubrowska, Anatole Oboukhoff, Pierre Vladimiroff, Muriel Stuart, William Griffith y Stanley Williams.

Mi estancia en Nueva York fue vital, tuve la oportunidad de tomar clase con los mejores maestros del mundo entre los que se encontraban los rusos que salieron cuando la revolución. Conocí a Balanchine, fue una figura básica en mi vida.

En 1958 Tulio de la Rosa, Nellie Happee, Carlos López, Farnesio de Bernal, Madó Noetzel, Elena Sustaeta y ella fundan el Ballet de Cámara. Margarita es quien propone el nombre Ballet de Cámara para el grupo: “nosotros sosteníamos a la compañía económicamente para pagar a los maestros las producciones. Era una compañía que sobrevivió a pesar de no tener subsidio, trabajamos durante cinco años”.

En esta compañía fue solista y bailó, entre otras, *Variaciones de Brahms* de Nellie Happee, *La Valse* de Raquel Gutiérrez, la suite de *Las sílfides*, *Un cuento* de Farnesio de Bernal, *El lago de los cisnes*, segundo acto, *Huapango*, *Vitalitas* de Gloria Contreras y en el programa de jazz, *Orfeo en los tambores* de Tulio de la Rosa, con música en vivo ejecutada por Tino Contreras y su grupo, dentro de las temporadas Domingos Populares de la Cultura, en el Auditorio Nacional, en el Teatro del Bosque en funciones patrocinadas por el INBA y en el Teatro de Bellas Artes dentro del II Festival de Danza Mexicana.

En 1959 es invitada del Ballet Concierto de México dirigido por Felipe Segura para bailar *Huapango* y *El mercado* de Gloria Contreras en el Teatro de Bellas Artes, compartiendo el escenario con Cora Flores, Ana Cardús y Jorge Cano.

Mi reto mayor fue bailar *Huapango*; en este ballet nunca se te quita el miedo. Cuando lo estrené en Bellas Artes tenía 15 años. Hice todas las partes, una vez hasta suplí al hombre. Es una obra muy rápida, tiene todos los problemas técnicos del ballet clásico pero con el torso moderno.

Realizó el montaje de *El cascanueces* de Chaikovski (1958), que se presentó en el Teatro del Bosque e interpretó el hada de azúcar, llevando como *partner* a Carlos López.

Como integrante del Ballet de Cámara participó en las temporadas de Ópera de Bellas Artes en obras como *La traviata*, *Rigoletto*, *Los pescadores de perlas*, *Carlota*, *Boris Godunoff*, *Aida* y *Adriana Lecouver*.

Durante esta etapa intervino en programas de televisión como *Musical Ossart* y *La hora de Orange Crush*, interpretando pequeñas obras de jazz que eran montadas por Tulio de la Rosa.

En 1961 regresa a Nueva York como bailarina huésped del Gloria Contreras Dance Group, comparte créditos con los bailarines Thomas Enckell, William Glassman, Bill Earl, Kay Mazzo, Peggy Wood y Katherine Parker en obras tales como *Las vírgenes prudentes e imprudentes*, *Vitalitas* y *Huapango* en el Kaufmann Concert Center Hall. Acerca de su participación en esta temporada, Doris Hering del *Dance Magazine* dice: "tuvieron a Margarita Contreras como su más lírica bailarina principal, desplegando la danza más brillante del programa. Ciertamente fue el trabajo más impresionante de la noche".

Interviene en la película *Baile de graduación o Noches de ballet* (1961) coreografía de David Lichine, filmada en esce-

narios naturales del Bosque de Chapultepec con bailarines mexicanos bajo la dirección de Carlos Toussaint.

En ciertos momentos de su vida el ser humano necesita otros caminos para seguir creando; a Margarita le llegó ese momento. En 1963, al fusionarse las compañías de ballet en México, ingresó como solista al Ballet Clásico de México, bajo la dirección artística de Enrique Martínez.

Durante toda su carrera alternó su actividad de bailarina con la de maestra, impartiendo clases en su propia academia. En 1964 se retiró de los escenarios:

Dejar de bailar fue tremendo. Ha sido una de las vivencias más difíciles de mi vida, estaba yo muy joven, no podía ver una función sin llorar... pero tuve la enorme suerte de ser maestra. Empecé a dar clase a los 13 años y no he parado.

Cuarenta años dedicados a la enseñanza de la danza clásica respaldan su trabajo como maestra.

El maestro no tiene que perder la perspectiva de que es un artista, tiene que estudiar como loco, necesita tener paciencia, no insultar pero sí ser firme, pasarle al alumno su amor a la danza y, desde luego, tiene uno que aprender a dejar ir a los alumnos.

Margarita se ha dedicado al estudio de la metodología soviética para la enseñanza de la danza clásica, con el maestro ruso Vladimir Petrin y con Ana Castillo del sistema del Royal Academy of Dancing.

En 1970 se fundó el Taller Coreográfico de la UNAM dirigido por Gloria Contreras; Margarita se integró al programa como asesora artística y, en 1977, como coreógrafa de la compañía.

Estar en el Taller para mí ha sido importantísimo, me ha dado libertad. El Taller ha sido realmente un corolario, te da energía, te da paz. Llevo trabajando en él 26 años. Haber continuado mi carrera no como ejecutante, pero sí como maestra y luego como coreógrafa hace que no sienta nostalgia.

En una carta dirigida a su hermana Margarita, apreciamos lo importante que ha sido para Gloria Contreras contar con su trabajo. "Yo te necesito siempre a lo largo de mi vida, tu existencia ha sido mi equilibrio, ahora te pido una vez más tu mano, la necesito tanto o más que en los cincuenta, mi

labor sin la tuya no se realiza";¹ esta necesidad las ha llevado a compartir un largo camino.

Como maestra del Seminario de Iniciación a la Danza del Taller Coreográfico de la UNAM, dirige las temporadas de danza del mismo; entre los alumnos que han pasado por el seminario mencionamos a Marcos Antonio Silva, Isabel Beteta y Óscar Leyva. Ahí, nos dice: "tengo la oportunidad de trabajar con jóvenes estudiantes de la Universidad, son gente muy idealista, con mucha fuerza: virgenes. Me he mantenido joven de espíritu porque trabajo con jóvenes". Ha creado más de 60 obras para el Taller Coreográfico y para el Seminario de Iniciación a la Danza de la UNAM.

Mi carrera como coreógrafa es mucho más importante. Llevo más años como coreógrafa que como bailarina. Mis estudios de piano y música con Julieta Villatorio han sido muy importantes para la creación de mis ballets al hacerlos con partitura. Quien no puede leer música, no puede ser coreógrafo.

Su obra la divide en dos partes: la que hace para estudiantes y la que realiza para profesionales; además crea muchas otras para niños.

Al estudiante le tiene uno que hacer composiciones de acuerdo con su capacidad técnica; trabajar con niños es bellissimo... mi coreografía es totalmente contemporánea, utilizo la técnica clásica porque fue lo que aprendí. Soy una mujer del siglo XX y nunca me remonto a hacer obras del pasado.

Durante muchos años contó con los diseños, escenografías, vestuarios e iluminación de José Cuervo en sus montajes.

De su vasta producción coreográfica podemos recordar *Ciaccona* (1990) con música de Tommaso Vitali; *Moo Mu, danza marcial* (1983) con música hiperprisma de Edgar Varèse, ballet creado para Manuel Morales: "esta obra es muy importante en mi vida, es la primera creación que hago con puros hombres. Utilicé mi experiencia como esgrimista para hacerla, resultando una danza dedicada a las artes marciales, trabajar con la música de Varèse fue todo un reto"; *Farewell* (1979) música de Heitor Villa-Lobos, basada en un poema de Pablo Neruda: "esta obra no es un ballet en el que sólo hay pasos sino un trabajo geométrico. Las vicencias de los bailarines en el momento de ejecutarla son muy importantes. La relación humana aquí es muy significativa";

Actitudes (1978) música de Juan Sebastián Bach "fue el primer ballet que hice para mi hermana Gloria, imagínese lo que es trabajar para el maestro, el que le ha enseñado a uno todo. Ella lo bailó por muchos años; esto fue una realización increíble".

Ha creado también un ballet de masas:

Tuve que hacer obra estudiantil con masas de estudiantes, les hice *Los preludios opus 28 de Chopin*. Los estudiantes pusieron el vigor de sus ideas, de sus inquietudes sociales; sin gruesas barreras técnicas sus movimientos tenían la métrica que emplean en la calle.

Margarita comenta:

Como coreógrafa he logrado el respeto de mis trabajadores. El bailarín tiene que creer en ti si no, no hay magia. La danza es magia. El coreógrafo no puede ser egoísta, se tiene que dar a los demás para poder comunicarse a través de su danza.

Margarita Contreras es una apasionada de la historia de México, enriquece sus conocimientos asistiendo a cursos de antropología y arqueología impartidos en el Museo Nacional de Antropología e Historia.

Al referirse a su familia, lo hace con el orgullo de quien no se ha equivocado:

Tengo dos hijos, Armando y Alejandra, él es especialista en el Tratado de Libre Comercio y ella es abogada, pero su verdadera vocación es la equitación. Estoy casada con un diplomático desde hace 32 años, se llama Armando Beteta; él ha entendido que tengo que ser por mí misma y que no puedo ser su satélite.

Al hablar de su madre no puede evitar las lágrimas ante la pena que le causó su pérdida: "Mi mamá y yo éramos como hermanas; la persona más importante en mi vida era mi madre, nos daba mucha fuerza; hubo una simbiosis y acabé siendo su madre... ella murió hace cinco años... y se convirtió en mi persona inolvidable." Margarita ha realizado una carrera con personalidad propia, en silencio, retroalimentándose del mundo que le tocó vivir, preocupada por los contrastes que vive la humanidad, anhelando la paz a fin de lograr una perfecta armonía y evitar de esa manera que el hombre continúe siendo enemigo del hombre.

Yo no fui de esos bailarines que bailaron una temporada y dejaron la carrera. Yo he seguido, no puedo concebir mi vida sin la danza; prefiero morir en producción que morir cuando esté incapacitada... no pienso en el futuro, vivo el presente, vivo cada día y creo que voy a seguir así hasta que muera.

Ella es Margarita Contreras quien ha vivido para llegar a donde todo empieza y ha amado para ir a donde nada termina.

Notas

¹ Fragmento de una carta de Gloria Contreras a su hermana Margarita.

Mi eterno agradecimiento a Margarita Tortajada por su libro *Danza y poder* que vino a llenar muchos vacíos de una época que no me tocó vivir.

Fuentes

Las citas corresponden a la entrevista realizada a Margarita Contreras el 23 de abril de 1996 por Anastacio Ángeles Hernández.

Alfredo Cortés

Dolores Ponce



El 10 de febrero de 1934 nació Alfredo Cortés Aguilar en la ciudad de Mérida, Yucatán. Realizó sus primeros estudios en danza internacional durante 1950, en la Academia Addy Rodríguez, de la misma ciudad. Comenzó sus estudios de ballet en 1951 en Mérida, bajo la dirección de la maestra Amalia Cardós (también de Yucatán), con la cual estudiará a lo largo de dos años.

En 1954, durante las vacaciones en su escuela, viajó a la ciudad de México para tomar clases con la maestra Nina Shestakova y con Nellie Happee, hasta que en 1955 ingresó en la Escuela de Bellas Artes de Mérida, con Socorro Cerón Herrera, donde permanecería hasta 1961. Mientras tanto, en 1959 había recibido su nombramiento como bailarín clásico de la Dirección General de Bellas Artes de Yucatán.

Cuenta Nellie Happee que encontró a Alfredo Cortés en 1958, cuando Álvarez Acosta la envió a reorganizar la Escuela de Bellas Artes de Mérida. Cortés acudió a tomar un curso como bailarín, "siendo uno de los alumnos más asiduos y atentos que tuve". "Yo iba a dar cursos para maestros de Bellas Artes, pero otras personas querían tomarlos, y convencí al director de impartir uno para los maestros y otros para gente de fuera. Acabamos todos juntos. El curso duró un mes o mes y medio".

En 1961, poco después de formado el Ballet de Cámara (1959), Cortés se integró durante un año al cuerpo de ballet de la compañía. Este Ballet fue fundado por un grupo de alumnos que cursaba el sistema inglés impartido por Ana Castillo y que había quedado impresionado por una pequeña compañía que visitó México, los Ballets de Janine Charrat, que tenía repertorio neoclásico.² El ingreso de Cortés fue posible porque él había expresado a Happee su deseo de bailar, "entonces yo le dije que si venía, no teníamos nada que ofrecerle económicamente, pero sí la oportunidad de bailar". Happee había recibido la propuesta del grupo interesado en crear una compañía; ella convocó a su vez a Tulio de la Rosa como *regisseur* y a Farnesio de Bernal como coreógrafo. Cortés participó en una de las primeras coreografías de Happee, *Variaciones de Brahms sobre un tema de Haendel*, presentada en el Palacio de Bellas Artes y en otras ciudades; *Un cuento* (como el caballero), coreografía de Farnesio de Bernal, en Torreón, Coahuila; *El lago de los cisnes*, coreografía de Tulio de la Rosa; *La valse*; *Encuentro*, coreografía de Nellie Happee, y *Ballet jazz*, coreografía de Tulio de la Rosa y Nellie Happee, en el Palacio de Bellas Artes.

Como no había muchos varones en el Ballet de Cámara, Cortés fue bienvenido, además de que trabajó con toda deici-

cación, pues era chico disciplinado y serio que realmente había llegado al Distrito Federal para trabajar. También bailó en la ballet de la ópera *Aida* (coreografía de Tulio de la Rosa), dentro del repertorio de la primera temporada del Ballet de Cámara en el Teatro del Bosque. "Alfredo era un bailarín de estatura mediana, delgado... Los pocos varones que teníamos en Ballet de Cámara tenían que esforzarse mucho; desquitaban..." Cortés hizo presentaciones esporádicas hasta que se integró definitivamente como bailarín solista. Durante su estancia en esta compañía realizó viajes esporádicos a la provincia como maestro y bailarín, lo que acrecentó sus conocimientos y experiencia hasta alcanzar la capacidad necesaria para iniciar un aprendizaje profesional.

Como artista invitado al cuerpo de ballet, Alfredo Cortés participó en Ballet Concierto de México en las obras *Café Concordia*, *Tragedia en Calabria* y *la Noche de Walpurgis*, en el Auditorio Nacional. Ballet Concierto de México (1950) fue la primera compañía profesional de ballet clásico en México, por su repertorio, integrantes, organización y actividades.

En 1963, durante la temporada de Ballet Jazz, se puso de manifiesto su calidad artística, la que le valió ser aceptado ese mismo año en la compañía Ballet Clásico de México, donde alternaría papeles de cuerpo de baile con otros de segundo solista, bajo la dirección del maestro Enrique Martínez. Ballet Clásico de México, recién fundado (1963), era la compañía oficial creada con los miembros del Ballet Concierto y el Ballet de Cámara, desintegrados para ese fin. Allí, relata Nellie Happee, "me tocó bailar con él, en el ballet *Encuentro* (coreografía de la propia Happee), con cinco varones y seis mujeres. Su estilo era neoclásico, destacó en muchas obras neoclásicas, no de estilo tradicional". Esta obra se había presentado en la función de debut de Ballet Clásico de México (26 de noviembre de 1963), la cual fue todo un acontecimiento dentro de la vida artística y cultural de México, pues sobre la compañía recaía la expectativa de que por fin el país contaría con la compañía que le daría "prestigio".³ Alfredo Cortés participó como bailarín del cuerpo de ballet en las siguientes obras de Ballet Clásico de México: *El combate* de William Dollar; *Speed crazy* de Tulio de la Rosa, *Electra* de Enrique Martínez, director artístico de la compañía, *Danzas españolas* de Jorge Cano y *El lago de los cisnes* de Enrique Martínez sobre la original de Marius Petipa. Entre 1966 y 1970, Cortés fungió como bailarín huésped durante tres meses al año en el Ballet Clásico de México.

Narra Happee: "Tuve oportunidad de verlo después cuando regresé a Mérida, porque él regresó a dar lo que había

asimilado acá (en la ciudad de México), convirtiéndose en maestro. Fue la última vez que pude verlo". Y así fue. Cortés ha sido maestro formador de bailarines y maestros de danza clásica en la Dirección General de Bellas Artes de Mérida, de 1965 a 1982; maestro de educación primaria y educación artística de 1965 a la fecha; maestro en el Instituto Tecnológico de Mérida de 1973 a la fecha, y director fundador del Ballet Folklórico del Gobierno del Estado de Yucatán de 1970 a la fecha.

Alfredo Cortés ha fundado y dirigido los siguientes grupos de danza: Ballet Clásico de Mérida (1968), Ballet Folklórico del Gobierno del Estado de Yucatán (1970 a 1996); Ballet Folklórico del Instituto Tecnológico de Mérida (1974 a 1996) y participó coreográficamente en la organización de la primera Compañía Profesional de Ballet Folklórico del Estado de Campeche (1971). Su aportación a la danza clásica en Yucatán ha sido amplia, ya que durante su gestión docente en la Dirección General de Bellas Artes en Yucatán, se unificó por vez primera la enseñanza del ballet clásico con el método cubano impartido por él a los maestros de la escuela, quienes aprendieron a trabajar en equipo y a ser supervisados y corregidos. Se implantó, asimismo, la muestra anual del adelanto de cada grado, realizada en un escenario, con un programa dosificado desde el primer curso hasta el último. Su aportación personal ha consistido en la preparación de tres generaciones de ejecutantes y maestros de danza que hoy realizan labor docente en el estado, son figuras principales o directores de los grupos de danza de Yucatán, o realizan labor docente en la región sureste del país. Entre ellos se encuentran Víctor Salas, Asunción Sánchez, Egle López, Cinthia Surita, Ruby Montejó, Laura Medina y Maritza Pérez. También presentó ballets clásicos tradicionales y neoclásicos, invitando a coreógrafos y bailarines de México para impartir cursos y realizar montajes de obras con el objeto de ampliar el horizonte artístico tanto de los alumnos como del público, ya que por la lejanía del centro de la República no se tenía la oportunidad de disfrutar con la visita de compañías profesionales de ballet.

La aportación de Cortés a la danza folclórica de Yucatán se inició con la organización coreográfica de la primera compañía profesional de danza folclórica del estado, el 1 de enero de 1970. Creó la estampa y la secuencia escénica de *la Vaquería regional* (1970); creó la coreografía y la secuencia escénica de la estampa *Sones, jarabes y bailes antiguos de Yucatán* (1972); creó la coreografía de la guaracha *Las mujeres que se pintan* (1972); la coreografía del cuadro prehispánico *Danza ritual maya*, con motivo de la visita de la

reina de Inglaterra Isabel II al estado de Yucatán, durante la cena celebrada en el cuadrángulo de las monjas de Uxmal (1973); la coreografía de la habanera *La mestiza* (1980) y de valeses mexicanos y vieneses (1987). Creó la estampa coreográfica *El bolero en Yucatán*, la estampa *El rapto de Sacnicte*, el espectáculo folclórico *Acuarela mexicana* y *Bajo el cielo de México*. Participó en 94 giras del Ballet Folklórico del Estado de Yucatán al extranjero: Francia, Mónaco, Canadá, Estados Unidos, Belice y todos los estados de la República mexicana y los 105 municipios de Yucatán.

Alfredo Cortés ha recibido múltiples reconocimientos por su labor en el mundo dancístico, entre ellos la medalla Tenochtitlan, que le fue otorgada por el regente de la ciudad de México (1974); la medalla Lolina Urcelay, otorgada durante la visita al estado de Yucatán del presidente de la República Miguel de la Madrid (1985), y diploma por la dirección y coreografía al mejor grupo folclórico de la nación en la ciudad de Guadalajara (1980).

Notas

¹ Entrevista con Nellie Happee realizada por Alejandrina Escudero el 1 de mayo de 1996. Todas las citas textuales sobre Cortés provienen de esta entrevista.

² El Ballet de Cámara incluía en su repertorio obras tradicionales y de nueva creación; Alfredo Cortés participaría en ambos tipos de obras, teniendo con ello oportunidad de colaborar en el aire de renovación que dio el ballet a la danza mexicana por sus planteamientos experimentales y de búsqueda constante.

³ El esfuerzo independiente tanto del Ballet Concierto como del Ballet de Cámara fue aprovechado por el Instituto Nacional de Bellas Artes, que, apoderándose del capital dancístico, presenta al Ballet Clásico de México como un producto institucional, sin reconocer que era resultado del trabajo de los bailarines y coreógrafos que realmente construyeron la danza clásica de México.

Héctor Fink

Anastasio Ángeles Hernández



“ Dentro del folclor universal el folclor nacional es uno de los más vastos y de los más coloridos debido a su variedad infinita tanto de vestuario como de estilo y música” afirma Héctor Fink, quien nació el 19 de mayo de 1935 en Orizaba, Veracruz.

Así recuerda su primer contacto con la danza:

Comencé estudiando piano, cantando en los coros de la secundaria... entonces llegué a la preparatoria; soy de la generación fundadora de la prepa 5 Nos mandaron a Coapa y no había deportes, había que pagar la materia para poder pasar a la Universidad y nos dijeron: “o hacen el hoyo de la alberca o se meten a danza” y me metí a danza.

En 1955 ingresó a la Academia de la Danza Mexicana que en esos momentos dirigía Ángel Salas. Entre sus principales maestros de danza folclórica podemos mencionar a Amado López y a Marcelo Torreblanca; con este último bailó en su Compañía de Danza Tradicional de la Academia de la Danza Mexicana.

Sus maestros de danza moderna fueron Elena Noriega, Rosa Reyna, Guillermo Keys, Guillermina Bravo, Xavier Francis y Anna Sokolow. “Elena Noriega ‘La China’ fue realmente la que me metió a la danza moderna y entonces hice las dos carreras al mismo tiempo.” En 1958 se gradúa como intérprete de danza contemporánea y folclórica.

Miembro del Ballet Contemporáneo, dirigido por Elena Noriega, participó en la famosa y polémica gira del 57 a Rusia para asistir al VII Festival de la Juventud que se llevó a cabo en Moscú, China, Francia, Rumania e Italia; Héctor bailó *Tierra* de Elena Noriega, *El Chueco* de Guillermo Keys, *La manda* y *La pascola* de Rosa Reyna, así como el repertorio de danza folclórica que incluía números de diferentes regiones de la República mexicana, y también fue el responsable del entrenamiento y montaje de dichos cuadros.

De regreso a México se integró al elenco del Ballet de Bellas Artes como bailarín, participando en la X Temporada de Danza Contemporánea Mexicana en el teatro de Bellas Artes en 1958. Un desgarré en la ingle, prolongado hasta el talón de Aquiles, le impidió continuar como bailarín de danza moderna.

Fue una lesión bastante fuerte la que tuve y no tenía fuerza, me di cuenta de que mis músculos no iban a tener la misma elasticidad, y desgraciadamente tuve que dejar la

danza moderna y el ballet, entonces volví al folclor; existía la posibilidad de formar la compañía, de iniciarme como director, de hacer coreografía... honestamente el folclor no lo tomé como un refugio sino como una realidad muy grande en mi vida.

En 1958 funda el Ballet Danzas y Cantos de México integrado por sus compañeros de generación, entre los que se encuentran Jorge Escoto, Aurora Rodríguez, Benjamín Gutiérrez, Pina Dromoude, Graciano Ramos y Consuelo Utrera. A partir de 1962 se presentan los martes y viernes de cada semana durante seis años ininterrumpidos en los teatros de La Paz y Antonio Caso, como compañía oficial del Organismo de Promoción Internacional de Cultura (OPIC) de la Secretaría de Relaciones Exteriores. Durante esa época recorre Centro y Sudamérica, así como Estados Unidos; el maestro Fink comenta: "fuimos los primeros en hacer este tipo de giras representando a México, fuimos abriendo campo con un éxito sensacional". Álvarez Acosta recuerda: "el primer año Fink obtuvo 10 premios y al año siguiente 17", entre los que podemos mencionar primer lugar en la II y III edición del Festival Internacional de Folklore en Salta, Argentina; mejor bailarín, mejor vestuario, mejor conjunto musical.

Durante la gestión de Miguel Álvarez Acosta al frente de la OPIC, Héctor Fink es nombrado director de danza y coordinador de espectáculos folclóricos de dicho organismo.

Con su compañía participa en el programa de la Olimpiada Cultural de los XIX Juegos Olímpicos realizados en nuestro país en 1968 presentándose en el teatro de los Insurgentes. Durante esta época colabora muy estrechamente con la academia de danza Las Palomas de San Jerónimo, dirigida por la señora María Esther Zuno de Echeverría. "Yo iba a dar clases, las asesoraba cuando todavía el licenciado Echeverría estaba en Gobernación".

En 1971, primer año del mandato presidencial de Luis Echeverría Álvarez, es nombrado director de la Escuela de Danza de la Dirección General de Acción Cívica, Cultural y Turística del DDF, hoy Sociocultur.

Llegué de una gira y tenía en la casa un recado: que si quería hacerme cargo de la dirección de la escuela, la cual estaba situada arriba del mercado Abelardo Rodríguez... toda la gente creía en ese tiempo que por mi amistad y el cariño que me tenían los señores Echeverría había obtenido eso, pero no, fue completamente diferente. Gracias al maestro Del Río que era la mano derecha del licenciado Álvarez Acosta fue como llegué a la Escuela de

Danza del Departamento... tuve que hacerme maestro para dar clases. Estudié en la Normal de Maestros Manuel Acosta; creo que la docencia era parte de mis aspiraciones.

Dentro de sus logros al frente de la escuela donde se imparten las tres especialidades en danza (clásica, contemporánea y folclórica) podemos mencionar haber traído y adoptado el método cubano para la enseñanza de la danza clásica antes que otra escuela; también la edición y autoría de los libros *Breviario de la danza I* dedicado al ballet y *Breviario de la danza II* dedicado al folclor, así como la grabación de tres discos y cassetes con recopilaciones de las danzas más representativas del folclor mexicano.

En 1996 cumple 26 años de estar al frente de la dirección de la Escuela de Danza de Sociocultur.

No creí durar mucho porque mi anhelo era seguir viajando, estaba acostumbrado a andar con el ballet de la década (Danzas y Cantos de México) pero me apasionó mucho la escuela, yo creo que mi mejor premio ha sido estar allí, y tener a mi cargo parte de la juventud y niñez mexicanas, contribuyendo a una mejor educación y formación de las nuevas generaciones de bailarines que acuden a nuestra institución.

Para conmemorar este aniversario se organizó una función homenaje el 23 de marzo de 1996 en el Teatro de la Ciudad, con un programa que presentó la reposición de los primeros montajes escénicos de la escuela, como *Las huastecas*, *Ceremonia huichil de velación*, *Danza de los moros* y *Viva Jalisco*.

Héctor Fink fundó y dirigió el Ballet Folklórico Viva México (1968); con esta compañía realizó una temporada de seis meses en los hoteles Frontier y Circus Circus de Las Vegas, Nevada, y se presentó durante un mes en el centro nocturno ubicado en el segundo piso de la Torre Eiffel en Francia. El Ballet Folklórico de la Ciudad de México (1971) y el Coro y la Orquesta Típica de la Ciudad de México presentaron el espectáculo *México mágico* durante dos años en el Museo de la Ciudad de México. De 1982 a 1986 dirigió el Ballet Folklórico de la Escuela Nacional de Estudios Profesionales Acatlán de la Universidad Nacional Autónoma de México.

Héctor Fink realizó estudios de técnica teatral y actuación con los maestros Óscar Ledesma, José Luis Ibáñez y Héctor Azar, participando como actor en la obra *Los hijos del capitán Grant* de Julio Verne bajo la dirección de Óscar Ledesma.

De 1969 a 1974 montó coreografías para las puestas en escena de la Compañía de Teatro Infantil del Instituto Nacional de Bellas Artes, dirigida por Óscar Ledesma; la obra *Rondas infantiles* que incluía *El niño y la música*, *El niño y el campo*, *El niño y el espacio* y *Pedro y el lobo* se presentaron en el teatro del Palacio de Bellas Artes durante las temporadas de teatro escolar; en 1985 repone comercialmente en el teatro Aldama *Pedro y el lobo* basado en el poema sinfónico de Prokofiev.

Durante 14 años fue director artístico y coreógrafo de los espectáculos presentados en Plaza Santa Cecilia, como *México Tenochtitlan*, *Canto de patria* y *México en septiembre* al lado de Pepe Guizar.

Durante 12 años coordinó e hizo la coreografía de la prueba en traje típico del concurso de belleza Señorita México y en la actualidad del certamen Nuestra Belleza México. En 1984 montó el número de apertura del Festival Internacional de la Canción de la Organización de la Televisión Iberoamericana (OTI) efectuado en nuestro país. Ese mismo año creó el espectáculo homenaje por el centenario de la fundación de la Orquesta Típica de la Ciudad de México en el Teatro de la Ciudad.

Como coreógrafo de Televisa ha intervenido en programas como *Siempre en domingo* conducido por Raúl Velasco, y *Noche a noche*. También apoya en sus presentaciones a cantantes del género vernáculo como la desaparecida Lola Beltrán, María de Lourdes, Lucha Villa, Queta Jiménez "La Prieta Linda" y Beatriz Adriana. En 1986 realizó el espectáculo de apertura del Campeonato Mundial de Fútbol en el Estadio Azteca con la participación de 2 000 bailarines en escena.

Entre los múltiples premios y reconocimientos recibidos por su trayectoria en el mundo de la danza se encuentran el Premio Nacional de Danza (1966), otorgado por la Unión Mexicana de Cronistas de Teatro y Música; el diploma y la medalla del Consejo de Buena Vecindad en Texas, hoy Mister Amigo; las llaves de la ciudad de Rock Island, Illinois; el premio a la mejor campaña publicitaria para televisión y cine (1969); las medallas de oro y plata del Festival Latinoamericano de Folklore celebrado en Argentina, Venezuela, Ecuador y San Salvador, y el diploma de honor del Cuerpo Consular de México (1983). Es miembro de la Legión de los Leales Caballeros Águila del Club de Prensa Asociada de Baja California y de la Asociación Nacional de Actores (ANDA), la que le entregó la medalla Virginia Fábregas por sus 25 años de vida artística. En 1995, el gobierno del estado de Jalisco le rindió un homenaje como

integrante de la primera generación de graduados de la Academia de la Danza Mexicana dentro de la XVI Muestra Folklórica de la Nación. El programa *Siempre en domingo* de Televisa le rindió un homenaje por su trayectoria artística dentro del Festival Acapulco'96.

Si quisiéramos contar la historia de la danza folclórica en este siglo Héctor Fink tendría un lugar especial. Cuarenta años dedicados a la danza lo consolidan como una de las figuras destacadas del folclor. Como bailarín, coreógrafo, maestro, investigador, director artístico, productor, promotor, ha dejado huella en cada uno de los bailarines que ha pasado por su escuela o en compañías que ha formado y con las que se ha encargado de difundir el folclor mexicano dentro y fuera del país.

Dueño de una colección de más de 200 trajes regionales, Héctor Fink reflexiona:

Yo no hago folclor, yo lo estudio; el folclor puro debe pertenecer a las etnias... el folclor, como nació del pueblo, tiene que ir evolucionando, si no, no es folclor. Una de las reglas del folclor es que al salir de su lugar de origen pierde y gana; pierde en esencia porque está perdiendo su calidad de folclor en sí pero está ganando como espectáculo.

Ha impuesto un estilo tan personal en sus creaciones que cuando la gente ve uno de sus espectáculos dice: "es de Héctor Fink". Viajero incansable dice: "Yo creí que la danza para mí iba a ser un *hobby* como lo había sido el piano, el canto, como todo lo que había hecho, pero no... es completamente mi vida". Ahora le rendimos un reconocimiento por una vida dedicada a la danza.

Fuentes

Anastasio Ángeles, entrevista a Héctor Fink el 9 de abril de 1996.

Felipe Segura entrevista a Héctor Fink el 27 de agosto de 1985 y el 14 de octubre de 1995 dentro del proyecto Historia Oral de la Danza en México, siglo xx.

Alfonso de la Garza

Patricia Aulestia



Foto: Mayo

Se solicitan personas que sean aptas para bailar... amantes del arte. Presentarse con la señorita Nellie Campobello; llevar una fotografía, su certificado de primaria y un peso.¹

Este anuncio, publicado en *El Universal Gráfico* en los primeros años de la década de los años treinta, cambió la vida de Alfonso de la Garza, joven trabajador del Ferrocarril Mexicano.

A Alfonso le gustaban las cosas hermosas, para él la vida era maravillosa y no dudó en presentarse impecablemente en la Escuela de Danza de la Secretaría de Educación Pública (SEP). Después de cumplir con los trámites necesarios, inscribirse, obtener su credencial, comprar zapatos de ballet con el armenio Narciso Odabachian, en la calle de Bucareli, y las mallas en la calle de Bolívar, estuvo listo para presentarse ante la señorita Nellie Campobello:

- Ah, usted es el señor De la Garza, a ver, póngase allí a ver qué sabe hacer...
- Pues yo sé bailar nada más baile de salón
- ¿Y... cuáles son sus ideas para convertirse en bailarín?
- Pues simplemente, me gusta todo lo hermoso de la vida.²

Acto seguido, al oír la música de *Bolero* de Ravel, se puso a bailar según lo que había visto; brinca, salta, se deja llevar por la voluptuosa melodía.

—Está bien... vaya usted a ver a la señorita [Gloria] Campobello. Dígale que yo lo mando y llévele este papelito.

Se inicia así la contradictoria relación entre la maestra y el aspirante a artista; Nellie le de carácter imprevisible: "si estaba de buen humor te bajaba las estrellas y si estaba de malas, te veía de arriba a abajo y te ignoraba olímpicamente"; y Alfonso, el empeñoso alumno que no se dejaba reprender si consideraba que no lo merecía.

Varios maestros formaron al joven bailarín; además de las Campobello, Linda Costa y Enrique Vela Quintero, Velezzi. Su inquietud por saber más danza lo llevó a dedicar muchas horas al estudio de la historia del ballet y a descifrar, en el diccionario, las características de cada paso, de cada estilo.

Las constantes prácticas escénicas eran una característica de la Escuela de Danza; así, De la Garza no sólo bailó en el Estadio Nacional sino que enseñó bailes mexicanos en las secundarias 2 y 4.

Su debut como bailarín clásico fue en el Palacio de Bellas Artes en *Las sílfides*. De la Garza ríe al recordar lo acontecido:

Me pusieron con mi peluca rubia, a mí que soy color ébano; con mi peluca rubia, mi casaca negra, mis mallas blancas... parecía... mosca en leche, ¡bendito sea Dios!...³

El ballet duraba como diez minutos, una cosa sencilla, pedacitos de valsés y de los nocturnos... fue para mí algo maravilloso, una experiencia fantástica... Negro, negro, con todas las muchachas pintadas también de blanco, les ponían talco para que se vieran blancas y yo, con mi cara... se me escurría el talco y todo, pero feliz de la vida.⁴

En 1941 llegó al país el Original Ballet Ruso, compañía del coronel Vassili de Basil, que había visitado México en 1934 con el nombre de Ballet Ruso de Montecarlo. Entre sus bailarines vino Simón Semenovff,

...quien al saber que me gustaba la pantomima y el baile de carácter decidí enseñarme actuación, mímica, cómo interpretar la alegría, el amor, la risa, la burla, la vejez, todo eso me lo enseñó en sus ratos de ocio, además maquillaje teatral: lo pancromático de las pastas, las pestañas postizas...

Después vino The American Ballet Theatre; Harcourt Algeranoff vio bailar a Alfonso y lo invitó:

Oye, De la Garza, ¿no te gustaría trabajar de *standing* en los ballets de nosotros? Mira, te puedes ir por ejemplo un mes y regresas. Nosotros nos ponemos en contacto con la señorita Campobello y le decimos que te dé permiso.⁵

Nellie Campobello al saber estos planes lo llamó y lo regañó severamente en privado; finalmente dio su autorización, y públicamente comentaba que Alfonso de la Garza "era una maravilla y había sido becado por el Ballet del coronel de Basil".

Ésta fue la primera ocasión que De la Garza pidió también una licencia sin goce de sueldo en el Ferrocarril Mexicano para esta oportunidad única. Llegó a ganar 100 dólares semanales mientras se ejercitaba en la técnica del ballet cómico y del satírico; se aprendía todos los papeles del repertorio de la compañía. Por dos años participó en *Paganini*, *Scherezada*, *Sinfonía fantástica*, *Carnaval*, *Petrushka*, *El pájaro de fuego*, *Choreartium*, *El bello Danubio* y *Baile de graduados*. En el

cuerpo de baile aclara "llegué a bailar el astrólogo de *El gallo de oro* y sufrí con los trajes cubistas de *Parade*, pues eran unos armatostes espantosos". Un día Simón Semenovff le dijo: "me gustaría que te apellidaras como yo, para que perdure el nombre, porque yo ya estoy muy viejo. Es que en la compañía nos ponían a todos nombres rusos".

En el Ballet Theatre fue Lucía Chase quien lo impulsó a repetir la experiencia. Participó en los ballets *Billy the Kid*, *Jardín de lirios*, *Carnaval*, *Giselle*, *Barba azul* e hizo el diablo en *Tres vírgenes y un diablo*. Recorrió muchos lugares de Estados Unidos, pero en especial evoca su estancia en Nueva York y Washington.

Regresó al Ballet de la Ciudad de México cuando éste iniciaba su primera temporada en 1943. Tuvo la fortuna de bailar como uno de los caballeros en *Fuensanta*, uno de los catrines en *Alameda* 1900 y la llama en *Obertura republicana*, pero De la Garza siguió con su costumbre de aprenderse todos los papeles y estar listo para reemplazar a cualquiera. En la temporada de 1945 interpretó el aprendiz de payaso de *Circo Orrín* y en la de 1947 no sólo bailó en *Giselle*, e hizo el bastonero en *Feria*, sino también fue el corregidor, figura importante de *El sembrero de tres picos*. Este éxito le costó muchas horas de ensayos. Con Velezzi, en 1945 De la Garza bailó con Mariquita Roldán como la molinera, y en la versión de Antonio de Córdoba que bailó con Raquel Gutiérrez, en el mismo papel. Alfonso de la Garza logró ser reconocido como primer bailarín de carácter; Nellie Campobello y Martín Luis Guzmán —tesorera y presidente, respectivamente— del Ballet de la Ciudad de México, le asignaron un sueldo de 200 pesos por función. Alfonso guarda celosamente un curioso documento de esa época que reproducimos a continuación:

Querido De la Garza:

Con mucho gusto contesto tu carta del día 5. Puedes estar seguro de que en los programas del Ballet se te mencionará en la forma que tu actuación, relativamente considerada respecto a los demás, lo requiera y justifique.

Tus aspiraciones artísticas son muy plausibles y merecen encomio y aliento.

Cordialmente.

Martín Luis Guzmán. Presidente⁶

Este reconocimiento fue un triunfo significativo para Alfonso de la Garza, ya que es sabido que por política interna, en la compañía había graves injusticias: muchas veces se asignaban papeles de primeras figuras a muchachos bien parecidos que no tenían "la soltura, ni el clasicismo, ni la proyección

coreográfica" necesarias, o papeles importantes a bailarines que hacían fiestas e invitaban a los directivos del Ballet para que se codearan con la "crema y nata de la sociedad". Al referirse a estas penosas circunstancias, De la Garza denuncia que muchos talentos fueron desperdiciados, muchas carreras fueron interrumpidas violentamente por las viscerales decisiones de la señorita Nellie Campobello. Nos cuenta que un día Nellie mandó a imprimir títulos de maestros de danza y como él no le llevó los diez pesos que costaba, tomó el título, lo rompió y se lo aventó a la cara, diciendo: "Se larga usted y no vuelva a poner un pie en la Escuela de Danza". Alfonso replica:

Señorita, cómo no, con mucho gusto, mire usted, para bailar en mi casa, en el patio, en la azotea, donde quiera usted, se puede bailar. Así es que muchas gracias señorita, y con título o sin título, con papel y sin papel... al son que me tocan bailo. Mire señorita Campobello, para bailar no se necesita un papel...⁷

De la Garza siente que siempre fue incomprendido, especialmente por Nellie. A pesar de ello siempre colaboró con el Ballet prestando sus discos con música de Saint-Saëns, Beethoven, Chaikovski; y partituras de valsos y polcas originales de Juventino Rosas, lo que permitió que se seleccionara material musical para los ballets *Alameda 1900*, *Pausa* y *Cuando era otro el dios*, que no se estrenó.

Algo que valora sobremanera es haber tenido la posibilidad de conocer en el Ballet de la Ciudad de México a importantes pintores que colaboraron con la compañía, como Julio Castellanos, Carlos Mérida y José Clemente Orozco; incluso, en una recepción saludó a Diego Rivera. Tampoco olvida el pleito que se suscitó en un ensayo de *El sombrero de tres picos* con Carlos Chávez. "...Tocaba una música que casi dura una hora, en treinta minutos". Antonio de Córdoba y el propio Alfonso reclamaron al maestro, éste, enfurecido, subió al escenario y vociferó que debían bailar como él tocaba.

Una vez que Alfonso de la Garza se consagró como primer bailarín de carácter, el maestro Velezzi lo invitó a estudiar el personaje del doctor Coppélius. El estreno de *Coppélia* se realizó con la compañía de teatro infantil de Conchita Sada; con la joven Lupe Serrano en el papel de Swanilda, que fue suplida una ocasión por Isis Marroquí. También en una temporada de ésas se montó una versión de *El lago de los cisnes*, donde De la Garza interpretó al brujo Von Rothbart, papel que le encantaba. Tiempo después, el Ballet de la Ciudad de México presentó una versión resumida de

Coppélia en el Palacio de Bellas Artes con los mismos intérpretes en los papeles protagónicos.

Pero Alfonso de la Garza quería repetir la experiencia del Original Ballet Ruso y del American Ballet Theatre; con sus propios medios y de igual manera encuentra la manera de incorporarse al New York City Ballet, al Ballet de Roland Petit, al del Theatre de la Monnaie en el que interviene en *La consagración de la primavera* de Maurice Béjart; a los Ballets Canadiens, donde bailó toda una temporada en Toronto, la mamá Simone de *La fille mal gardée* y al Australian Ballet. No importaba estar en el cuerpo de baile, él siempre estaba listo para bailar en cualquier lugar. Por más de siete años ésa fue su vida.

Una larga carrera de la que no me arrepiento, porque aprendí a amar a la gente; si me tildo de tener ciertos conocimientos sobre la vida, es gracias al ballet. Se me abrieron las puertas a la cultura, el amor por el prójimo, a comprender los sentimientos de los demás... El ballet es la fuerza por donde sale el alma, y aunado a la música se eleva a planos superiores, que no se compran con todo el dinero del mundo, y que te acercan mucho al Creador, para beneficio propio y de extraños... te entregas por completo a la Divinidad... a la gente que te lleva en los ojos, en el alma, en la sangre, en el cuerpo.

Notas

¹ Felipe Segura entrevista a Alfonso de la Garza el 1 de abril de 1988 dentro del proyecto Historia Oral de la Danza en México, siglo xx.

² *Op. cit.*

³ *Ibidem.*

⁴ *Ibidem.*

⁵ *Ibidem.*

⁶ Oficio de fecha 8 de agosto de 1947, con membrete del Ballet de la Ciudad de México, dirigido a Alfonso de la Garza y firmado por Martín Luis Guzmán.

⁷ Felipe Segura, op. cit.

⁸ *Ibidem.*

Fuentes

Patricia Aulestia entrevista a Alfonso de la Garza el 18 de marzo de 1996.

Felipe Segura entrevista a Alfonso de la Garza el 1 de abril de 1988 dentro del proyecto Historia Oral de la Danza en México, siglo xx.

Herminia Grootenboer

Anadel Lynton



Herminia Grootenboer fue una de las intérpretes más destacadas de la danza contemporánea mexicana durante varias décadas. Como integrante del Ballet Independiente, Tropicanas, Forion Ensemble, El Cuerpo Mutable y Púrpura creó papeles memorables en obras de Raúl Flores Canelo, Graciela Henríquez, John Fealy, Michel Descombey, Silvia Unzueta, y de creación colectiva. Como coreógrafa, hizo un cálido espectáculo poético con el actor Roberto D'Amico e *Interrupción* para el Forion Ensemble, entre otros. Pero quizás lo más memorable e innovador de su repertorio son las extraordinarias obras estrenadas por El Cuerpo Mutable entre 1982 y 1987, creadas conjuntamente con Eva Zapfe, Lidia Romero y Mabel Diana, con la colaboración de invitados especiales. También es una excelente maestra de danza clásica y contemporánea. De unos años a la fecha se dedica, además, a la cerámica que ella siente ligada a la coreografía, ya que ambas plasman el movimiento en el espacio.

Actualmente Herminia reparte su tiempo entre Tepoztlán, Morelos —donde tiene su taller de cerámica y una casita, y donde pronto impartirá clases de danza— y el Distrito Federal, donde exhibe su trabajo y tiene proyectos dancísticos pendientes.

Herminia nació en 1947 en México, D.F. Sus padres, originarios de Holanda, se encontraban en México dedicados a la importación y exportación. A raíz de la guerra mundial quebró la compañía, y a partir de entonces su padre se sumó a la diplomacia holandesa. Desde México, la familia se trasladó sucesivamente a diversos países. Herminia empezó sus estudios de danza clásica en Madrid a los cinco años, los continuó en Bélgica con Monique Querida de la Ópera de París; en México con Nina Shestakova; en Argentina con Irina Czysziakowa, alumna de la Preobrajenska; en este último país terminó la preparatoria; en Cuba con el Ballet de Alicia Alonso; para culminar en Venezuela con la rusa Lidija Franklin quien había bailado en el Ballet Russe. Sólo iba a Holanda de vacaciones unos pocos días al año y tanto ella como su hermano se quedaron a vivir aquí, en el país donde nacieron.

Herminia comentó en una de las entrevistas que le hice para preparar esta semblanza:

Desde que empecé a caminar, bailaba. Armaba un teatro en la casa y daba funciones con disfraces. Por eso mi mamá me llevó a clases de baile. Tomaba “carácter” y bailaba la tarantela además de clásico... pero no tuve mucho apoyo de mis papás porque mi padre decía que los

artistas pasan hambre. Pensó que debería tener otra carrera así que cuando vivíamos en Cuba vine a estudiar a México diseño de interiores, pero lo practiqué poco. A mí me llamaba la danza. Mi padre también era artista de corazón, actor, pintor, hacía música y escribía, pero por mantener a su familia tuvo que trabajar en otra cosa.

Cuando mi papá era agregado cultural en Venezuela, encontré una maestra maravillosa, Lidija Franklin, que me dijo que yo había nacido para la danza y me puso a tomar 40 clases al día. Ella convenció a mis padres y tuvieron que aceptar. Elsa Recagno daba clases en la escuela de mi maestra, y su esposo, Tulio de la Rosa, en el Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes (INCIBA). Él me habló de una compañía que se estaba formando ahí y entré en 1968. Tomábamos clases de contemporáneo y clásico pero el repertorio era contemporáneo. Antes yo no conocía el contemporáneo pero vi que era una opción. Al año siguiente, invitaron a Graciela Henríquez a montar coreografías; bailé en sus obras *Invenções* [1969], *Gymnopédies* [1969] y *Enfurecidos* [1968], además en *Cuerpos mitológicos* y *Sombras nada más* de Nora Paradisi. Le conté a Graciela que yo había nacido en México y mi hermano vivía aquí. Como la compañía del INCIBA se estaba acabando, ella me aconsejó que fuera a México porque había mucho más danza que en Venezuela en aquella época. A fines de 1969, el INCIBA nos becó a tres bailarines para estudiar en Nueva York. Tomé clases de contemporáneo con Dan Wagoner, Merce Cunningham, Louis Falco y en la escuela de Martha Graham, y clásico con American Ballet Theatre y el Jeffrey Ballet. De ahí me vine para México, en 1970, para ver qué pasaba. Hice una audición para el Ballet Clásico de México y me tomaron con una beca que me dio Roberto Valjejo de la Dirección de Danza del INBA. Sólo llegué a bailar en una obra de teatro con ellos, *El sueño de una noche de verano*, con coreografía de Josefina Lavalle. Después de estar ahí un rato tomando las clases decidí que me gustaba más el contemporáneo y pedí que me cambiaran al Ballet Independiente.

Herminia fue integrante del Ballet Independiente de 1970 a 1979. De ser una bailarina talentosa pero con poca experiencia, se desarrolló rápidamente y llegó a desempeñar papeles principales en obras de todos los coreógrafos que trabajaban con la compañía. Con base en un trabajo arduo en papeles muy variados, pronto logró una notable madurez técnica e interpretativa. Además de que impartía clases de danza clásica, se encargaba de aspectos organizativos. Herminia irradia placidez, su tran-

quila presencia y hondo sentido de responsabilidad la convirtieron en un pilar del grupo. De esta época nos cuenta:

Me encantaba el Ballet Independiente. Me di cuenta de que era más interesante que el clásico y yo me podía desarrollar como artista creativa. Viendo mi vida de atrás para adelante, parece que todo fue jalando para llegar al Independiente, como una meta desconocida que finalmente encontré. No era como otras compañías que yo conocía. Me atraía la libertad con la que cada quien se expresaba, la forma de ser, el ambiente. Todo el mundo tuvo oportunidad de aportar algo a la compañía además de bailar. Ahí empecé a dar clases por primera vez. En el desarrollo de las coreografías pude aportar ideas, y también en cuanto a la organización. Yo era centrada y daba equilibrio entre la gente acelerada y la emotiva, aunque mi timidez era grande.

Los papeles que más me gustaban eran los de las obras de John Fealy: *Airos* [1972], *Secretos* [1971], *Cambios* [1970] y *Relaciones* [1973]. Las obras de Graciela [Henríquez] me encantaban. Los ensayos eran difíciles por su impaciencia pero ya cuando estaba la obra lo disfrutaba muchísimo. Tenía un dueto con Benjamín [Hierro] en *Eréndira. La carpa del amor errante* [1979]; ¡Qué cosa tan bonita! También disfrutaba las de Raúl [Flores Canelo], *Tema y evasiones* [1972] me divertía y me emocionaba *La espera* [1973]. De Anna [Sokolow] aprendí a oír la música y a entenderla al bailar, y me enseñó a dar siempre el máximo. "Más, más, más" decía, "encontrarle cada vez más hondura a tu personaje". Bailé *Desiertos* [1967], *Homenaje a García Lorca* [1973], *Noche* [1965] y un dueto con Mario Rodríguez, que llamábamos *Los pájaros* [Oda, 1966].

Nunca se me va a olvidar un ensayo con John Fealy en el Teatro del Bosque. Puso el pedacito de un dueto que yo hacía con Luis Zermelo, era algo maravilloso, una experiencia mágica. Después él se fue a trabajar con Job Sanders en un ballet de Holanda y murió en un accidente. No fue una obra completa ni una función. Era una o dos horas de ensayo y sucedió algo ahí. Aunque nunca lo bailamos, yo lo recuerdo como una obra monumental. El equilibrio del repertorio lo daban las obras de John. También me acuerdo de John como intérprete con una intensidad increíble en su solo de *Invenções* de Graciela.

Con Ballet Independiente, Herminia bailó en temporadas anuales en el Teatro de Bellas Artes, Teatro de la Danza, Sala

Covarrubias y otros, además de participar en numerosas giras por el interior del país y Guatemala. Esta época del Ballet Independiente culminó con la gira a Europa de 1975, contratados por el teatro de la Ville de la ciudad de París y el Festival de Holanda, además por la televisión francesa y giras al interior de ambos países. De la entusiasta recepción del público y una parte de la crítica, Herminia tiene muy gratos recuerdos:

Estuve en el Independiente hasta que pasó el problema con Descombey. Primero bailé *Circles* [1973] que fue un reto por el nivel técnico. Era un papel pesado porque era la Libertad y estaba de solista durante toda la obra. Después cuando vino por segunda vez, bailé *Año cero* [1976] y una obra de Mozart con cantos de ballenas, donde tenía un dueto con Jorge Gale [*Sarabanda de las soledades*, 1977] pero cuando se fue quedando me disgustó. Estuve ahí en la confusión. El estudio de las calles de Hamburgo [actual sede del Ballet Teatro del Espacio] se logró con nuestro trabajo pero desde que nos cambiamos ahí, ya nada era igual. Se acabó la magia y ya era otro concepto que no me interesaba. Regresé con Raúl [Flores Canelo], pero era volver a empezar sin nada y me salí después de la temporada de estreno de *La carpa del amor errante y Jaculatoria* [Flores Canelo, 1979] en los teatros de la Ciudad y de Bellas Artes.

Ese mismo año participé en el II Foro Experimental de Música Nueva en el Museo de Arte Moderno, bailando en obras de Graciela Henríquez, en las que se elogia, sobre todo, su interpretación de *Antígona*; en dicho foro actúa con Forion Ensemble.

En abril de 1980, Herminia participa en el estreno de *Tropicana's Holliday*, creada por Graciela Henríquez e Ismael Fernández, con estudiantes del Centro Superior de Coreografía (Cesuco) y bailarines invitados. El desparpajo con el que se tratan temas y anécdotas sencillos extraídos de la cultura popular latinoamericana, prescindiendo del vocabulario técnico de la danza contemporánea internacional para expresar el erotismo religioso de las oraciones tradicionales y los personajes cotidianos, crea controversia. Durante varios años, Herminia baila con frecuencia en la compañía que más adelante se hace llamar Tropicanas. Mientras tanto, emprende otro proyecto novedoso como coreógrafa e intérprete.

Conocí a Roberto D'Amico cuando vino con Susana Alexander a tomarse fotos en el estudio de Jorge [Con-

treras, compañero de Herminia durante muchos años, y excelente fotógrafo de danza y teatro quien documentó casi todo el repertorio de Ballet Independiente y el de las demás compañías donde trabajó Herminia]. Roberto tenía una gira de 400 funciones del ISSSTE y creamos el espectáculo didáctico *Infinitamente amiga* [1980], para presentarse en escuelas normales y tecnológicas de todo el país. Yo hice la coreografía y bailaba; él actuaba, diciendo poemas sobre la mujer y el amor del poeta brasileño contemporáneo Vinicius de Moraes [conocido, entre otras cosas, por ser uno de los originadores del movimiento del *bossa nova* y autor de la letra de muchas de sus canciones]. Yo representaba a las diferentes mujeres de las que hablaba en los poemas. Fuimos a los lugares más increíbles. Bailé entre vacas y cochinos en el campo, en pisos sucios, mojados, en la playa, a tres grados bajo cero y a 40 grados sobre cero.

Fue maravilloso. Al terminar la función dialogábamos con el público. Me acuerdo de la gente de Ojinaga, en pleno desierto, fascinada, prendida, ahí hubo un diálogo intenso. Es una experiencia que no se olvida. Yo pensaba que en un lugar tan aislado a lo mejor no iban a entender, pero la discusión era profunda. En todas partes la gente decía "¿por qué no vienen más seguido?". Debería haber siempre movimiento porque la gente tiene sensibilidad y se entusiasma cuando se les ofrece cultura.

Cuando terminó esta temporada, a Herminia la invitaron a hacer una gira por Oriente (1981) con Forion Ensemble, la compañía que fundaron en 1977 Eva Zafre, Jorge Domínguez, Romel Rosas, y Lidia y Rosa Romero. Jorge [Contreras] fue invitado también para hacer relaciones públicas y documentar la gira en fotografía; incluyó Japón, Hong Kong, Filipinas y La India, donde tuvieron un encuentro con la primera ministra Indira Gandhi, organizado por la embajadora mexicana Graciela de la Lama.

Al volver de la gira, presentaron un programa en la Sala Covarrubias, *Paso difractado*, donde Herminia estrenó su obra *Interrupciones* (1982). Después, Rosa y Jorge se fueron a trabajar a Tijuana con Romel y Eva; entonces Lidia y Herminia fundaron El Cuerpo Mutable. Más adelante entró Mabel como asistente y pronto se integró como bailarina y coreadora del repertorio. Según las necesidades de las obras, otras personas se integraban temporalmente como invitadas. Durante siete años (1982-1989), con un trabajo colectivo, este grupo logró, a mi parecer, algunas de las propuestas más interesantes de la escena mexicana de los años ochenta. Le

pedí a Herminia que me explicara las metas y el método de trabajo desarrollados por el grupo:

Eva quería cambiar la imagen por completo y hacer algo nuevo. Quería experimentar mezclando ideas de teatro y cine. Partimos de ideas, textos, objetos, espacios escénicos o escenográficos, no siempre de la música. Nos pusimos a tomar clases con Juan José Gurrola, director de teatro que ha trabajado mucho con danza, música y artes visuales [bajo cuya dirección Herminia participó en el espectáculo *Scorpio*, en coreografías de Graciela Henríquez y John Fealy, a su llegada a México en 1970]. Trabajamos una obra inspirada en textos de Georges Bataille. Nosotros participábamos en la creación, dirigidos por Gurrola. A él le encanta el movimiento. Él aprendía de nosotros y nosotros de él. Nunca se presentó pero todo el proceso fue increíble.

Luego hicimos *El viaje* [1982], para el Premio Nacional de Danza. [No pasó a finales pero era una de las obras más propositivas del concurso, como atestigüó Patricia Cardona en su columna del *Unomásuno*.] Fue una idea de Eva partir de la letra de una canción popular, tremebundista, como película de terror. Todas participamos en la creación. Después nos invitaron a crear un espectáculo infantil, *Serpientes y escaleras*, para las afueras del Museo Tamayo y pedimos el teatro también para estrenar otras dos obras, *La mañana siguiente* y *Fisura* [las tres de 1983]. Cada uno era un programa completo. Con estas primeras cuatro obras desarrollamos un método basado en un largo proceso de investigación y discusión previa. Se trabajaba mucho en el guión, en los personajes. Luego, cada uno creaba los movimientos de su personaje y todas evaluábamos. A veces agregábamos la música hasta el final. *La mañana siguiente* empezó con un *happening* para la galería de Estela Shapiro y después lo fuimos modificando. Cada obra era un mundo. Siempre era una sorpresa lo que iba a suceder en el proceso. Era muy excitante. La tónica del trabajo futuro lo desarrollamos con Eva en los primeros años. Ella era genial, siempre renovando, buscando. Abrió un camino y lo pudimos seguir desarrollando. Al final del primer año Eva murió. Su muerte fue espantosa pero nos unió. Siento que seguimos la línea que ella buscó para el grupo. [Eva Zapfe murió en un accidente a finales de 1983].

Es interesante observar que la compañía agregó a su nombre "teatro en movimiento" y en vez de coreografía, los progra-

mas acreditan a El Cuerpo Mutable con la "dirección, diseño y realización" o "creación y dirección" y "diseño de escenografía y vestuario" para la mayoría de las obras. En los programas del Museo Tamayo, también se da crédito a Juan José Gurrola por compartir el diseño de la escenografía, y por la coordinación del espectáculo al aire libre. Algunos de los últimos espectáculos se trabajaron con Humberto Spínola y otros escenógrafos.

Patricia Cardona en un artículo de *Unomásuno*, reproducido sin fecha en el programa de mano de un homenaje que el grupo dedicó a Eva Zapfe, en el Teatro Jiménez Rueda, enfatiza el deseo de las coreógrafas de El Cuerpo Mutable de salir de los sistemas autoritarios de dirección que promuevan la dependencia y el encierro del bailarín y recalca que la creación colectiva:

promueve la interacción y de ella resulta lo inesperado. Las tres integrantes del grupo lo definen como "un sistema de caramolas..." [y] consideran, además, que pertenecen a una generación a la que ya no le interesa la trascendencia. "Nuestros temas son los de siempre... de la vida misma, y tenemos que ir a encontrarlos en los personajes cotidianos. Para lograrlos, tenemos que estar expuestas a todo y terminar con ese tránsito de la casa al estudio y viceversa, que es la mayor limitación del bailarín actual."

En otro texto de la misma fuente, Cardona califica a las fundadoras de El Cuerpo Mutable como:

las pensadoras de avanzada respecto al quehacer dancístico en México, no sólo por la audacia creativa sino por su forma de organizarse como grupo independiente... manifiestan una madurez profesional pocas veces alcanzada en el medio de la danza mexicana.

Sobre *La mañana siguiente* Cardona describe:

Al alterar el tiempo normal de nuestras acciones cotidianas... ese material de diario se convierte en lenguaje teatral y adquiere especial interés... la originalidad en el tratamiento del tema se percibe en este trabajo colectivo... al mezclar danza, teatro, pantomima, gesto, expresión, lenguaje hablado, música, ambientaciones sonoras, utilería y ningún convencionalismo académico o esteticista, las integrantes de El Cuerpo Mutable son un cuerpo, a diferencia de otros bailarines que tienen un cuerpo. (*Unomásuno*, 1983.)

A fines de 1983, El Cuerpo Mutable crea *Ritos páganos de hoy* para el jardín del Museo del Carmen, con música en vivo de Antonio Zepeda. En 1985 estrenan el espectáculo infantil *Érase una vez, Números suspensivos y Golpe de gracia*. Participan además como bailarinas-actrices en la producción *Landrú*, dirigida por Juan José Gurrola, con la que viajaron a España y en un acto para Día de Muertos en el Museo del Carmen. En 1986, El Cuerpo Mutable se presentó en el Neofest, un festival de danza de vanguardia en San Diego, California. En 1987, Herminia creó la coreografía para un video corto para anunciar el Centro Cultural de Arte Contemporáneo de Televisa. En 1987 crean *Un café con Descartes* que se presentó en el festival Internacional Cervantino y en la Sala Covarrubias de la UNAM. La última obra que produjeron las tres coreógrafas de El Cuerpo Mutable fue *Materia grave* (1988), que se creó para estrenarla en el Festival de Coreografía de Barcelona, a donde fueron como invitadas, no como concursantes.

Era sobre los pecados capitales. Fuimos a Tepoztlán para crearlo. Nuestro entrenamiento era subirse al Tepozteco todos los días y hacíamos la obra en los montes. Leímos a Dante y todo lo que podíamos sobre el pecado. Fue muy frustrante ir hasta Europa para una sola función pero no pudimos conseguir otra por más que insistimos en Relaciones Exteriores y en las embajadas. Necesitábamos un empresario para promovernos pero ya ves que aquí no hay. Llevamos a Jorge Reyes para la música en vivo. Relaciones Exteriores dio unos boletos e Isabel Beteta otros. Lidia ya tenía rato de directora de Danza de la UNAM. Mabel y yo nos decepcionamos de producir una obra completa con música, vestuario y escenografía, para dar unas cuantas funciones, y dejamos el grupo.

Me acuerdo que a mediados de los años ochenta hice una encuesta entre grupos independientes de danza sobre sus gastos e ingresos, y cómo los distribuían. Las creadoras de El Cuerpo Mutable me contaron que como eran tan pocos sus ingresos por sus funciones, todo lo invertían en la producción de sus obras y no repartían nada como salarios. Cada una vivía como podía, de ingresos ajenos a su actividad profesional con la compañía; por otro lado, fue una de las más activas de la época y la que utilizaba más elementos de escenografía y utilería.

En 1989 dejé de bailar un poco, y luego me invitó Silvia [Unzueta] a bailar con Púrpura. El grupo tenía excelentes

bailarines. Yo le veía mucho futuro. Fue una de las cosas lindas del grupo de Silvia, la madurez de los bailarines en una época en que bailaban Silvia, Luis Zermeño, Efraín Moya, Elisa Rodríguez y Dolores Mendoza. Pero luego se salieron algunos y tuvimos que dar clase para formar gente, porque no había dinero que ofrecer. Como maestra, he hecho una mezcla de todo lo que he aprendido (clásico, Cunningham y otros), y lo voy adaptando a la gente y a la situación... Quiero fortalecer músculos, elasticidad, manejo de dinámicas, uso del espacio, proyección, agilidad. Uso improvisación para que piensen, aporten y se sientan más libres. Me choca que no se busque algo propio de aquí en la enseñanza formativa. No se debe de poner una sola técnica repetitiva y encasillarse en una sola cosa. Hay que trabajar cosas muy diversas. Lo contemporáneo es estar cambiando siempre. Ir con el momento.

Con Silvia se me fue toda la energía en sus obras y no hubo tiempo suficiente para que yo montara algo. Me encantó el trabajo de Silvia y también fue una bonita experiencia formar gente y sacarlos adelante en el grupo. Pero llegó el momento en que me hartó que siempre hay que estar empezando, sin dinero, igual que cuando empecé en 1970...

Entonces me dije: "tengo que seguir creando" y se me ocurrió la cerámica. Encontré un maestro de maestros en Xalapa y fue una revelación. Es como hacer coreografía. Preparas el barro como si fuera tu cuerpo. Lo amasas como en una clase para crear formas. Tengo una alumna de cerámica y pronto daré clases de danza en el salón de una vecina bailarina. Poco a poco formaré mi grupo para darles lo que a mí me gusta. También me encantaría organizar una función de puros bailarines viejos, de más de 40 años, como la nueva compañía de Netherlands Dance Theater o como los que me dicen que están haciendo ahora en Nueva York.

Mucha gente me decía, "¿qué haces aquí, por qué no vas al extranjero a bailar?", pero yo siento que lo que he hecho aquí ha sido intenso e importante. Lo que pasa es que en otros países hay más facilidad para sacarle jugo a las obras presentándolas muchas veces en giras y temporadas porque hay empresarios y más público. Aquí hacemos obras igual de valiosas y nadie las ve. La gente de aquí se deslumbra con algo que viene de afuera y lo cree novedoso, cuando nosotros hacíamos algo parecido años antes y ni se enteraron. Después de estrenadas, las obras deben ir cuajando, agarrando ritmo. Eso sólo se logra con muchas funciones.

Al leer las críticas que aparecen en el álbum de Herminia, casi todas sin fecha, encontramos frases que la describen como intérprete, como las siguientes: “fina, limpia, transparente” (Alberto Domingo, *Siempre!*), “una llamarada que enciende el escenario” (*Cine Mundial*), “fino sentimiento interpretativo” (Luis Bruno Ruiz, *Excelsior*) y “dramáticamente convincente, técnicamente segura” (*Danze Magazine*).

Para finalizar, queremos recalcar la presencia constante y valiosa de Herminia Grootenboer en la escena mexicana, como intérprete y creadora destacada. Nos ha dejado recuerdos emocionantes que nos siguen aportando alimento espiritual. Estamos seguros de que la gran experiencia y calidad del trabajo de Herminia seguirá enriqueciendo el desarrollo futuro de la danza mexicana.

Graciela Henríquez

Anadel Lynton



Foto: Fernando Lipkau

Graciela Henríquez es una de las coreógrafas más innovadoras de la escena mexicana. De origen venezolano, es ciudadana mexicana desde hace más de 25 años. Se formó como bailarina clásica pero lleva más de 30 años de actividad constante como connotada intérprete de la danza contemporánea, mientras ha ido agregando nuevas facetas a su carrera, primero como coreógrafa, maestra y directora de grupos de danza, y luego como antropóloga, promotora cultural, articulista, investigadora y autora. Actualmente se encuentra muy ocupada preparando el guión para *Presagios*, un espectáculo multimedia cuya producción recibió apoyo del Fonca; planea estrenar esta obra en algún edificio colonial del Distrito Federal en febrero de 1997. Además está reconstruyendo varias de sus coreografías más conocidas para una temporada de homenaje que se le hará en Caracas en noviembre de 1996. Por si esto fuera poco, también está elaborando su tesis de maestría en divulgación de la historia, que trata de la utilización de la historia oral en su investigación sobre la colonia Santa María la Rivera, publicada en 1995 por la UNAM y el INAH. También ha sido maestra de la Universidad Iberoamericana y es madre de dos jóvenes estudiantes universitarios, Gustavo y Elisa Lipkau.

La personalidad fogosa y rebelde de Graciela, así como sus convicciones bolivarianas, feministas y democráticas, han contribuido de manera prominente a la conformación de su obra coreográfica, sumamente contrastada: entre otras, *Inventiones* (1969) es de un impacto onírico extraordinario; *Gymnopédies* (1969) de un delicado lirismo; *Mujeres* (1970), que irrumpe con toda la fuerza reprimida por siglos de opresión, sorprendió a la crítica europea. La revista alemana *Kritic Ballet* catalogó a Graciela como uno de los coreógrafos más destacados de la escena europea de 1975; otro crítico se asombró de que el grito de liberación de la mujer viniera de América Latina; *Tropicanas* (1980), subversiva y deliciosa mezcla de erotismo, religión y ritmos afrolatinos, abrió el camino de la danza mexicana independiente que renovó su búsqueda en las raíces populares y latinas; *Radoranzas 42* (1994, premio Guillermina Bravo como mejor coreografía de 1995, otorgado por la Unión de Críticos y Cronistas de Teatro), versa sobre la presencia de la radio en la vida cotidiana de la ciudad de México en los años cuarenta, integrando el arte escénico y la historia social en una original fusión del gesto, la danza popular y el texto.

Conocí a Graciela a los pocos días de su llegada a México en 1961, cuando visitó al Ballet Nacional. Fue mi compañera en Ballet Independiente (BI) durante muchos años.

Disfruté gozosamente la oportunidad de bailar en varias de sus obras con BI y en Tropicanas; hemos pasado momentos muy gratos conversando sobre danza, antropología, política y nuestros proyectos del momento. Por lo tanto, esta breve semblanza reflejará mi punto de vista entusiasta, partidario y amistoso, sobre el trabajo y la vida de Graciela. Empezamos nuestras entrevistas en su casa de la colonia Condesa, repleta de cuadros contemporáneos, plantas y libros; hablamos de los acontecimientos más recientes de su vida y terminamos con el tema de la infancia y la familia. Respetaremos este orden.

La identidad es mi tema

Graciela comienza la conversación hablando del proceso de elaboración de su proyecto de tesis y de las correcciones "maravillosas" que le acaba de hacer el jefe del Departamento de Historia de la Universidad Iberoamericana.

Estamos haciendo una asociación de historiadores orales y me invitaron ahí por el libro sobre la Santa María. La identidad es mi tema y la microhistoria tiene que ver con la identidad. Creo que van a trascender más mi libro y mi tesis, que todo lo que he hecho en la danza. Para la mayoría, la danza queda en el olvido, no significa nada.

Sin embargo, quizás por la terquedad que caracteriza a los que hacemos danza, insisto en el tema que es el motivo de mi visita: una vida en la danza.

El proyecto más reciente: *Presagios*

La idea nació por la situación que estamos viviendo, el movimiento zapatista, el estado en que se encuentran las etnias; pensé retomar los presagios de desgracia de los aztecas y hacer un juego con los tiempos de la conquista y el presente con el objetivo de crear conciencia en el público. Mi hija, Elisa, está estudiando el choque cultural para hacer su tesis sobre filosofía de la historia en la UNAM. Tradición, oralidad y modernidad son mis temas también. Tenemos una estupenda relación de colaboración. Yo haré la coreografía y la dirección escénica y ella la investigación histórica, la fotografía y el video que usaremos para evocar la época actual. El doctor Alfredo López Austin es nuestro asesor histórico y el mismo equipo que trabajó conmigo en *Radioranzas 42* Luis Rivero y -Antonio Gómez-Palacio-, hará la música y los diseños de espacios y objetos, respectivamente. Es una oportunidad

formidable de hacer finalmente un trabajo con involucramiento social total que va más allá de la diversión, entrar en un trabajo de compromiso. Intentamos realizar un primer planteamiento a propósito de las similitudes existentes entre el choque cultural ibérico-indígena del pasado (siglo XVI), y el que ocurre entre las culturas indígenas del presente, enfrentadas al modelo actual de desarrollo macroeconómico. Pensamos que en los presagios funestos de los mexicanos (*Códice florentino*) estaban contenidas las ideas del exterminio cultural que las etnias de América Latina sufrirían ayer y hoy.

Graciela tiene varios bailarines-actores con los que trabaja desde hace años y acostumbra entrenar a los demás a través de un intenso proceso creativo de taller.

Siempre quedo endeudada cuando monto mis obras. Mantener a un grupo es muy complicado y salen muchos gastos.

Radioranzas 42 duró más de un año porque tuvo éxito y hubo temporadas en el Juan Ruiz de Alarcón, el Helénico, la Sala Covarrubias, el Festival de Yucatán, el Museo del Chopo y en Venezuela. Casi llegamos a las 50 funciones que para la danza es muchísimo. Sandra [Ponce, cercana colaboradora como bailarina y en promoción desde el estreno de *Tropicanas*] es más organizada y guarda los programas y críticas.

La pionera del teatro-danza en retrospectiva

En seguida Graciela nos cuenta sobre otro proyecto apasionante: la retrospectiva de su obra que el encargado de danza del Ministerio de Cultura de Venezuela le propuso después del éxito rotundo de *Radioranzas 42* en el Festival Latinoamericano de Danza de Caracas, en noviembre de 1995.

La idea es montar con bailarines venezolanos un programa con *Invenções, Gymnopedies y Mujeres*, y otro con una selección de *Tropicanas* con el fin de filmarlos en video para que las nuevas generaciones puedan conocerlas. Me emociona volver a montarlas pero me da miedo mirar para atrás, volverme estatua de sal. En la danza, el paso del tiempo se nota más que en otras artes. *Gymnopedies* e *Invenções* son abstractas, en mallitas, y *Mujeres* se dio en el contexto de la lucha feminista de los años setenta, de las noticias de Estados Unidos, pero más que nada son

todos los recuerdos de mi madre y de lo que a ella le contó mi abuela. Es muy emotivo. El hecho de que los propios intérpretes produjeran el sonido y ritmo con quejidos, llantos, risas y onomatopeyas era muy grotowskiano. Ya anunciaba el teatro-danza, visto desde ahora, del que dice la Cardona que soy pionera.

Yo no sabía nada de Pina Baush y no se me dio conscientemente, pero sí soy gente muy teatral en el sentido nuestro, de la danza. No siento que haya estudiado profundamente el teatro, aunque siempre me ha interesado. En 1962 hice teatro durante un año con Alexandro Jodorowski, que era tremendamente absorbente. Formé parte del elenco de *La ópera del orden*. Al mismo tiempo estaba en el Nuevo Teatro de la Danza, con Xavier Francis, y Alexandro me dijo que tenía que escoger entre la danza y el teatro. Escogí la danza. En aquel entonces se pensaba que eran opuestos. Hoy se entiende que es más completo si haces dos o más cosas. Antes, había actuado en la película *En este pueblo no hay ladrones* que dirigió Alberto Isaac. Tengo una ficha en la historia del cine mexicano de García Riera. Incluso, en 1957, en Venezuela, hice una película estelar, *Yo y las mujeres*, una comedia dirigida por un italiano. Con el dinero que gané me fui a Estados Unidos a estudiar danza durante nueve meses. Antes de entrar al BI (1967), tomé un año del método Stanislavski con Dimitrio Sarrás, y años después hice coreografía para *Scorpio* (1970) de Juan José Gurrula, y para *Arturo Ui* (1976) de Brecht, bajo la dirección de Marta Luna. También tomé cursos de actuación con Eugenio Barba y su compañía, y de dirección con Ludwig Margules.

Empecé a componer danzas en la época en que entré a psicoanálisis

Como coreógrafa, soy autodidacta. El único curso de coreografía que he tomado fue en Nuevo Teatro de la Danza, con Bodil [Genkel], en 1963. Presenté un trabajo sobre la *Metamorfosis* de Kafka. Bodil lo criticó. Sus opiniones me afectaron y no volví a hacer coreografía hasta que me obligaron en Venezuela.

Empecé a componer danzas en la época en que entré a psicoanálisis. La danza me sirvió como medio de expresión. No es casual. Tanto la coreografía como el psicoanálisis son un diálogo que uno se permite consigo mismo. El psicoanálisis te enseña a apreciar lo que otros desprecian. Es muy importante cuando recibes apoyo

desde el principio. Raúl Flores Canelo me animó muchísimo. Tuve su apoyo total desde el primer día. Lo adoraba en esa época.

Yo hacía las obras como *naïf*, inocente, era la sinceridad. *Mujeres e Inventiones* usan el lenguaje de los sueños, los actos fallidos, y a la vez están marcados por un nuevo orden que para mí empieza en el 68, una revitalización y una ruptura. Teníamos fe en el futuro y creíamos en el cambio social.

En el 68 me fui a Venezuela por primera vez desde el 61, invitada a bailar con Vicente Nebrada. él no llegó y me dijeron "haz tú algo". Pensé ¡tengo que hacer algo, lo que sea! Compuse dos danzas: *Enfurecidos* con una música impactante de Penderecki, sobre la revuelta estudiantil, los jóvenes con rabia contra el sistema, y *Equilibrio perdido*, inspirado en *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier. Acababa de bailar *Desiertos* de Anna Sokolow, con BI y ella me impresionó enormemente. Estos trabajos están muy marcados por la línea de ella. Me inspiró tanto que hasta el día de hoy la quiero y la admiro. Es una gente muy teatral. Trabaja con base en emociones. La influencia de Anna como lenguaje de danza está en *Mujeres e Inventiones*. Monté *Equilibrio perdido* con el BI al año siguiente y lo llevamos de gira a Cuba.

A partir del 68 la relación con Venezuela se hace constante. Todas las obras de allá las hago acá y viceversa. A menudo voy a dar talleres y montar obras y he dejado herencia. Durante casi un año, en 1972, dirigí un taller de danza en la Universidad Central de donde salieron los jóvenes que hoy son los directores de Danzahoy. Les di improvisación como estímulo y todos se hicieron coreógrafos. Tenía 25 personas, 14 hombres. Allá nació mi primer hijo, Gustavo. Fue una época de sueño. Al año siguiente, ya con BI, puse *Espacios* de Manuel Enríquez.

Tropicana

Como "refrescante sensualidad!... deliciosas cachondería tropical... atávico y sofisticado, rústico y artístico, ancestral y contemporáneo... anticonvencionalismo... contracorriente... vivaz manifestación de auténtico teatro danzado" fue calificado este espectáculo por José Antonio Alcaraz (*Proceso*, abril, 1980).

Yo bailaba con el Forion Ensemble como invitada, y trabajaba con un taller en el Ballet Folklórico (BF), cuando conocí a Ismael [Fernández, antropólogo y bailarín de folclor y danza urbana latinoamericana]. él montó *La naran-*

jera en un taller de Lyn Levine [maestra y bailarina de Alwin Nikolais, que invitó Amalia Hernández] y yo tenía *Oraciones* que monté en Xalapa como parte de *Los recuerdos de Juan Perdido* [Compañía de Danza de la Universidad Veracruzana, 1978]. Me invitaron a impartir otro taller en la Facultad de Danza de la Universidad Veracruzana y le propuse a Ismael hacer algo juntos ahí con música popular latinoamericana. Fue el comienzo de *Tropicanas*. Después me invitaron a trabajar con el cico e invité a Ismael y otros bailarines afines [Herminia Grootenboer, Óscar Becerra, Gregorio Fritz, entre otros]. Dimos una sola función, en la mañana, en el Teatro de la Danza (1980). Lin Durán ya no lo quiso presentar más, a pesar de los elogios de Alcaraz y Patricia Cardona, y surgió el grupo espontáneamente. Como había trabajo: funciones en la UAM, la UNAM y Fonapas, se sostuvo. Era como una fiesta, tenía reglas distintas. Trabajábamos constantemente pero en un ambiente gozoso, relajado. Hacíamos clase con música afrocaribeña, con Luci Garcón. Ketí o Ismael [cocoreógrafo y codirector del grupo]. El entrenamiento con baile popular era inédito. La misma ropa te daba frescura. Ya no poníamos mallas. Usábamos vestuario del mercado, bailábamos con tacón. La gente no era "bonita" ni con cuerpos "ideales". Cualquiera podía bailar. Era como asumir una actitud democrática para la danza. Abrió perspectivas dentro de una danza moderna muy rígida, hacia un modo de bailar más pleno, sin tensión. Había creatividad, deseos, éramos activos, pero no ortodoxos, no pegados todo el día. Los tres años con *Tropicanas* es el tiempo más largo en que tuve grupo.

Tropicana's Holiday fue el nombre original de la obra, un collage de danzas cortas de Graciela e Ismael, que se iban creando y recombinando para cada presentación. Después el grupo, además del espectáculo, se llamó *Tropicanas*. El lenguaje del gesto cotidiano causaba conmoción al cargar con una fuerza que habían perdido los movimientos formales acostumbrados en la danza escénica de la época.

Nunca me he planteado ser original pero sí sentía que el lenguaje de la danza contemporánea, el de Graham, Limón o Cunningham no me satisfacía, no era nuestro. Tuve necesidad de una expresión distinta. Lo latinoamericano ya se veía desde que hice *La carpa del amor errante*, (81, 1979) basado en el cuento *La cándida Eréndida* de García Márquez y *Los recuerdos de Juan Perdido*. Mujeres tiene

elementos muy del trópico, pero con *Tropicanas* yo sentí que ya era un viaje sin retorno. Ya no podía bailar obras de música electrónica. Manuel Enriquez me dijo que desde que me metí de guapachosa ya no le interesé. Se me cerraron puertas. Aunque tú dices que muchos me siguieron en estas ideas, fue poco a poco. Primero se subestimó, se despreció. Se temía caer en el costumbrismo.

Una vez le expliqué a Guillermina [Bravo] que era toda una técnica mostrar espontaneidad en escena. Había que quitar los elementos del entrenamiento que provocaban rigidez o trabajar con gente sin técnica tradicional. A mí, los bailarines que se ven bailarines no me gustan. Intenté esa soltura desde *Gymnopédies* pero no nos salía, no podíamos aflojar las puntas. Como dice Barba [Eugenio], la técnica se vuelve tu prisión.

En un artículo que compara a dos grupos, muchos de cuyos integrantes habían colaborado desde hace años, Patricia Cardona aseveró:

Tanto Cuerpo Mutable como *Tropicanas Holiday*... han reducido la danza académica a cenizas... sólo que los primeros son cosmopolitas y sofisticados y los segundos han regresado prácticamente al espectáculo de la carpa popular... de los personajes populares de barriada. Los trajes floridos, las actitudes relajantes, la ironía porque se ríen hasta de su abuela y la música sabrosa tropical los define... (*Unomásuno*, 1983).

La toma de conciencia de Latinoamérica estaba en el ambiente

La toma de conciencia de Latinoamérica estaba en el ambiente, con Nicaragua, El Salvador, los movimientos de liberación nacional de todo el continente. Quería profundizar en los personajes populares, en temas sociales. Quizás por eso también fui a estudiar antropología en la ENAH. No me hizo mejor coreógrafa pero me dio referencias culturales que ayudan. Me decía a mí misma: "¿qué quieres decir en las cosas que haces? Si reflexiones y estudias tendrás más posibilidades de decirlo". Sentía una laguna, una falta, porque siempre quise estudiar. Aunque a veces el ambiente de la danza no es gratificante y me hartaba, no era por cambio: de carrera. Seguí haciendo obras mientras estudié: *El robo del niño* [1983], *Las criadas* [1984], *Las tardes de Salomé* [1985], *La bolivariana* [1990].

La idea para *Las tardes de Salomé* surgió de un trabajo sobre *El segundo sexo* de Simone de Beauvoir. Buscó sustituir los ejemplos con otros más cercanos a nosotros y los tomó de los arquetipos de mujer de las obras de Lorca. Cito a Graciela:

Me acuerdo que te lo di a leer y me dijiste que parecía un guión para una coreografía. Al empezar a ensayar me di cuenta de que estos bellísimos personajes yo los tenía todos en mi familia, en mi pueblo... entonces hice una segunda traslación, una traducción a un lenguaje más caribeño y cronológicamente situado por los cuarenta, a la época en que yo viví esas experiencias... [Y agrega la que esto escribe:] investigación social, intelectual y sensible y sus proyectos artísticos, tarde o temprano, siempre terminan uniéndose en ideas para un espectáculo (A. Lynton, *Tiempo Libre*, junio de 1987).

La bolivariada, que montó en el recinto de San Ildefonso de la UNAM, surgió de su tesis (1987) sobre las ideas bolivarianas de Vasconcelos, y recibió mención honorífica y recomendación para su publicación. "El proyecto de vida se cumplió y he podido hacer las dos cosas."

Performancera

Después de *La bolivariada*, Graciela montó dos *performances* extraordinarios que se presentaron en colaboración con el pintor venezolano José Paradisi: *Mamá Carlota* (1991) para la inauguración de una exposición en el Museo del Chopo y *Pequeña liturgia* (1992) para el espacio de Santa Teresa la Antigua, Ex Teresa. El uso de los espacios, la colaboración con las artes visuales y la libertad que proporciona este género, lleva a Graciela a considerar a su próximo proyecto, *Presagios*, un *performance*, aunque pidió el apoyo para danza al Fonca, donde se reconoce su trayectoria.

El apoyo del Ballet Folklórico

Llegué a México de vacaciones, en 1961, con mi amiga la actriz y bailarina Chela Atención. Vimos *Sueños* de Anna Sokolow con el Ballet de Bellas Artes. Era maravilloso y le dije a Chela "yo me quedo". Empecé a buscar trabajo y entré al Ballet Folklórico (BF). Amalia Hernández me mandó con un abogado que me arregló los papeles y pronto estaba ensayando con la segunda compañía. Me gustaba mucho. Me parecía muy exótico y me quedé hasta el 63.

Mientras, desde 1962 bailaba también en Nuevo Teatro de la Danza, con Xavier Francis, Bodil Genkel y John Fealy. Estuve en *Enlaces* de Xavier, que era una obra fabulosa. Conocí a mi marido [Fernando Lipka] vendiendo boletos para esa obra. Me compró muchos, para todos sus amigos. En el 68, cuando entré al psicoanálisis, para pagarlo volví con Amalia, y bailé *Revelations* de Alvin Ailey, con el Ballet de los Cinco Continentes para la Olimpiada Cultural. En el Ballet Independiente no ganábamos casi nada, igual que con Xavier.

En el 74, recién nacida Elisa, puse *Juegos* para el Ballet Clásico 70 de Nellie Happee [patrocinado por Amalia], inspirado en los juegos con mis cinco hermanos. Regresando de la gira del BF a Europa, de 1975 a 1978, trabajé en el Folklórico dirigiendo un taller y colaborando con los músicos Manuel Enríquez, Mario Lavista, Federico Ibarra y Micky Salas. Era muy bonito ese periodo, hacía una obra cada 15 días, daba clases, me pagaban las coreografías, tenía sueldo, espacio para trabajar, un teatro. Hacíamos cosas efímeras e improvisaciones pero de ahí me quedaron muchas ideas y algunas obras lindas como *La danza* [1975], *Las hojas muertas* [1977], *Otros tiempos* [1977] y *Nuevos espacios* [1977] que se puso en Bellas Artes para el Carro de Osiris con música de Enríquez y Alicia Urreta.

En el 78 fui invitada por Rossana Filomarino a trabajar con la compañía y con la Facultad de la Universidad Veracruzana. Llevé a Óscar Becerra, un intérprete maravilloso que trabajó conmigo en el taller del BF. Allí conocí a Gregorio [Fritz], que también se volvió un colaborador cercano. Di cursos y monté *Recuerdos de Juan Peridido*. Una sección era *Oraciones* que remonté con Tropicanas, con Danzhahoy en Venezuela [1980] y con BF.

En 1983, Amalia me ofreció la dirección del teatro del BF, pero yo ya estaba haciendo la carrera de antropología y no tenía tiempo. Amalia siempre creyó en mí, me apoyó muchísimo, y le encantó mi trabajo.

Divulgación de la historia en la escena, el museo y la docencia

"Soy muy brechtiana. Quiero hacerle ver a los demás cosas que no saben. *Radoranzas* y *Presagios* son divulgación de la historia."

De su época de subdirectora del Museo Universitario del Chopo (1989-1992), cuenta:

Me contrataron en el Chopo por ser antropóloga porque es un museo comunitario. Fue mi primer y único trabajo como antropóloga. Pero me di cuenta de que me faltaba formación en difusión cultural, periodismo, administración de museos, guionismo. Por eso era idónea la maestría de divulgación de la historia. La gran atracción de mi vida es la historia. La crítica de texto me fascina. Pero ahora, ya preparada, no dirijo ningún museo.

Continúa la labor de divulgación a través de la danza y en sus colaboraciones regulares en *El Financiero* sobre diversos temas culturales.

Estando en el Museo del Chopo Graciela creó un Festival anual de Teatro Joven, que le mereció mención en el *Diccionario mexicano de teatro*. También empezó el taller de historia oral que desembocó en una exposición de fotografías con textos recogidos entre los vecinos de la colonia Santa María y culminó en publicación.

Dio clases en el área de integración de la Universidad Iberoamericana de 1987 a 1994.

Como maestra soy desbalagada, caótica, pero estímulo a mis alumnos. La prueba está en que en muchos de mis espectáculos salen mis alumnos de la Ibero, de los cursos de forma y energía, creatividad, universidad y sociedad, teatro como participación viva y ciudad de México. Me entrego a morir. No me gusta repetirme. Cada semestre cambiaba lo que daba. Los muchachos escribían obras, hacían trabajos escénicos, según la carrera podían escoger el tipo de trabajo. Me retiré cuando teníamos tantas funciones de *Radioranzas*. En el Festival de Danza del Noroeste, el de San Luis Potosí, y en el Taller Latinoamericano de Coreografía en Venezuela, trabajaba elementos teatrales, de relajación, de centrarse, para formar un actor-bailarín. Me preparé meses. Quedaron fascinados. No es suficiente el entrenamiento muscular para salir en escena. Me gusta que la gente se sienta viva, plena, con ganas de hacer.

Todo se lo dedico a mi padre

Por fin llegamos al comienzo, esa infancia y primeras experiencias que tanto han nutrido a Graciela en su obra creativa y sus convicciones sociales.

Nací en Barquisimeto en 1932. Ahora es la cuarta ciudad más importante de Venezuela. Viví ahí hasta los 10 años y

me afectó mucho el cambio a Caracas. Mi padre era del llano. Los llaneros se parecen a los jarochos o los gauchos. Era huérfano desde muy joven y autodidacta. Era todo un personaje: filósofo de la vida, muy culto, periodista, poeta; había sido cirquero, maromero, loquísimo. Improvisaba coplas y tenía gran vocación literaria. Pero no pudo dedicarse a eso por la familia. Era farmacéutico de oficio, sin estudios, pero muy sabio. Creaba productos patentados y tuvo botica. De los seis hermanos, soy la única mujer y era su consentida. Era muy bohemio y borracho y se reunía con historiadores e intelectuales. Ninguno de mis hermanos seguía sus huellas. Todos son científicos. En su tumba ha de reordenarse al saber que yo estudié antropología e historia. Todo se lo dedico a mi padre.

Mi madre fue muy oprimida como toda mujer latinoamericana. No tuvo estudios y se quedaba en la casa mientras mi padre salía glamoroso, bien vestido. Perdió su farmacia de Barquisimeto por una borrachera. Era una situación de deshonra familiar y tuvimos que emigrar a Caracas para empezar de nuevo. Ahí entró a una compañía farmacéutica norteamericana que lo explotaba; pero no le preocupaba, él quería vivir vinculado a sus intereses literarios y nunca buscó cambiar de trabajo. Apoyaba mi carrera y cuando estuve becada en Francia me fue a visitar e investigó sobre la cultura francesa. Heredé de mi padre el espíritu aventurero y el amor al arte. Mis hijos también salieron a él, con esa sensibilidad. Lo más maravilloso que me pudo pasar fue tener hijos, pero me costó mucho [Graciela lo logró tardíamente, después de intentar durante años].

Tenía un montón de tías solteronas en Carabobo. Me mandaban con ellas en las vacaciones. Erán unos personajes: mochas, de iglesia y procesiones; esas vivencias de la Semana Santa me han nutrido.

Empecé a bailar en el Liceo Andrés Bello, una escuela del gobierno donde hice el bachillerato de seis años. El director se preocupaba por el arte y se daban clases de ballet clásico. De ahí salimos la primera generación de bailarines profesionales de Venezuela: Tulio de la Rosa, Vicente Nebrada e Irma Contreras.

Desde 1954, Graciela bailó papeles del repertorio clásico bajo la dirección de su admirado maestro Henry Dantón, como *El pájaro azul*, *Las sílfides*, *Romeo y Julieta*, *Pas de quatre* y *Giselle*, con Vicente Nebrada de pareja. Tulio se fue a Cuba a trabajar con los Alonso y a los otros tres Vicente, Irma y Graciela el gobierno venezolano les dio una beca a París en

1956. Ahí Graciela estudió con la famosa Preobrajenska y llegó a bailar como invitada con los ballets de Roland Petit y Jean Babilée. En un periódico de Italia se ve a “la afamada bailarina venezolana” con una pluma en la cabeza, bailando una especie de ritual indígena de su propia creación. En 1957 fue primera figura de Ballet Nacional de Venezuela. En Nueva York estudió con Robert Joffrey y compartió estelares con bailarines principales del American Ballet Theatre en una comedia musical que se produjo en Florida.

Premios y distinciones

No podía faltar este apartado, de rigor en todos los currícula. Graciela menciona aquellos de los que se acuerda. Fue admitida en la Academia de Bellas Artes de México en 1977, junto con Amalia Hernández y Nellie Happee. En 1981 se le invitó a hacer una gira nacional a 25 pueblos de Venezuela; éste fue un honor ofrecido por el presidente a los artistas más grandes de Venezuela como el guitarrista Alirio Díaz, entre otros. Obtuvo dos premios nacionales de danza en Venezuela, en 1981 y en 1992. En 1983 formó parte del jurado del Premio Nacional de Danza de México, junto con Julio Castillo y Guillermina Bravo. En 1990 recibió el Premio Conac de Danza Moderna por el Consejo Nacional de Cultura de la Secretaría de la Presidencia de Venezuela “por su contribución a la danza latinoamericana”. En 1991 recibió un Juanete de Oro de Danza Mexicana, A.C. “Siendo presidenta del Congreso Latinoamericano de Danza Contemporánea (1992), la Fundación Museo de Barquisimeto me mandó un pergamino envuelto en la bandera de Venezuela, por haber recibido el Premio Nacional de Danza.”

Entre muchos, guardo dos recuerdos de Graciela como intérprete, contrastados y de tiempos muy distantes entre sí, pero cuyas imágenes, creo, simbolizan de alguna manera su contribución a nuestra danza. Uno es del dueto *Adán y Evita* de Raúl Flores Canelo que bailaba con él mismo los primeros años de B. Cada función me quedaba a verlo entre bambalinas, porque su ejecución siempre era sorprendente ya que con su espíritu juguetón e interactivo introducían innovaciones inesperadas que lo mantenían a uno excitante. Otro es el de Graciela como asombrosa figura de Bolívar, arengando a la multitud, trepada en el techo del Museo del Carmen, en *El robo del niño* (1983). La sigue apasionando estar plenamente en el momento presente, la creación, el latinoamericanismo y el cambio social que anhela para el futuro.

Manuel Hiram

Irma Fuentes Mata

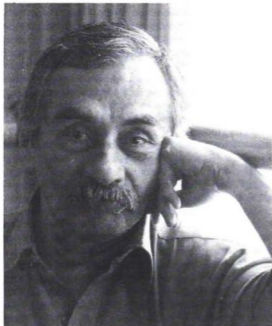


Foto: Christa Cowrie

En un edificio viejo de la calle de Vizcaínas, un grupo de jóvenes se encuentra con el trabajo, la disciplina y el movimiento. Entre bromas, risas y maldiciones, se habla de las audiciones, de las próximas funciones, del trabajo, de la búsqueda de sobrevivir. Al fondo, la orientación, la llamada de atención, la corrección, la enseñanza. Ballet Independiente sigue vivo.

A dos años de la muerte de su fundador, Raúl Flores Canelo, existe una persona que al lado de Magnolia Flores ha podido mantener al grupo y la esencia del trabajo en equipo; él es Manuel Hiram.

El momento en que se imparte la clase de ballet, con música al piano como apoyo para los bailarines que trabajan intensamente, nos recuerda un organillo que sirve a la vez de música de fondo para platicar con Manuel.

Manuel Hiram es un hombre que pocas veces se queda quieto: habla, se mueve, fuma, regaña, toma café, sonríe; bebe, vive y disfruta su vida por la danza. Proyecta una fuerza interior que emana firmeza al tiempo que confianza. Nació en Tuxpan, Veracruz, el 18 de julio de 1930 y desde la cuna su abuela le daba el exquisito café veracruzano.

Hablar de danza con Manuel es entrar en un ámbito ideológico, político, estético y artístico muy amplio, que te lleva a conocer una perspectiva concientizadora, una razón para su trabajo, una lucha intensa.

Su formación como artista se inició en el campo de las artes plásticas, como estudiante de la Academia de San Carlos; durante sus estudios conoció bailarinas que lo iniciaron en el conocimiento del movimiento, las posiciones, la forma y la energía de la danza. Su encuentro con la danza fue durante sus prácticas de dibujo de movimiento en la Escuela de Danza de la Avenida Hidalgo. Llegó a una clase donde Xavier Francis impactó su concepción estética. La fuerza, el rigor, la energía, el movimiento y hasta los olores y sudores de los bailarines acercaron a Manuel, de forma definitiva, a la danza.

Sus inicios y el Nuevo Teatro de la Danza

A los 24 años, apoyado y entusiasmado por Valentina Castro, Helena Jordán y Elena Noriega, incursionó en el entrenamiento dancístico con mucho esfuerzo y sacrificio, y en él alcanzó en muy poco tiempo la posibilidad de bailar profesionalmente.

Mi primera maestra fue Valentina Castro; le dije: "maestra, quiero que me diga usted sinceramente si puedo llegar a bailar porque tengo muchas ganas"; ella respondió: "Es

lo que se intenta, sigue haciéndolo, puedes lograrlo, pero nadie te va a enseñar más que tú con disciplina."¹¹

Para continuar con los estudios de danza, Manuel realizaba actividades de dibujo e impartía clases de artes plásticas que le conseguía Miguel Covarrubias, con quien estableció una relación de respeto, amistad y trabajo profunda en la que Covarrubias lo orientaba, exigía y apoyaba ofreciéndole oportunidades para que pudiera sostenerse económicamente y continuara en la danza.

Elena Noriega, su querida "China", lo impulsó e incluso le ofreció participar en la reposición de la coreografía *Tierra*, estrenada en el Teatro de Bellas Artes en 1951 y repuesta cuatro años más tarde (1955).

Ya profesionalmente, se inició en la danza en 1956 con el Nuevo Teatro de Danza, dirigido por Xavier Francis y Bodil Genkel; sus compañeros fueron John Fealy y Luis Fandiño. "Logré tener un nivel limpio; creo que se comentaba que el grupo de Xavier era, en contemporáneo, uno de los más limpios por el manejo de la técnica."¹²

El trabajo de este grupo lo comentó Raúl Flores Guerrero:

La escuela de Xavier Francis es técnicamente impecable. En los ballets más significativos los bailarines muestran una homogeneidad perfecta y una limpieza absoluta en la ejecución de sus movimientos. El trabajo coreográfico, más que una integración de interpretaciones personales, reside en una actuación escénica en conjunto... lo importante para la rotundidad del ballet es precisamente su exacta participación en su estructura dinámica. Cuando el Nuevo Teatro de Danza aparece en escena bailando sus coreografías más importantes, no existen nombres ni rostros, existe sólo el Nuevo Teatro de Danza.³

Durante los años en que estuvo Manuel Hiram en el Nuevo Teatro de Danza participó en obras como aquellas para la función "Danza por Mozart" en el teatro de Bellas Artes: *Les petits riens* (Naderías) y *Fantasia y fuga*; también en otras temporadas en las que presentaron *El debate* (que hace alusión al tema de la guerra y la paz) *Los contrastes*, *Delgadina*, *El rostro del hombre*, *Procesiones*, *El muñeco y los hombrecillos*, *El advenimiento de la luz*, *Caricaturas*, coreografías de Xavier Francis, John Fealy y Bodil Genkel.

Manuel nos comenta:

En el Nuevo Teatro de Danza se manejaba el arte, la sensibilidad y nos sacaban, nos exprimían pero para bien; la

dureza de Francis, con los bailarines de su grupo era a veces inhumana si tú quieres, pero no te imaginas cómo me formó a mí, en el sentido de responsabilidad, en el sentido de que si tú te metes a una cosa la tienes que hacer porque ésa es tu decisión, no la de Xavier, sino la tuya propia...⁴

Participó en Ballet Nacional invitado por Guillermina Bravo donde compartió y admiró las interpretaciones de John Fealy, Raúl Flores Canelo y Rosa Pallares en obras como *El demagogo* y *Braceros*.

En 1959 el Nuevo Teatro de Danza compartió una temporada con Ballet Nacional en el Teatro Fábregas, como explica Margarita Tortajada en *Danza y poder*.⁵ Si Ballet Nacional no recibió apoyo en aquella época, más severa era la situación para Nuevo Teatro de Danza; en 1960 el grupo se desintegraba, entonces Manuel tendría un futuro muy diferente, viajar a Cuba le cambiaría el panorama.

Cuba y la conciencia política

Platicar con Manuel nos lleva a ubicarnos en un contexto político e ideológico de lucha y formación de la conciencia social. Viajó a Cuba de vacaciones en el año de 1960 y se quedó 12 años. El motivo: lo envolvió el movimiento revolucionario cubano al grado de que quiso formar parte en la reconstrucción y edificación del nuevo sistema económico, cultural y político.

El trabajo de los artistas en Cuba era tan importante como el de las otras profesiones, a raíz de la revolución se tenía que construir todo el proyecto artístico de un país. Manuel se incorporó a las filas de esta gran tarea. Empezó a bailar, a dar clases, a ensayar, a organizar no sólo artísticamente, sino a aprender y a crear conciencia entre los bailarines. Muchos se fueron, muchos dejaron su territorio y su cultura, pero los que se quedaron lo hicieron de manera comprometida y profundamente creativa.

Había que crear una danza moderna que fuera parte, también, de la cultura. La tradición balletística de Cuba ha sido y es reconocida; sin embargo, las coreografías, los mensajes y la proyección en danza moderna tenían que construirse no sólo con los cuerpos, sino con las mentes. Para ello dedicó largas horas a la discusión, reflexión y análisis de la problemática política y cultural.

Experiencias impactantes como la invasión y el bombardeo norteamericano horas antes de una gira a París, el reconocimiento a los artistas cubanos en Europa y hasta las

jornadas fatigosas en el corte de caña, forjaron en él una conciencia clara de la justicia y la libertad.

Para Manuel ser libre significa: "libertad de pensamiento en la búsqueda de esos ideales, en la búsqueda... de eso que tú quieres hacer en la vida; más bien yo creo que eso te hace libre, por medio de la disciplina..."⁶

Manuel pudo trabajar directamente con quienes hicieron la Revolución cubana; conoció al Che Guevara, trabajó con Fidel Castro y compartió su labor artística con Ramiro Guerra y Elena Noriega.

La historia de Manuel en el proceso de construcción de un nuevo país fue intensa, larga y emocionante; aquí sólo mencionaremos que representó una experiencia determinante para lo que hoy hace y proyecta a los bailarines mexicanos.

En Cuba, participó en la conformación de la compañía Danza Nacional de Cuba, hizo coreografía, bailó y enseñó.

Su regreso, el Ballet Independiente y su permanencia en México

Afectado por el arraigo y la nostalgia, Manuel decidió dejar Cuba; a finales de 1971 regresó enfermo a México, pero los cuidados de su familia (su hermana, que ha sido como una madre, y su hermano médico) lo sacaron del estado en que llegó y rápidamente se incorporó al movimiento dancístico mexicano. Raúl Flores Canelo, a quien ya conocía y quien reconoció de inmediato su experiencia, le encomendó quedarse a cargo del grupo en una función que daría en Morelia. Su entrada a Ballet Independiente fue natural e inmediata.

Para recuperarse económicamente trabajó durante un par de años con el Ballet Folklórico de Amalia Hernández, que estaba en pleno apogeo, sin dejar de trabajar en los proyectos de Raúl, por lo interesante de sus propuestas, su concepción del movimiento y de la danza. El Ballet Independiente surgió en 1966 mientras Manuel aún se encontraba trabajando en Cuba; sin embargo siguió la trayectoria del grupo y pudo incorporarse sin problema.

Ballet Independiente "nació con buena estrella" dice Manuel; para él fue "un nuevo amanecer... porque me salvó de una depresión que yo traía de Cuba... para mí significó un nuevo despertar a la vitalidad que siempre me ha gustado".⁷ Desde ese momento (1971) hasta hoy permanece en el grupo: 25 años de trabajo y dedicación, todos los días desde que el ballet inicia sus labores hasta que las termina.

Desde entonces todo lo que Ballet Independiente hizo fue apoyado por Manuel Hiram: funciones en todo tipo de

teatros, giras nacionales e internacionales, clases, ensayos, estrenos y reposiciones...

Aún ahora, Manuel se encarga en Ballet Independiente de la realización artística, la selección de escenas, los diseños, el vestuario, la iluminación, los ensayos, la dirección de la escena y veinte mil cosas más, tarea ingrata, porque pocas veces se reconoce todo el trabajo necesario para antes o atrás de una función, Manuel lleva el control de todo eso.

Disfruto plenamente una obra, creo que más que el propio coreógrafo... como ensayador o sea *regisseur*, la analizo, la desmenuzo a mi manera, veo cómo está formada por qué este paso, por qué esta escena; me encanta analizar todo, desbaratar la obra para que después quede al gusto del coreógrafo...⁸

Vivió con Raúl Flores Canelo una entrañable amistad, eran una mancuerna que compartía todas las experiencias: reorganización, cambios, apoyos y escisiones, hasta lo que han llamado "la intervención francesa", es decir, la fuerte ruptura con quienes ahora forman el Ballet Teatro del Espacio: Gladiola Orozco y Michael Descombey.

El trabajo del Ballet Independiente ha sido y es ahora de gran calidad dancística, no sólo por la técnica sino por todo el sentido y contenido que llevan sus obras. Las coreografías de Raúl Flores Canelo, los invitados como Anna Sokolow, y la oportunidad que se les da a los nuevos coreógrafos es lo que Manuel considera la riqueza del grupo, donde no sólo se ensaya y se baila, sino donde se forma gente nueva, con sus propios puntos de vista y creaciones, con la supervisión y asesoría del ojo experimentado de Manuel. Allí se les ofrece, de manera no escolarizada, una formación que además de ayudarles a sobrevivir, les permite continuar en la danza y construirla.

La visión de Manuel Hiram: para el futuro es muy amplia: continuar el trabajo cotidiano, la lucha diaria, la reposición de obras, la orientación y el apoyo para las nuevas generaciones y este año celebrar, con un buen trago, las tres décadas de sobrevivencia de Ballet Independiente en el difícil mundo de la danza.

Notas

¹ Felipe Segura entrevista a Manuel Hiram el 16 de octubre de 1995, dentro del proyecto Historia Oral de la Danza en México, siglo XX.

² *Ibidem*.

³ Raúl Flores Guerrero, "El Nuevo Teatro de Danza", en *La danza moderna mexicana 1953-1959*, INBA, 1990.

⁴ Felipe Segura, *op. cit.*

⁵ Margarita Tortajada Quiroz, *Danza y poder*, INBA, 1995.

⁶ Felipe Segura, *op. cit.*

⁷ *Ibidem.*

⁸ *Ibidem.*

Carlos López

Elizabeth Cámara



Siento que bajo desde siempre; mi vida estuvo marcada por la danza desde que empecé a tener lo que se llama uso de razón. La prueba es que nací en 1937; imagínate la presión que tuve que ejercer con mi familia en una ciudad provinciana como Guadalajara para que me inscribieran en una academia de baile; era inaudito que un niño bailara.

A mis ocho añitos mi primera maestra fue Amelia Bell,¹ una inglesa que venía de la familia del payaso Ricardo Bell; fui a dar con ella y empecé a estudiar baile, nos dio una serie de disciplinas totalmente libres, tomábamos folclor, tap, ballet y de todo un poco; pienso que fue muy importante para mí, porque antes de aprender técnica aprendí a bailar y para mí fue básico porque formó en mi mente una estructura más bien como de arte.

A miss Bell le convenía que tuviera más conocimientos, pues quería montar todo un acto de ballet para el festival de diciembre; entonces me dijo: "¿Por qué no vas en las vacaciones a México?, a lo mejor aprendes cargadas de muchachas". Éste fue el plan, yo vendría en las vacaciones. Así conocí al maestro Sergio Unger, me dio clases y opinó que me estaba desperdiciando en Guadalajara, que debería tomar una decisión y venirme a México.

Al mismo tiempo que llegué a Ballet Concierto (BC) a tomar clases de baile, entré con Ana Castillo en Coyoacán. Mi hermana había tenido noticias de la Royal Academy; había escuchado una conferencia sobre el sistema y todas esas cuestiones, así que simultáneamente tomé dos meses, con Ana por las mañanas y con el Ballet Concierto por las tardes.

En diciembre de 1954 y enero de 1955 fueron mis últimas actuaciones en los festivales de miss Bell en Guadalajara, y ya me quedé a vivir en México. Mi hermana Guadalupe, que siempre me ha apoyado, me regaló un libro maravilloso, *Bases para la danza clásica* de Vaganova, que era una edición argentina, grandota, con la historia del ballet y todo eso; ahí también aprendí ballet con todos sus nombres.

Con miss Ana presenté *elementary* con una examinadora que se llamaba Marian Knight, que perteneció a la compañía de Diaguilev, y tú notabas que había sido gente de escenario, que no era una maestrilla nada más metodológica, fue gran experiencia trabajar con miss Marian. Entonces vino una maestra, miss Bette Davis, y presenté mi *intermediate*; como una excepción me mandó decir que lo había pasado y además, fijate, la maestra pensaba que debía presentar el *advanced* aunque no lo pasara pero que sería una buena experiencia.

Por las rendijas de la puerta espíamos a la maestra; tenía una serie de movimientos armónicos, de su cabeza, de su

branco al marcar los ejercicios de los otros grados, y como en danza me es muy fácil imitar, capté muchas cosas. Entonces me presenté al examen con una actitud muy relajada, podía reprobarlo o no; por sorpresa, fui el único que pasó y así me convertí en el primer alumno graduado en México por la Real Academia ¡una carrera meteórica! porque en tres años ya había yo presentado todos los grados.²

Había un mundo muy tentador frente a mí que era el Ballet Concierto, sus temporadas en Bellas Artes, y aunque sabía que tenía que cursar la escuela y sacar el grado de *solo seal* que viene siendo algo así como el primer toque de solista necesitaba una experiencia ya más profesional. La cuestión es que me salí de con Ana y me fui al Ballet Concierto que trabajaba en las calles de Hidalgo,³ edificio memorable; en esos días fui y estaban ensayando *Coppélia*; ahí me entrevisté con la maestra Nellie Happee en el tercer piso; nos sentamos, ¿te acuerdas que había una banca natural en la ventana...?, recuerdo su cara de sorpresa, en ese entonces tendría yo 20 años, y le decía: "a mí me gusta mucho el ballet clásico, pero no pienso que sea necesario repetir los grandes ballets". Por ejemplo, se podrían hacer suites de danzas y adecuar los ballets a un grupo reducido de personas, pero que sí conservarían su espíritu; impresionado por los ballets que Janine Charrat⁴ había traído a México, le hablé de la posibilidad de hacer obras neoclásicas como éas. Nellie se quedó muy sorprendida ante mis planteamientos, luego consiguió un saloncito ahí mismo en Hidalgo y tuvimos una junta con Clara Carranco, Mado Noetzel y Margarita Contreras que habían sido compañeras mías en el Ballet de Coyoacán; ahí se habló de cómo ponerle al grupo, y recuerdo que la que inventó el nombre fue Margarita: Ballet de Cámara. Al poco tiempo de regresar de Nueva York se unió Sonia Castañeda, y luego entró Tulio de la Rosa.

En aquella época se formó el Ballet de Bellas Artes,⁵ compañía de danza moderna que dirigía Ana Mérida, yo compartí todas mis actividades con ellos; así, al mismo tiempo que me presentaba en *Las sílfides* o *El pájaro azul*, de pronto me quitaba las zapatillas y me metía a bailar *Tierra*, pero mi vocación por la danza clásica era definitiva.

Ballet de Bellas Artes tenía una invitación al Primer Festival de Ballet de La Habana, y aunque ya no estaba con ellos me incluyeron porque iba a llevar *Quinteto* de Farnesio de Bernal que me quedaba bien por mi formación clásica; yo estaba feliz de salir del país. Conocí al Ballet Nacional de Cuba, a Fernando y Alicia Alonso, que nos invitaron a verlos bailar. Presentaron una *Coppélia* memorable... una actuación fuera de serie. Luego vimos una segunda función, *Giselle*. Lo

que a mí realmente me impactó fue el cuerpo de baile, ya sabes, esa característica tan especial del ballet cubano de que una bailarina se mimetice con otra. Decidí que mi destino era Cuba.

Ya de regreso a México, le escribí a Fernando; de pronto llegó un telegrama en el cual él me informaba que el Ballet de Cuba iba a venir a México. Ya aquí, me dijo que tomara la clase de José Parés y la tomé sin saber que era una audición. Esa noche Fernando me llamó por teléfono y me dijo que me contrataba, pero que no me podían pagar el pasaje. La Academia de la Danza Mexicana y el Ballet de Cámara me hicieron una función de despedida con grandes discursos y ramos de flores; fue muy emotivo. Y me fui a Cuba.

Caí parado, vieron que era como una esponja para aprender, y empezaron a darme papeles de cierta importancia. Mis eternas seguidoras, Clara y Mado, renunciaron al Ballet de Cámara y se fueron; da la casualidad de que el segundo día que ellas estuvieron allí se pronunció la Declaración de La Habana,⁶ los bailarines norteamericanos, que eran como el 80%, se fueron; inmediatamente Clara y Mado fueron contratadas; también en aquella época llegaron Sonia Castañeda y Jorge Cano; éramos la pandilla de mexicanos que habíamos impresionado muy gratamente a los cubanos, especialmente Jorge, Clara y yo. A mí me dieron el papel principal de un ballet basado en la Revolución cubana que se llamaba *Despertar*, lo hice muy dramáticamente y parece que les gustó mucho.

Para ir a la Unión Soviética, sacaban cubanitos de dondequiera: de cabarets si era necesario. En mi fuero interno pensaba: "¿a qué vamos a la Unión Soviética?", se me hacía terrible, era como ir a vender cocos a Colima. Tenía yo una especie de vergüenza ajena, pero Fidel era la estrella del firmamento político, un momento histórico favorable para el Ballet de Cuba. De pronto ya nos vimos en la Unión Soviética, salimos a principios de octubre de 1963 y regresamos el 15 de mayo de 1964. Visitamos muchos países: además de la Unión Soviética fuimos a Alemania Oriental, Polonia, toda China casi dos meses, Checoslovaquia, Rumania, Hungría y Bulgaria. Fue una gran experiencia. En Moscú estuvimos en el Teatro del Kremlin, tuvimos la oportunidad de una función especial en el Bolshoi, tengo mi programación en el cual estoy de estrella en el Bolshoi: de estrella del Ballet Nacional de Cuba en una función en el Bolshoi ¿no? La compañía fue aceptada por simpática; los países socialistas coquetaban con Cuba, pues para ellos era muy importante atraer a un país latinoamericano que se adhiriera al socialismo.

Había ciertos ballets que sí llamaban la atención, como *Apolo* de Balanchine u otros con concepciones distintas a las de ellos. Individualmente, la actuación de Alicia Alonso mereció dos ovaciones en Leningrado; una por *Giselle* y otra por *Don Quijote*; estaba en la cúspide de su carrera. Debo reconocer que en el Ballet Nacional de Cuba tuve la gran oportunidad de iniciarme como solista, bailando con sus primeras figuras como Martha Pla, Margarita de Saa, Loipa Araujo; formé parte de muchos repartos hasta llegar a convertirse en el segundo bailarín de a bordo.

De regreso a México en 1964 yo venía de bailar papeles principales en Cuba; me acerqué a Ballet Clásico de México, y el consejo artístico me ofreció participar en el cuerpo de baile; me di la media vuelta y me fui; entonces, Felipe Segura me contrató como primer bailarín de Ballet Concierto, aunque ya era un ballet un poco saqueado de sus primeras figuras, pues junto con Ballet de Cámara había nutrido de gente a Ballet Clásico; de todas maneras fue una buena experiencia y pude representar ballets como *Tragedia en Calabria*, *La noche de Walpurgis* y *Café Concordia*.

El consejo artístico de Ballet Clásico de México desapareció y entonces quedó al frente Michael Lland⁷ quien me invitó personalmente y entré pero por temporadas cortas, por lo de mi enfermedad.

En esa época tuve un problema muy grande en los metatarsos, no podía hacer *relevé*. Me operaron bien, pero no me rehabilitaron y no pude bailar del todo sino hasta 1968; mientras, trabajé en un cabaret muy importante, el Can-cán; hice mucha televisión, se puede decir que fui compañero de baile de Silvia Pinal, también bailé mucho con Roberto y Mitzuko. Fue una época un poquito rara, pero que haya podido retomar bien la danza, fue a partir de que estuve en Miami, allá conocí a una maestra argentina sensacional, Martha Mahr,⁸ y ella me rehabilitó los pies.

Cuando regresé a Ballet Clásico de México ya no estaba Michael sino la señora Clementina Otero. Llegué en septiembre de 1968 y rápidamente participé en las actividades que tenían preparadas para inaugurar la Olimpiada de México. Fue cuando tuve la oportunidad de trabajar con Maurice Béjart... bueno, más bien con el equipo de trabajo que a él lo rodeaba. Se montó *La novena sinfonía* de Beethoven con la que se inauguró el Palacio de los Deportes, que estaba totalmente lleno... fue un éxito enorme.

Después vino Víctor Moreno como asistente de la señora Otero; era una persona espléndida, de los bailarines de la gran tradición argentina. Trabajé muy a gusto con él, pero se tuvo que despedir, lo hizo en una gira a Guadalajara; yo estaba en

ese entonces bailando *El lago de los cisnes* con Laura Urdapilleta, ahí te puedes dar cuenta de la posición en que me tenía colocado el señor. Se fue a Estados Unidos y la compañía se quedó sin director, entonces trajeron a una persona que creo que era checoslovaca, pero vivía en Londres, él se llamaba Miro Zolan; la compañía empezó a venirse abajo, me disgustó con él en un ensayo, me salí de la compañía y me quedé sin trabajo. Mi última función con Ballet Clásico de México había sido con *El cascanueces* en diciembre de 1969 y cerré la temporada como *partner* de Aurora Bosh que acababa de recibir el premio Pavlova de París.

Estaba muy consciente de que la vida del bailarín es muy efímera y que había que bailar lo más que se pudiera. En aquel momento en que me quedé sin trabajo fui con un mago, Dandino, que estaba dando funciones en el Teatro Lírico; yo ahí bailaba y hacía de asistente de sus magias, pero después fui a hablar con Nellie Happee para entrar a bailar a Ballet Clásico 70⁹ que ella estaba dirigiendo; a pesar de ser un grupo pequeño tenía muy buenas figuras como Elena Carter, Guillermina Sánchez y Ruth Noriega.

Yo empezaba a sentir que el ballet clásico me causaba estrés, porque el bailarín tiene que ser muy preciso, debe tener mucha nitidez, mucha limpieza; sentía un poco limitante el ballet clásico, quería hacer cosas más contemporáneas; entonces Nellie estaba en esa línea y me sentí atraído por esa compañía. En el Clásico 70 estaba haciendo realmente lo que me gustaba hacer: ballets deliciosos como *Screenplay* de Job Sanders o *Crepusculo* de Michael Uthoff, también un ballet colectivo muy importante que se llamó *Letanía erótica para la paz*,¹⁰ una obra novedosa en su momento, con coreografía de John Fealy, Nellie Happee y Roseyra Marengo. Un día, Amalia Hernández, quien nos patrocinaba, decidió ya no seguir con el grupo y quedamos a la deriva. Yo no quería regresar a hacer príncipes o cosas así.

En aquella época me llamaron unas bailarinas del Ballet de Coyoacán¹¹ que querían presentar su examen de *solo seal* en Londres; como necesitaban para sus pasajes organizaron un grupo al que le pusieron Ballet para Todos; me invitaron para que hiciera coreografía; les dije que estaban locas porque yo nunca había hecho ningún ballet, pero me dijeron que mis clases eran muy coreográficas, que si hacía esas clases por qué mejor no hacía un ballet; total, me presionaron. Realmente mi vida coreográfica se ha distinguido precisamente por la presión; porque parece que hay una resistencia inconsciente a hacer ballets, a mí no me gusta, me produce mucha tensión; actualmente mientras trabajo no puedo

separar de mi cabeza la idea de que lo que estoy creando pueda gustar o no, y eso es muy malo.

Los primeros ballets los disfruté mucho, precisamente porque yo no tenía ninguna pretensión. Una vez hice un ballet que se llamaba *Suite de jazz*, lo hice de una manera muy divertida, no le dí importancia y entonces salió muy buen ballet. Resulta que mis obras empezaron a gustar y me empecé a dar a mí mismo una importancia personal, que después me fui inhibiendo.

Tenia algunos amigos que bailaban con Gloria Contreras, y cuando terminé de bailar con Ballet para Todos fui a una función al Teatro de la Arquitectura; me encantó la Universidad, me gustó mucho la energía del público, me gustó el teatro, hablé con Gloria y se interesó en que entrara al grupo y entré. De todas las compañías en las que estuve, incluyendo la de Cuba, en el Taller Coreográfico fue donde me sentí más realizado, donde sentí que estaba haciendo lo que me gustaba.

Te puedo decir que me encantó bailar *Huapango*, *Canticum sacrum* y *Vitalitas*; manejaban un lenguaje con el que colmaba totalmente. Cuando entré a esta compañía estaba muy lastimado de la espalda y del cuello, pero me gustó tanto el Coreográfico que me alivié de todo. Fui un bailarín muy sano, nunca había tenido un nivel técnico tan alto como allí. Nunca marqué los ensayos, siempre los hice muy fuertes, te puedo asegurar que si hubiera seguido con el Taller Coreográfico posiblemente hubiera bailado ya cincuenta años.

Gloria no comprendió que mi entusiasmo y mi amor por el Taller Coreográfico era enorme; cuando le sugerí que invitara a una maestra a darnos clase,¹² me dijo que ya estaba harta de que tratara yo de dirigir el Taller; sentí como la traición de un gran amor, porque estaba enamorado del Taller y de Gloria, y decidí salirme abruptamente. Tiempo después, haciendo fila para entrar a ver al Coreográfico, Gloria me vio, me tomó de la mano, me abrazó y la relación que había tenido con ella se restableció.

Hubo una especie de *boom* de la danza clásica cuando estaba Salvador Vázquez Araujo; él fue el que promocionó la Compañía Nacional de Danza. Como ya no estaba con Gloria me acerqué a la Compañía;¹³ el consejo técnico me dijo que tenía que audicionar, yo tan soberbio les dije que no. El maestro Felipe Segura me llamó y me dijo: "tú te quedas en la Compañía y es más, entras como primer solista"; desde que entré allí ya no he vuelto a salir. ¿Quién lo iba a decir? nuevamente iba a estar allí de príncipe Sigfrido, bailando con Laura Urdapilleta, Susana Benavides, Sylvie Reynaud o

Elena Carter. De todas maneras, otra vez me volví a tensar muchísimo por las exigencias de repertorio tradicional.

Luego empecé a haber grandes fricciones entre la dirección de la Compañía, a cargo de Salvador Vázquez Araujo, y el equipo cubano que la asesoraba, así que cuando éste decide romper con ellos, forma su equipo mexicano compuesto por Jorge Cano, Laura Echeverría, Claudia Trueba y yo.

Por varios años, además de ser bailarín, hice coreografías para la Compañía;¹⁴ por las tardes, para completar mis ingresos trabajaba en academias particulares.

Me di cuenta de que en la Compañía lo que faltaba era una gente que moviera las cosas fuera del salón de clases, que resolviera los problemas de difusión, de vestuario, de orquesta, y me empecé a atraer la cuestión que llamo coordinación artística. Hoy tiene un gran equipo de difusión y producción, pero a principios de los años ochenta yo hacía de todo: ensayos, grabaciones, programas de mano y a veces mi secretaria tenía; mi puesto tenía un título totalmente burocrático: jefe de departamento. Aunque no lo creas fue difícil convencer a las autoridades del INRA de que la Compañía necesitaba un director artístico.

La Compañía me fue absorbiendo cada vez más, empecé a dejar las clases en las academias particulares y mi salario se contrajo; sólo gracias a mi hermana, que me pasaba los cheques de su sueldo, logré completar mis entradas económicas para vivir. También poco a poco fui dejando de bailar. No tuve una despedida gloriosa, como se la han hecho a algunos bailarines, yo realmente quise bailar hasta el último momento, pero resulta que se me acabaron las rodillas y seguí haciendo papeles de carácter; quería seguir dentro de la danza. Dije: "ya no puedo bailar, pues ahora sí voy a dar clases en la Compañía", porque antes sentía que era regalar mi trabajo.

Finalmente, al llegar el maestro Guillermo Arriaga, me dieron el nombramiento de director artístico,¹⁵ que a mi modo de ver es la persona que hace funcionar el engranaje de todas las partes. Por fin se creó una plaza que fue para mí pero la disfruté poco y además no fue de gran sueldo ni mucho menos. En 1989 fui nombrado *maitre de ballet* y en 1991 director de la Compañía Nacional de Danza.¹⁶

Un día Nellie Happee me dijo que debía mandar mi *curriculum* al Sistema Nacional de Creadores y como ya tenía uno de cuando la Unión Mexicana de Cronistas de Teatro y Música me otorgó su premio por mi trayectoria coreográfica, pues lo arreglé, le puse fotos, comentarios periodísticos, lo hice más extenso y lo mandé, no sin quedarme con la duda de haber hecho bien o mal, pero me dieron la beca.¹⁷ Ahora mis

entradas económicas se han visto mejoradas con la beca y con el sueldo que por fin se modificó.

Para mí el trabajo le ha dado la sal o la salsita a mi vida. No he sentido el trabajo como un castigo; todo lo que he emprendido lo he logrado, gracias a la combinación de un talento y una inteligencia adecuados a esta vocación; ¡sí!, porque para otras cosas soy muy malo: los negocios, ¡hasta el agua se me quema! Todo lo que he hecho ha sido alrededor de la danza: la danza y la técnica, la danza y la interpretación, la danza y la coreografía, la danza y la enseñanza, la danza y la coordinación, la danza y la dirección... así que seguiré al pie del cañón, casado con la danza...

Notas

¹ Según transcripción de entrevista realizada por Felipe Segura a Carlos López en agosto de 1987, pp. 1 y 2, Ricardo Bell perteneció al famoso Circo Orin. Se trata de una familia de artistas (músicos, actores, bailarines) de origen inglés que trabajó muchos años en México y decidió residir en Guadalajara; ahí, entre 1935 y 1936, sus nietas, que iniciaron sus estudios de ballet en Nueva York, fundan una escuela de baile; cuando Carlos López entra a ella ya sólo daba clases Amelia Bell.

² Su carrera en el sistema inglés la realiza de 1954 a 1958 según consta en el *currículum* de Carlos López, p. 2.

³ Av. Hidalgo 61, edificio que compartieron la Academia de la Danza Mexicana (del 1o. al 3er. pisos) y Ballet Concerto de México (4o. piso) durante la década de los años cincuenta.

⁴ Compañía neoclásica que presentó obras como *Dominó* de John Tharas, según consta en entrevista cit., p. 6.

⁵ A ese grupo pertenecen bailarines como Farnesio de Bernal, Elena Noriega, Guillermo Keys, Guillermo Arriaga, según *currículum* cit., p. 3.

⁶ La primera Declaración de La Habana es pronunciada por Fidel Castro el 2 de septiembre de 1960; describe de manera vivida las provocaciones constantes de parte de Estados Unidos a la Revolución cubana que intenta estrangular la economía retirándole la cuota azucarera. También define el carácter de la revolución de ese momento. El 3 de enero de 1961 Cuba y Estados Unidos rompen relaciones diplomáticas y en abril de ese mismo año se realiza la invasión norteamericana a Bahía de Cochinos. En *La Revolución cubana*, 4a. ed., selección y notas de Adolfo Sánchez Rebolledo, México, ED. ERA, 1979, p. 218.

⁷ Coreógrafo que estuvo al frente de la compañía de 1965 a 1967, aproximadamente. Véase *currículum* cit., p. 4.

⁸ Corre el año de 1967, según entrevista a Carlos López por Elizabeth Cámara en febrero de 1966, pp. 3 y 6-7. En Argentina

existe una gran tradición balletística cuya mayor fuerza se ubica alrededor de los años cuarenta y cincuenta, que ha dado grandes maestros y figuras de la danza.

⁹ Grupo que se inicia en 1970 y trabaja en las instalaciones de Ballet Folklórico de México, da funciones semana tras semana, efectúa giras por la República mexicana y va a Sudamérica. Véase transcripción de entrevistas cit., pp. 11-12.

¹⁰ Se trata de un poema escrito por Griselda Álvarez, interpretado por María Douglas dentro de ese espectáculo. Véase entrevista cit., pp. 12-13.

¹¹ Corría el año de 1974; las bailarinas a que hace referencia son Isabel Ávalos, Cecilia Zárate y Lucero Gómez. Las coreografías que realiza para ese grupo son *Variaciones coreográficas* y *Ballet allegro-ballet*, *ibid*, p. 13.

¹² La maestra a la que hace referencia es Carola Montiel, mexicana que estuvo becada en Rusia, *ibid*, p. 17.

¹³ Carlos López ingresa a la Compañía Nacional de Danza en 1977; la que recibió gran apoyo durante el gobierno de José López Portillo (de manera directa de su esposa Carmen Romano); a partir de ese entonces cuenta con instalaciones propias, *ibid*, p. 19.

¹⁴ En 1979 se inicia como coreógrafo de la Compañía con *Suite de jazz* (1980), *Pas de deux a trois* (1981), *Fanfarrías* (1982), *Sonata* (1983), *Aria*, *El final*, *Programa especial de jazz*; hasta completar 11 coreografías que son parte del repertorio estable de la Compañía Nacional de Danza. Véase *currículum* cit., p. 7.

¹⁵ Es director artístico de 1984 a 1988, *ibid*, p. 7.

¹⁶ De junio de 1992 a la fecha, continúa en su cargo de *maitre de ballet*; también es coreógrafo, miembro del consejo artístico y asesor general de la Compañía Nacional de Danza. Véase *currículum* cit., p. 8.

¹⁷ En 1995 recibe un reconocimiento por su contribución al desarrollo de la danza mexicana por parte del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, a través del Instituto Nacional de Bellas Artes, el Consejo Nacional de las Artes y la Escuela Nacional de Danza Clásica y Contemporánea. Véase *currículum* cit., p. 8.

Xóchitl Medina

Patricia Salas Chavira



Foto: Rafael

Nació en la ciudad de Puebla; vivió sus primeros años frente a la casa del Alféñique. Su padre, maestro misionero, le inculcó desde muy temprana edad amor y respeto por las tradiciones mexicanas con las cuales vivió cotidianamente.

En 1942 se trasladó a la ciudad de México; en 1948 inició sus estudios de profesora en educación primaria en la Escuela Normal de Maestros (ENM), en la que tomó clases de danza con las maestras Fenny Ruiz y Guadalupe Crayl.

Al mismo tiempo que realizaba sus estudios en la Normal, tomaba clases en la Academia de la Danza Mexicana (ADM) con maestros de la talla de Amado López, Marcelo Torreblanca, Virginia T. de Mendoza, entre otros, con ellos profundiza su conocimiento de la danza tradicional mexicana.

Como bailarina, hacia 1957 formó parte de la primera Compañía de Danzas Mexicanas de la ADM del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), en la cual se montaron diversos repertorios con maestros que venían de los lugares de origen de las danzas y que conocían el material desde pequeños. Estos maestros inyectaban a los miembros de la Compañía la fuerza, el estilo y el gusto por bailar.

La maestra Medina recuerda esa gran audición, que se realizó en el espacio donde actualmente se encuentra el Auditorio Nacional, a la cual asistieron cientos de jóvenes interesados en la danza, que aspiraban a formar parte de la Compañía de Danzas Mexicanas demostrando sus conocimientos y habilidades.

Xóchitl Medina piensa que en esa compañía se formó una segunda generación de talentosos y disciplinados bailarines, con unas ganas inmensas de aprender y demostrar, en el escenario, la fuerza, el sentimiento y el respeto que la danza mexicana significaba para ellos. Vienen a su mente recuerdos de algunas obras que tenía montadas, como *Las chilenas* del estado de Guerrero y *Sones jaliscienses*, que eran todo un éxito en cada función que se presentaban.

De 1957 a 1960 Xóchitl Medina fue solista y coreógrafa de los espectáculos de Teatro de Masas INBA-SEP y, posteriormente, bailarina en el conjunto folclórico del Instituto Mexicano del Seguro Social.

Como maestra tuvo una larga trayectoria: profesora de educación primaria, maestra de danza para jardines de niños, de la ENM, maestra de danza de la Universidad Femenina, de la Escuela Normal y de la Asociación Nacional de Charros.

En 1966 fue designada maestra de la academia de danza Las Palomas de San Jerónimo y de la Escuela de Bailes Regionales de la Federación de Charros. Dentro de la

enseñanza profesional, fue maestra de la carrera de profesor de danza mexicana de la ADM; desde principios de 1996 y hasta la fecha, se desempeña como secretaria académica de la Escuela Nacional de Danza Folklórica.

También ha estado al frente de diversos grupos y escuelas, entre los que se encuentran: Escuela de Bailes Regionales de la Asociación Nacional de Charros, Conjunto Folklórico del Instituto Mexicano del Seguro Social, Grupo de Danza Folklórica de la Universidad Benito Juárez de Oaxaca y Danza y Cantos de México de la Secretaría de Relaciones Exteriores. Fue miembro de la delegación mexicana que participó en las Olimpiadas de Munich en 1972.

A lo largo de su fructífera trayectoria en el mundo de la danza, la maestra Medina se califica como muy afortunada, ya que en este largo camino ha tenido la oportunidad de colaborar en proyectos importantes, junto a personalidades muy destacadas en la educación, la cultura y el arte de México. Ángel Salas y Clementina Otero de Barrios son sólo algunos con los que trabajó y vivió gratificantes experiencias.

Como coreógrafa, destaca su trabajo en los espectáculos de Teatro de Masas que se efectuaron de 1957 a 1966, en los cuales se presentaron entre otras las coreografías *Xochihuitl*, *La hora de la libertad*, *Morelos*, *Mensajero del sol*, todas ellas espectáculos promovidos por el INBA y la SEP. También hizo la coreografía de la obra de teatro infantil *Platero y yo*.

A lo largo de su trayectoria ha participado en la organización y la promoción de diversos espectáculos de carácter masivo, como los Domingos Populares de la Cultura, de la Unidad Artística y Cultural del Bosque; la temporada de Teatro Infantil y Escolar del INBA (1960-1989) y la temporada de Ballet del INBA (1965-1967).

Desde hace 30 años ha promovido y coordinado las actividades para niños y jóvenes. Ha hecho posible que miles de alumnos que viven y estudian en la periferia de la ciudad de México y que no tienen acceso a las actividades artísticas, disfruten obras teatrales en sus propias escuelas.

Las muestras teatrales y los concursos de teatro de adolescentes han permitido que estudiantes de educación secundaria, y adolescentes en general, se conviertan en generadores de su propia creación, surgiendo así nuevas generaciones de jóvenes actores, autores, directores, escenógrafos y público del futuro teatro mexicano.

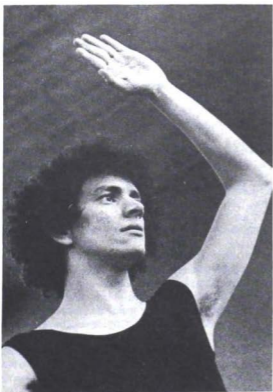
Ha fungido como jurado en diversos concursos de danza y desfiles de trajes regionales, tanto estatales como nacionales. En los rubros de educación y difusión artística, ha desempeñado diversos puestos, entre los cuales destacan: miembro del Consejo de Promociones Artísticas y Populares del INBA y

de la SEP (1957-1971); miembro del Consejo de Promociones Artísticas Populares de la Unidad Cultural del Bosque; coordinadora de Teatro Educativo del Departamento de Teatro del INBA; subdirectora residente del ballet Danzas y Cantos de México de la Secretaría de Relaciones Exteriores; directora de la Escuela de Bailes Regionales de la Asociación Nacional de Charros; jefa de la oficina de Promociones y Relaciones Públicas del Departamento de Teatro del INBA; supervisora general con especialidad en danza en la Dirección General de Enseñanza Normal de la SEP (1971); jefa del Departamento de Difusión de Fonadan (1973-1986) y coordinadora general de la Oficina de Teatro Educativo del INBA.

Durante su extensa trayectoria ha sido merecedora de diversos reconocimientos no sólo en la danza sino también por su labor artística en general. En 1972 se le otorgó la medalla de oro de la ciudad de México, por su participación en la Olimpiada Cultural en Munich; en 1984 la medalla de plata Agustín Ramírez por 30 años de labor profesional que otorga la SEP. En ese año también se le otorga la medalla Lauro Aguirre por su labor magisterial y en 1988 se le incluye en la *Enciclopedia de México*.

Miguel Ángel Palmeros

Anadel Lynton



Miguel Ángel Palmeros tiene una carrera notable como bailarín, coreógrafo y maestro de danza contemporánea. Bailó con la Compañía de Danza Contemporánea de la Universidad Veracruzana (UV), con Ballet Nacional (BN), Ballet Independiente (BI), y fundó Expansión Siete (E7) en los años ochenta; trabajó con Ballet Teatro del Espacio (BTE), y desde 1983 ha sido maestro y coreógrafo de Espacios, Contemodanza, Los Talleres y la Compañía de Danza de la Universidad de Guadalajara. Es un coreógrafo prolífico y uno de los maestros y coreógrafos independientes más solicitado por compañías profesionales. Este año fue maestro del Festival Nacional de Danza José Limón y montó la coreografía de una obra de teatro, además de impartir diariamente clases abiertas a bailarines ya formados, en un estudio privado en Coyoacán. Su excelente dominio técnico, su físico sensual y su honda expresividad hicieron de él uno de los mejores bailarines que ha dado nuestra danza. Arrasaba en escena con la vitalidad y sensualidad de un tigre; como artista, maestro y coreógrafo es sumamente exigente pero en el trato sobresa su sentido del humor y amabilidad. Su sonrisa franca, sus ojos chispeantes, su nariz puntiaguda y su melena rizada estilo afro, que lució durante años, complementan su personalidad.

Entre los muchos papeles importantes que ha hecho, me queda en la memoria su actuación vertiginosa en el *scherzo* de *Invenções* de Graciela Henríquez (que recientemente le ayudó a reconstruir), su hermoso dúo con Herminia Grootenboer en *Cambios* de John Fealy y *Nosotros*, el dueto que creó para él y Cecilia Baram. Miguel recuerda también con especial cariño cuando bailó *Cuatro en el foro* de Carlos Gaona y *Fix Me de Revelations* de Alvin Ailey, que interpretó en el Ballet de las Américas en 1968 y después con Ruth Noriega como invitado en el Ballet Clásico 70 de Nellie Happee.

Nació en Xalapa, Veracruz, en 1944, y ahí mismo empezó sus estudios de danza. Dejamos que él nos cuente cómo sucedió:

Resulta, como en las telenovelas, que estábamos estudiando tercero de secundaria, en Xalapa, dos flojonotes de 19 años, mi amigo Ricardo Riebling y yo, porque habíamos dejado de estudiar mucho tiempo. Nunca nos gustó la escuela y la dejábamos a cada rato para trabajar. Una vez fui a un ingenio al sur de Veracruz, San Cristóbal, a levantar la caña que se caía de las góndolas. Otra vez, vine con un primo al D.F. a trabajar en un taller de refrigeración. Pero mi familia quería que yo estudiara. Mi papá tenía una

fábrica de queso fresco y nos criamos con queso, mis dos hermanos, mi hermana y yo. Ahora mi hermano el más chico tiene una pastelería en Veracruz y mi hermana vive en Boca del Río. Siempre la visito.

Esa vez, Ricardo empezó a tomar clases de folclor con Guadalupe Contreras. Una noche me pidió: "acompañame a tomar mi clase" y le contesté: "sí, vamos". Al llegar, la maestra me dijo: "métete a la clase". Contesté que no: "no me gusta eso". Era una clase de concheros, me jaló mucho el ritmo y me puse a zapatear en una esquinita. La maestra me vio y dijo: "¿por qué dices que no te gusta?, ¡métete!" y me metí. Empecé a tomar una clase a la semana. A veces iba Emma Duarte de México a darnos clases; se formaron dos grupos de danza moderna y uno de folclor. Guadalupe convenció a Ricardo de que entrara a clases de moderna con Valentina Castro, Freddy Romero y Guillermina Bravo; las organizaba la Universidad Veracruzana en el Conservatorio de Música y Danza de Xalapa y en el Teatro del Estado. Ricardo entró con ellos.

Un día hicieron una fiesta de "cooperacha" para pagar las clases de Guillermina porque lo que aportaba la Universidad no era suficiente. Ahí me puse a bailar con Celia que estaba en el grupo de moderno y además era la encargada de la librería de la Universidad, ella me dijo: "¿por qué no tomas las clases de moderno?" y respondí: "no, no me gusta", "¿cómo puedes decir que no te gusta si no lo has probado?" Me pareció tan inteligente su respuesta que dije: "bueno, voy a probar pero no tengo mallas". "Mañana hay clase y yo te las presto". Me las puse y entré al salón de clase con el tiro de las mallas hasta las rodillas, ¡de veras! Los muchachos me dijeron: "¡no, no, súbetelas!".

Dio la clase Guille con Freddy. ¡Quénd enloquecido me gustó por la cuestión corporal, las miles de sensaciones que yo nunca había sentido. Me encantó y ¡de ahí para adelante! El movimiento me llenaba. Si no hubiera encontrado la danza, hubiera nadado. Yo estaba tomando clases de natación y quería llegar a competir. También me gustaba jugar billar y bailar. Yo andaba buscando bailes, tertulias, que en algún lugar de Xalapa siempre había. Me gustaba bailar tropical y después *rock and roll*. Cuando voy a Veracruz o cuando se puede, todavía me gusta bailar.

Las clases no se cobraban y a los dos meses se hizo la compañía titular de la UV y nos dieron sueldos. Xalapa en esa época era maravillosa. Se instituyó la compañía con Carlos Gaona como director. Éramos 12 hombres y 12 mujeres. Hicimos una temporada; fueron Raúl Flores Canelo, Raquel Vázquez, Antonia Quiroz y Freddy

Romero a bailar como refuerzos. Ahí te conocí, en la fiesta del estreno. Sentí como si despertara en otro mundo, fuera del mundo de la Xalapa que yo conocía.

Xalapa hace 30 años era muy conservadora, pero mis padres, a pesar de ser provincianos, jamás tuvieron algún prejuicio. Cuando me vieron bailar les gustó.

Terminó la temporada y Guillermina me dijo: "Miguelito, cuando quieras irte a Ballet Nacional las puertas están abiertas". Después de un tiempo y teniendo un gran apoyo, Carlos extrañó al BN y se regresó. El mismo llamó a Tullio de la Rosa y cambió todo el sistema porque él era de clásico. Fue cuando yo decidí venirme para acá. Le hablé a Guillermina una noche y le dije, "maestra usted dijo..." y me contestó: "la clase de mañana es a la cinco de la tarde. Te espero". Y llegué a las cinco con mis maletas, te lo juro. Ya me tenía acomodado con Carlos en Donceles, en los edificios Fábegas. Ella me daba dinero de su bolsillo para comer porque no había subsidio todavía, y entré a bailar inmediatamente en el Teatro del Bosque; bailé *La boda* y *El paraíso de los ahogados*, fue 1965-1966. Hubo una temporada en el Teatro de La Paz con otras obras de Raúl Flores Canelo y bailé *Pastorela*. Luego tuvimos una temporada en Bellas Artes; Federico Castro puso un trío que bailamos Freddy, Luis Fandiño y yo; Raúl puso *El tramoyista* que bailé con Rosa Pallares, Fandiño y Fede. Estaba muy contento.

Además de bailar todo el repertorio de Ballet Nacional, Miguel tuvo una actuación notable en la conmemoración de los 20 años de la danza moderna mexicana que se produjo como parte de la Olimpiada Cultural: obras de Ana Mérida, Josefina Lavalle, Guillermo Keys y Rosa Reyna, además de las de Raúl Flores Canelo y Guillermina Bravo. De esta última interpreté el portador de la pelota en su memorable *Juego de pelota*.

Ya en Ballet Nacional empecé a dar clases cuando se acababa de hacer el Seminario de la UNAM; Raquel Vázquez y yo fuimos los primeros maestros. Me gustó mucho. Hasta la fecha me encanta dar clases.

Conocí a Azucena cuando Guillermina me dio un grupo de actores para darles clases, todos los que estaban en *Yo también hablo de la rosa* [obra de teatro de Emilio Carballido]. Luego me casé con Azucena, fuimos a Nueva York por nuestra cuenta y vi que la danza era un mundo. Estuve casi tres meses allá, de fines del 68 a principios del 69. Marcial Rodríguez, el hermano de Azucena, vivía ahí

y nos quedamos en su casa. Estaba yo cuadrado todavía y estudiaba en la escuela de Martha Graham. Por Gene McDonald que nos había dado clases en México, pasé a intermedios y me sorprendió que me hicieron mucho caso, me corregían, cosa que casi no sucede ahí. Pero mi cuñado me dijo que fuera a otras escuelas y fui a Limón y Cunningham como prueba; me encantó todo. También vi a las compañías de Anna Sokolow y Erick Hawkins en el Brooklyn Academy.

Al regresar me sentí muy encerrado en Ballet Nacional con pura técnica Graham. Fue cuando dije, "ya no me hallo aquí", y me fui en buena onda. Hasta la Bravo lloré en el Café Fontana cuando le fui a decir: "es que quiero hacer otras cosas". Me quería mucho. Y me fui a Ballet Independiente (BI) antes de la gira a Cuba, en 1969.

Al preguntar a Miguel cómo le hacía para mantenerse en esa época, contesta:

Hice programas de TV en el Canal 2 y en el 8 con muchos compañeros. Nació mi hijo y yo lo tenía que sostener. En TV siempre decía; "ponme hasta atrás para que no me vean". Pensaba yo: "carajo, anoche bailé en Bellas Artes y ahora estoy aquí en Siempre en domingo bailando porquerías", porque en esa época la TV no tenía calidad. Ahora sí. Fíjate cuánto tiempo ha pasado si mi hijo Miguel ya tiene 26 años y está casado. Terminó la carrera de biólogo marino y está dando clases en la Universidad de Baja California Sur, en La Paz, donde estudió.

Sobre el comienzo de su actividad como coreógrafo, Miguel explica:

Fue obra de Raúl Flores Canelo. Un día se me acerca y me dice: "¿cuándo vas a hacer coreografía?"; le pregunté: "¿por qué?". "Es que cuando estás más crecidito ya no se puede", me contestó. Ya ves que era muy chistoso. Puse un dueto con Valentina Castro y me dijo, "es muy cuadrado, haz otra cosa", y ahí fue cuando hice *Pálida sombra*, un quinteto donde bailaban Ema Pulido, Mario Malpica, Marta Quezada y los tres muchachos nuevos, Luis Zermeño, Mario Rodríguez y Bernardo Benítez. No tengo el programa pero fue como en 1970; era parte de los *Tres adagios independientes* donde había un dueto muy bello de John Fealy, con Bernardo y Raúl, y un trío de Raúl donde yo bailé. De ahí, fui impulsado por Raúl. Hice *Un hombre*, con una idea que me nació viendo a John Fealy.

Pensé: "éste es un viejo sabio que con su sabiduría puede vencer a los jóvenes pero no a la mujer." Entra la chava y le gana. Lo bailó primero Ema Pulido con John, y luego, Cecilia Baram. Esa obra la dediqué a mi suegro, el pintor Marcial Rodríguez. Después hice *Nosotros*, un dueto para mí y Cecilia, y *De uno a cinco y todos*, que era un solo, un dueto, un trío, un cuarteto y todo. También bailé en *Scorpio*, que dirigió Gurrola, un dueto chingón que hizo John Fealy para mí y Graciela Henríquez. Era bellísimo y lo compró Amalia Hernández para Ballet Clásico 70.

En 1972, Miguel fue bailarín invitado de Ballet Clásico de México, compañía de Bellas Artes, que dirigía Job Sanders, de Ballet Clásico 70 de Nellie Happee y de Ballet de las Américas. Ese mismo año, dejó Ballet Independiente para luego fundar Expansión Siete que dirigió de 1973 a 1978. Fue una de las compañías más prolíficas, innovadoras y luchadoras de los años setenta que reunió a varias de las figuras más destacadas de la danza contemporánea mexicana, como Valentina Castro, Cecilia Baram, Socorro Meza, Héctor Chávez y, en algún momento, Rossana Filomarino, Eva Zapfe y Raúl Aguilar. En un programa de mano del Teatro del Bosque (noviembre 23-25, 1973), encontramos el siguiente texto que habla del grupo:

La expansión del universo, la danza, la necesidad de romper un muro para establecer otra frontera implacablemente transitoria, la explosión de la alegría, la recuperación del cuerpo, su integración momentánea en un espacio vencido por el movimiento; el orden riguroso de una constelación nunca antes vista, el invento constante: todo es nuevo bajo este sol, en este universo que se expande siete veces siete veces siete, por la danza, la música, la luz, la poesía, quizá hasta el infinito. Bailarines que luchan por hacer suyo el espacio, por transformar la sombra en movimiento. Un grupo que desea incorporar los elementos más modernos a su concepto de la danza; que busca la integración entre la danza y la música, la danza y la pintura su luz, su transparencia, la danza y la poesía...

Miguel nos explica lo que motivó la fundación de la compañía:

Nos juntamos varios, para hacer algo diferente. Dijimos: "vamos a hacer algo colectivo para no tener broncas con

directores y directores". Era más que nada para hacer las reglas de la organización del grupo nosotros mismos. Yo llevaba la batuta artísticamente porque tenía más experiencia pero les dije que yo me dedicaría nada más a lo del salón pero no a administración y trámites. Nos llevábamos como cuates, sin jerarquías.

También, queríamos hacer una danza clara, que se entendiera y usábamos movimiento más libre, más sensual. Fue un grupo padre, éramos jóvenes, todo el mundo hizo lo que quiso y, sin proponerle, artísticamente hicimos cosas distintas del concepto de danza de esa época. Dígame si no: actuando con música en vivo del grupo Quanta y Nueva Experiencia Sonora, colaborando con el Grupo de Experimentación Visual de la ENAP, coordinado por Jesús Martínez, que crearon diapositivas y películas para que se proyectaran en las danzas. Héctor Xavier aportó diseños y Jaime Labastida, poemas para algunos espectáculos. Hicimos improvisaciones de interacción entre músicos y bailarines, con artistas plásticos.

Con E7, Miguel montó *Engrane, Integración, Dos tiempos de un hombre, Imágenes sonoras, Danza para tres, El grupo y Cuatro de cinco*.

Nos entrenábamos en clásico y yo empecé a experimentar y tratar de elaborar un método de entrenamiento integral con trabajo para las piernas y el torso por igual, porque el clásico es pura pierna y Graham puro torso, en lo general. Yo también trabajo mucho con ejercicios más largos y de coordinación y condición física. Ahora trabajo una secuencia larga por semana. Trabajo calentamiento en el piso y el centro, caminar en diagonal para relajamiento, barra para piernas y torso, adagio en el centro, y combinaciones largas en diagonal. Tomé de Graham y de clásico, pero un movimiento más relajado y metí un poco de Limón y Nikolais, pero no luego improvisación en la clase. Cuando voy a montar una obra, empiezo a trabajar el movimiento durante la clase.

En este momento de la conversación, Miguel empezó a sacar recortes de periódico con fotografías de sus obras y sus actuaciones, y muchos de E7; uno de ellos, cuando actuaban en la entrada de mármol del Palacio de Bellas Artes. Fue un hecho inaudito en su momento, aunque en la década siguiente cundieron tanto bailar en la calle como las protestas artísticas. Me explica:

Siempre estamos pidiendo apoyo y protestando. Bailamos frente a Bellas Artes y salimos a color en la primera plana de *La Prensa* [1/4/75], y se destacó en varios periódicos más. Hicimos una audición para las autoridades del INBA y nos dijeron que nos iban a apoyar. Logramos que Bellas Artes nos diera local, maestros [Sonia Castañeda, Francisco Martínez y Rossana Filomarino], producción y temporadas, y los sueldos estaban a punto de salir cuando la gente se desesperó y se salió por falta de dinero. Yo debía un año de renta y me fui a Xalapa a trabajar en la Facultad de Danza de la UV.

Luego me habló Raquel Tibol: "Oye, Miguelito, ya tronó tu grupo. Guillermo [Bravo] dice que tú tienes que estar aquí, que aquí te formaste, que te espera mañana en el café para platicar. Me quedé año y medio en Ballet Nacional [1977-1979], y puse dos obras, *Continuo y Danza para dos*, que bailaba con Antonia Quiroz, se llevó la gira a Europa; bailamos en Finlandia, Holanda, Polonia, Francia, las dos Alemanias, Checoslovaquia, Rumania, Bulgaria y España. Seguía la misma cuadratura del Graham. El entrenamiento es lo de menos pero a mí me molesta que lo que se hace en el salón se ve en el foro. Yo ya estaba acostumbrado a tomar clásico o Falco con Juan Antonio Rodea cuando quería hacer otro estilo de movimiento.

Trabajé un año [1979-1980] con Sonia Castañeda y Francisco Martínez, en su Taller de Danza Espacios, como maestro, coreógrafo y bailarín; ahí puse *Hacia dónde, Dúo en jazz y Entre dos*, y un ciclo de obras infantiles para el Año Internacional del Niño. Después, entré al Ballet Teatro del Espacio. Estuve tres años con Gladiola y Michel [los directores]. Bailé y presenté ocho proyectos para coreografías, pero nada más me dejaron hacer dos. Había muy buenos bailarines y yo estaba muy inquieto, con ganas de hacer, pero me dijeron: "no hay dinero para la producción". Entonces respondí: "yo hago la producción", pero ni así. Ahí hice *Ciudadinas y Rompecabezas*.

Luego me llamó Lin Du:án a dar clases en el Centro Superior de Coreografía (Cesuco). Todavía daba Graham, pero a mi manera, ligadito y bailadito. Puse varias coreografías, *Doble sueño y Simpatías y diferencias*. Tengo 15 años de maestro y coreógrafo independiente.

Miguel montó *Pareja, Cotidianamente, Rezo y Danza de la lluvia* para el grupo Génesis de Sonia Castañeda en 1985; *La ciudad y Abudepode* para Danza Contemporánea Universitaria de Raquel Vázquez; *Las aventuras de Rizoza en el país de las tnieblas, Suceso, Danza fácil, Soledad compar-*

tida, *Hacia dónde*. Anheló. Por un instante fuimos y Regreso en 1987, cuando revivió por un año Expansión Siete. Trabajó durante cuatro años como maestro y coreógrafo, coordinando el área de danza contemporánea en Los Talleres de Isabel Beteta, donde montó *¿Y por qué no?*, *Anheló*, *Tensiones*, *Divertidísimo*, *Natura*, *Espejo roto* y *Percutrio*.

Recuerdo con placer una función conoverdora con siete u ocho obras cortas de Miguel, creadas para sus alumnos (todos bailarines profesionales) de Los Talleres. Con una gran variedad de temas; creó solos, duetos y obras para pequeños grupos, de una gran plasticidad y emotividad. Pensé: "cuánto esfuerzo para un solo fin de semana de funciones", ya que todos los bailarines pertenecían a otros grupos, y hacer antesalas para solicitar teatros para más funciones, no va con la manera de ser de Miguel.

Las influencias son bien inconscientes. Alguien que ve la obra puede decir por dónde me fui, pero yo no. Mi obra ha cambiado. Me considero actual sin hacer danza-teatro. Yo hago danza pura, es mi terreno. No conozco el teatro y trato de decir lo que quiero con danza.

También ha montado obras con Contemporanza de Cecilia Lugo, una de las cuales se llevó al Festival Óscar López en Barcelona. Durante varios años viajó cada fin de semana a Guadalajara, para impartir clases y montar obras con la compañía de la Universidad de Guadalajara, que dirige Adriana Quinto. El año pasado enseñó danza contemporánea y montó 12 obras a una compañía que dirige Francisco Martínez, formada con egresados de la Escuela Nacional de Danza Clásica del INBA. Dice Miguel entusiasmado:

Quisiera trabajar todo el día. Quiero hacer obras nuevas pero me gustaría reponer algunas como *Danza fácil I y II* que hice con Contemporanza y las que monté en Guadalajara: *Regeneración*, *Citadinas*, *Muerte en el estanque*, *El barquillo de mi celda* y *Nudo*. Todas mis obras son favoritas. Es parir cada vez. Te esfuerzas igual.

Y pone un video para enseñarme un solo que bailó con el Taller Coreográfico de la UNAM (TC) y otro *Hacia dónde*, interpretado por Isabel Hernández en una función de la compañía de Valentina Castro, Danza Teatro Mexicano (1994). Comenta Miguel admirado:

Qué bárbara, está padre la preciosa. Esta mujer es una bailarina magnífica, de las mejores que ha dado el BN. El

otro solo es con Alejandra Llorente del TC que estaba tomando clases conmigo en Los Talleres cuando era director de contemporáneo ahí. Me dijo, "móntame algo", y le puse *El barquillo de mi celda*. Ella se lo mostró a Gloria Contreras, directora del TC y le gustó. Gloria dijo: "te lo compro" y se presentó en la Sala Covarrubias. Cuando fui por el cheque, era de mil pesos. Me encabroné, devolví el cheque y le escribí una carta que decía: "Maestra Contreras, prefiero regalar mi trabajo que recibir una limosna". No sé dejarme de la gente. En los grupos yo vi mucha gente que se deja aplacar, que le hacen de todo y ahí están. Yo amo la danza y creo que la gente merece su lugar.

Termino esta semblanza con una brevísima selección de textos aparecidos en algunos periódicos que Miguel nos prestó, y que dan una idea de cómo su vivir en la danza ha sido percibido por la prensa. El doctor Luis Bruno Ruiz destaca en sus elogios la actuación de Rossana Filomarino, encarnando a la luna y Miguel Ángel Palmeros al venado, quienes lucieron en *La balada de la luna y el venado* de Ana Mérida, durante la celebración de los 20 años de la danza moderna mexicana, para la Olimpiada Cultural de 1968 (*Excelsior*, 1/9/68). "Miguel Ángel Palmeros, que como bailarín difícilmente halla ahora alguien superior" (*Siempre!*, oct., 1971). "Miguel Ángel... viril, repiqueteante, una cátedra de bailar varonil, apolíneo, convincente de arriba a abajo (*Siempre!*, feb., 1972). De *Rompecabezas*, opina Patricia Cardona en *Unomásuno* (julio de 1980): "un auténtico desfiladero de formas y colores conjugados imaginativamente para conformar un caleidoscopio danzante... el estilo particular del autor, enriquecido por las cualidades plásticas de los bailarines, es un medio idóneo para crear obras juglarescas que estimulan el apetito visual del espectador". En 1981, la misma Patricia Cardona resalta en *Unomásuno*: "...*Citadinas* muestra el siempre lúdico y ahora más directo en términos humorísticos Miguel Ángel Palmeros. Si recordamos su trayectoria desde Expansión 7, cuando conocimos por vez primera su trabajo, Miguel Ángel siempre tuvo una actitud, sensación o quizá concepción muy personal de la danza y que el contacto con otros estilos y técnicas difícilmente lo desviaron, fuera de este concepto intuitivo o no. Pero su danza siempre estuvo abierta a la naturalidad con una libertad controlada que lo situó fuera de una generalizada rigidez y solemnidad de la danza contemporánea del país. Actualmente, con mayor claridad y precisión en el diseño corporal, construye danzas cada vez más ambiciosas, ...la contribución medular de Palmeros

estriba en la resolución coreográfica de sus ideas... [éstas] son comunicadas, cada vez con más claridad al espectador gracias a la limpieza de sus diseños, y su lógica orgánica”.

La danza y la vida de Miguel continúan reflejando esta lógica orgánica.

¿Planes para el futuro? Miguel contesta simplemente:
“Vivir”.

Claradelia Peña

Felipe Segura Escalona



Claradelia tiene 54 años en la danza y unas hijas que imparten clases en su escuela, a las que considera "mejor preparadas que ella". Alejandra es, además, bailarina principal del Ballet de Monterrey, pero Claradelia sigue luciendo joven y entusiasta.

Tiene razón, todos los estudiantes y bailarines de esta época están mejor preparados pero fueron los otros, los que no tuvieron oportunidad de "una preparación mejor", los que les facilitaron el camino, los que encontraron los medios de muchas y variadas formas para que, al fin, México tuviera un camino mejor y más fácil para las nuevas generaciones.

Como la mayor parte de las niñas que deseaban ser bailarinas, o tal vez sus mamás, Claradelia comenzó sus estudios a los seis años en Monterrey en la escuela de las hermanas Blanca y María Luisa Areu.

El entusiasmo y amor que despertó la danza en ella comenzaron a manifestarse muy pronto, también su talento. A los cuatro años de estudios hizo su primera coreografía para sus 90 compañeras de la escuela primaria, todas de quinto año, en un festival dedicado a las madres donde recibió su primer aplauso, y sintió por vez primera que la danza sería su vida.

El año siguiente participó en una función de gala conmemorando el 350 aniversario de la fundación de la ciudad de Monterrey. Su familia, muy contenta, propició que fuera a estudiar a Harlingen, Texas, con la maestra Frances Jennings Schoffield.

A su regreso a la Escuela Areu y a la edad de 13 años comenzó a impartir clases a los grupos infantiles, y todos los fines de semana viajaba a la ciudad de Reynosa para ello; fue un año completo, pero no descuidó su propia danza, continuó tomando clases.

En 1950, sintiéndose con la preparación y la experiencia necesarias abrió su propia escuela, ayudada por su familia; el Estudio de Danza Euterpe. Y con el fin de mejorar cada año retornó a la ciudad de México a los cursos de educadoras. Al terminarlos, después de cinco años, continuó visitando México para tomar clases con Sergio Unger y relacionarse con el mundo profesional de la danza.

Todas esas actividades no le impidieron tomar parte en funciones bailando un repertorio muy amplio de danzas clásicas, españolas y hasta números de ritmos en boga. También continuó colaborando con las hermanas Areu.

Cuando el Ballet Concierto de México se presentó en Monterrey en 1954, Claradelia ya conocía a su director, Sergio Unger; lo introdujo con: las demás maestras de la ciu-

dad y juntas planearon cursos con el famoso maestro. También invitaron a Martín Lemus y a Felipe Segura y todo se hizo muy democráticamente, cada clase fue en el estudio de alguna de las maestras y todas colaboraron a pagar maestro y al pianista.

Conforme crecía, Claradelia se volvía más ambiciosa; le gustaba bailar, pero pensaba que debía tener una mejor preparación para que sus clases y su escuela se desarrollaran. Viajó a Nueva York y tomó varios cursos con el famoso bailarín y excelente maestro Dimitri Romanoff, después con Gino Gómez y con la primera bailarina de Ballet Concierto de México, Sonia Castañeda.

Los veranos iba a la ciudad de México a tomar clases con el notable maestro de danza española Óscar Tarriba, después con Joselito y Paco Fernández; en la Academia de la Danza Mexicana asistió a clases con el maestro Marcelo Torreblanca. Esta preparación le permitió impartir cursos de folclor mexicano en Harlingen.

Además de las clases que impartía a los grupos de su escuela, tenía que montar los festivales anuales que son de rigor para mostrar el adelanto de los alumnos, la preparación de los maestros, su sentido teatral, su talento coreográfico, su imaginación y, sobre todo, para que los padres vean que están invirtiendo bien su dinero y el tiempo de sus hijos. Conforme pasaban los años los festivales de Claradelia fueron reflejando su mejor preparación, tenían un éxito creciente.

En 1960 mercedamente abandonó la danza y contrajo matrimonio con el señor Manuel Martínez de la Garza y según sus propias palabras "formando un feliz hogar bendecido por siete hijos: Claradelia, Manuel Macedonio, Alberto José, Rocío Isabel, Martha Gabriela, María de Lourdes y Alejandra María". Decir que abandonó la danza no es muy propio porque siguió supervisando su escuela y viendo que todo marchara bien.

En Monterrey le gusta mucho la danza, el público asiste a todo lo que se presenta, sean festivales escolares, compañías visitantes, solistas nacionales o internacionales y revistas musicales. La prensa siempre dedica páginas completas de los espectáculos, e incluye la opinión de los maestros regiomontanos que son los autorizados para calificar las presentaciones. Esto ha motivado que haya muchas escuelas y que entre ellas haya una lucha continua por ser la mejor, una lucha muy saludable.

Para las celebraciones de la ciudad se incluye danza; por ello, Claradelia, muy bien preparada y con una figura magnífica, siempre fue invitada para bailar en las veladas de graduación de las distintas facultades de la Universidad de Nuevo

León, las de los clubes Rotarios, Leones, Kiwanis, Sembradores de la Amistad. Desde luego, participó cada año en las temporadas de ópera que se celebraban con cantantes nacionales e internacionales famosos. Claradelia estuvo al lado de Ernestina Garfias, Ettore Bastianini y Giuletta Simonatto.

Con un grupo de alumnas hizo conciertos por las ciudades de Texas, Mc Allen, Pharr, Brownsville, etc.; dirigió los espectáculos de Revista Musical de la Universidad de Nuevo León y el de la ciudad de Montemorelos; fue coreógrafa y fundadora del espectáculo Estampas mexicanas del Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey.

Durante nueve años consecutivos impartió cursos de verano para norteamericanos en el Tecnológico; ha sido jurado calificador en diversos concursos de danza en Monterrey. Junto con el señor Martínez, su esposo, fundó la Sociedad de Padres de Familia del Colegio Anglo Español, fungiendo ambos como presidentes; pero además Claradelia tuvo que montar coreografías allí para diversas conmemoraciones. También fueron presidentes del Comité de Padres de Familia del Grupo 10 de Scouts de México, donde ella se encargó de hacer coreografías para ellos y para los grupos de Guafas de México.

En 1984, como descanso de sus muchas actividades dancísticas y familiares, asistió al III Curso Internacional de Ballet en La Habana, Cuba, llevando un grupo de alumnas de su academia.

En la celebración del Día Internacional de la Danza de 1995, el gobierno del estado de Nuevo León le entregó un reconocimiento "por su fructífera labor en el campo de la danza de Nuevo León". También el Madan (Maestros Asociados de la Danza de Nuevo León) le hizo un reconocimiento a su larga y extraordinaria labor y "por su trayectoria en el campo de la danza".

Claradelia ha presentado 32 festivales con su escuela; ha hecho cientos de coreografías para sus alumnas y para las instituciones con las que ha colaborado. Su obra coreográfica cubre todas las ramas de la danza: la clásica, la española, la regional, la de revista. Después de tanto trabajo, hoy continúa impartiendo clases, cuidando su escuela, pero siempre teniendo tiempo para sentarse en una outaca y ver bailar a su hija, a sus alumnas, a todos los bailarines que desfilan por los hermosos teatros de Monterrey.

Esperanza Pomar

Isaura Corlay



¿Quieres que te cante La Adelita?

Tal vez por el sentido vital que llevé siempre en su mismo nombre, Esperanza se dedicó a la danza con una ingenuidad alegre, tenaz y productiva que hizo posible que miles de personas de todo el país conocieran la riqueza del baile folclórico y pudieran practicarlo. Fundó y dirigió durante 17 años los programas de educación dancística del Instituto Mexicano del Seguro Social y durante cinco años trabajó en la formación de maestros y grupos de danza de las 16 delegaciones políticas del D.F., en lo que fue el Consejo Nacional de Atención a la Juventud (Crea), hasta que se integré posteriormente al Sistema Nacional de Creadores.

Su historia personal y profesional, como ella misma la cuenta, es tan fresca como conmovedora. Uno puede imaginar a una jovencita que recitaba con vehemencia e inmenso deleite los versos de Amado Nervo, aprendidos del único libro que había en su pobre casa. Al cumplir sus 15 años soñaba con ser actriz de teatro mientras trabajaba empaquetando zapatos.

Aquel día de mi cumpleaños me arreglé muy bien; después de tomar un chocolate caliente con mis hermanos me fui a la fotografía. A la salida del trabajo con mis amigos nos fuimos a dar un paseo, encontramos por allí una carpa en la que nunca habíamos estado. Como a la declaradora que salió la abuchearon mucho, mis amigas convencieron al encargado de que me dejara recitar. Yo me moría de la pena; así como estaba con mi vestido nuevo y tan peinadita empecé a decir los poemas que conocía, la gente me miraba con atención y empezaron a pedirme otro, otro y otro. Después de eso me fui a una escuela de declamación y un día le pregunté al maestro si creía que yo podría estudiar para actriz. Él me dijo que sí pero que tenía que leer bastante porque un actor debía poseer una amplia cultura. Entonces yo pensé y me dije: "pero yo ni libros tengo en mi casa, ¿qué voy a hacer?", me conformé y seguí con mis versos de Amado Nervo.

Así transcurrió el tiempo hasta que una ocasión, a la salida del trabajo, Esperanza se topó con un gran alboroto. Se trataba de un mitin del partido comunista, aquél donde hicieron preso a José Revueltas. Un joven le dio un volante donde se convocaba a participar y ella de inmediato simpatizó con la causa. Se hizo militante y allí conoció al entonces secretario general de la Línea contra el Fascismo y la Guerra, Fausto

Pomar, quien sería su esposo. Fue dentro del partido que conoció también a Waldeen, en quien vio su primera oportunidad de adentrarse a la danza.

Vivía yo muy feliz, mi marido era político y nuestra casa la visitaban muchos artistas. Un día Fausto me llevó a ver a Anna Sokolow y juro que desde ese día mi única pasión fue la danza. Fui a ver a Waldeen, que frecuentaba el partido, para ver si me aceptaba en sus clases. Me hizo unas pruebas y me dijo: "Tú no puedes bailar, no tienes talento para bailar".

Fue Guillermina Bravo, que entonces bailaba con Waldeen, la que admitió a Esperanza en sus clases. Después de escuchar que había sido rechazada, simplemente le dijo: "Bueno, ven".

Yo me bebía las clases. Llegaba a mi casa a estudiar y al día siguiente estaba allí otra vez; Guillermina y Waldeen me parecían bailarinas maravillosas. Un día se presentó la oportunidad de bailar en el cine un vals de la película *Bugambilia*, y yo fui a audicionar con el grupo. En realidad no quería, nunca me consideré bonita, ni tuve pensamientos de que pudiera hacer bien las cosas. Pero aunque al principio nos sacaron y pusieron a puras niñas bonitas y estiradas, al último al director le gustó más el estilo de nosotras que nos habíamos puesto a bailar con unos chicos que habían llegado de los salones de baile popular, y nos quedamos.

Después de esto las cosas iban muy bien para Esperanza; la mandaron llamar para participar en una película con María Félix, se metió a estudiar clásico y folclor en la escuela del Departamento del D.F.; mejoró su técnica y hasta consiguió tomar parte en un ballet que iba a presentar en Bellas Artes Waldeen, quien ahora se mostraba muy interesada en ella. Pero se olvidó de que se apellidaba Pomar y que su marido ya le había dicho que se dejara de esas cosas porque era la danza o la casa. Esperanza eligió la danza.

Cuando Fausto no me dejó participar en el ballet, eso fue la muerte para mí, porque había trabajado mucho en ello. La situación se hizo muy difícil y acabamos por separarnos. Había terminado seis años en la escuela de folclor y seis años de clásico en la escuela del Departamento del D.F. y quería poner mis conocimientos en práctica. Entonces me encontré con Eduardo Alonso Escárrega que

estaba como director de actividades artísticas del Seguro Social donde estaba formándose el departamento de culturas populares. Allí me quedé y proyecté todo lo relacionado con la danza durante 17 años. Para entonces, todo el mundo me conocía como Pomar, aunque me apellido Jiménez.

Con su falda folclórica y sus zapatos de tacón, Esperanza se fue a la clínica 8 de Atizapán de Zaragoza, donde la esperaban 40 muchachas obreras de una fábrica de hilados con las que tenía que organizar, "por instrucciones superiores", un festival artístico para el 18 de noviembre.

Estábamos a 4 de noviembre cuando me lo dijeron. "¿Qué voy a hacer?" me dije. Entonces dividí al grupo: a las que bailaban mejor les monté dos jarabes de Jalisco y dos de Veracruz, a las otras un baile de Brasil con un vestuario muy colorido. Las chicas estaban como locas, querían bailar y bailar y no se cansaban.

El auditorio de Atizapán se abarrotó durante tres días seguidos en los dos programas, tarde y noche. La gente se animó tanto que se empezó a inscribir en los talleres de danza, canto y teatro, pero más en danza; todos querían danza. La promoción empezó en grande en todas partes del D.F. y del país y se abrieron centros de cultura como parte de las prestaciones sociales que ofrecía el IMSS.

Aquello fue muy lindo, nos dimos cuenta de la necesidad que tiene el pueblo de estas prestaciones. Me acuerdo de una muchachita a la que hice exámenes en Atizapán; llevaba una ropa muy viejita pero tenía un talento de maravilla; me hizo recordar mi época de pobrecita y pensé: si yo hubiera tenido esta oportunidad a lo mejor crezco más, pero esta chica sí la va a tener porque nosotros se la vamos a dar.

Fue una etapa de gran intensidad en el trabajo, Esperanza pasaba los días en las calles buscando casas que pudieran adaptarse para ser centros de cultura, se organizaban grupos, se preparaban presentaciones. Los recuerdos de aquellos días llenan su memoria:

Cuando se abrió la casa de cultura número 6, allá por las calles de San Pablo, cerca del barrio de la Merced, nos recibieron con una fiesta bárbara, los vecinos habían cerrado la calle, había mariachis y cantantes. No podíamos ni

pasar, nos decían los canchanchanes de la danza. Después de la inauguración llovieron las inscripciones. Toda la gente quería danza y los centros aún no estaban preparados para contener tanta demanda.

En este contexto del gran auge de las prestaciones sociales que ofrecía el IMSS nació lo que es hoy el Centro Vacacional Oaxtepec. Cuando todavía era un pueblito feo, con una sola placita de toros, Esperanza llevó cuatro camiones de bailarines, más otro con maquillaje y vestuario, y montó un espectáculo sensacional que por cierto tuvo sus inolvidables contratiempos:

Minutos antes de comenzar el festival, todos estaban borrachos, dormidos en los jales que servían como vestidores. Yo no sabía qué hacer. Carlos Casados salió con un contrabajo y vestido de viejito a tratar de calmar al público que ya gritaba, pero les contó unos chistes tan groseros que le aventaron naranjazos y hasta piedras. Desesperada, tomé el micrófono y dije al auditorio que no habíamos empezado porque estábamos esperando a otro grupo de bailarines que venía del D.F. En eso ya vi venir a los muchachos corriendo a toda prisa, vistiéndose en el camino. Los zacatecanos entraron primero al escenario, luego ya presentamos Guerrero, Michoacán y por último Veracruz donde subimos al público a bailar. Fue un gran éxito.

Más de 1 200 festivales artísticos que más de alguna vez involucraron a 400 personas en escena, como aquel espectáculo prehispánico con toque de caracoles con el que fue recibido Adolfo López Mateos en la Unidad Santa Fe llevó a cabo la maestra Pomar en aquella época. Fue un trabajo sin precedentes que creó las bases para la práctica masiva del folclor nacional, en la que se han destacado los Centros de Prestaciones Sociales del IMSS y que ella continuó desarrollando en el Crea donde formó a profesores y grupos de las diferentes delegaciones políticas del D.F. Además de otros 10 en el interior de la República.

Los cinco años que pasé en el Crea fueron muy productivos. Hicimos tres seminarios a los que asistieron cerca de 150 maestros y bailarines. La gente hablaba de sus estados y exponía una calidad de conocimientos sobre el folclor verdaderamente impresionante.

Con los grupos de las delegaciones se daban funciones entre semana en diferentes lugares: unidades habitacionales

o teatros del IMSS. Los domingos en Chapultepec, que se llenaba muchísimo. Era un ambiente de pueblo, muy bonito, al final de la función la gente se emocionaba mucho y cantaba.

En 1988, al final del sexenio, la maestra Pomar dejó el Crea que ahora iba a llamarse Consejo Nacional del Deporte. Con el nuevo director llegaron puros deportistas, el perfil de la institución cambió y el programa de difusión artística dejó de funcionar. En atención a su labor le propusieron seguir cobrando sin tener que trabajar.

Era horrible, yo me dije: "si no me estoy muriendo de hambre para cobrar sin hacer nada, a mí nunca me han pagado sin trabajar", así que agarré mi papelito y me fui a la Secretaría de Educación Pública, donde me ubicaron en el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, allí trabajé con Pedro Alonso. En 1995 me incorporé al Sistema Nacional de Creadores.

Son muchos los recuerdos que podrían contarse de una vida dedicada a la danza. Pero hay algunos que merecen espacio por revelar los detalles de carácter y sensibilidad de las personas. Tengo en la mente dos Esperanzas. La primera es una niña de cuatro años ablandacorazonada que pregunta ingenuamente al militar "¿Quieres que te cante la adelita?" en el instante justo en que éste amenaza al padre de ella con matarlo... Una Esperanza de vida. La segunda son unas lágrimas, ella llora de emoción al contemplar el paso de los preciosos y variados trajes indígenas de Oaxaca, escuchar las canciones y mirar los *xicalpextle* llenos de fruta "en aquella fiesta de la Guelaguetza cuando yo sentí que nuestro México era lo más grande y que qué suerte tenía de haber nacido aquí". Una Esperanza llena de lágrimas... pero una esperanza.

Emilia Pulido

Margarita Tortajada Quiroz

Conocer a Emilia Pulido y su vida es toda una aventura. Emilia proyecta fortaleza, determinación, inteligencia y pasión. Es una mujer tenaz, una talentosa y versátil bailarina, una brillante empresaria, una maestra dedicada y una coreógrafa audaz. Ante todo, la caracterizan su rebeldía y su lucha por cumplir los objetivos que persigue, sin importar si son aceptados o no por los demás, por eso levanta polémicas. Su gran sentido del humor y seguridad la llevan a ser creativa, irreverente y plenamente consciente de la realidad.

Me inicié en la danza desde muy chica, por medio de María Antonieta Pons, a quien veía en las películas. Nací en Poza Rica y había visto puras películas de la época, de mamboleatas; era lo único que conocía. Después mi padre nos mandó a Puebla a estudiar y mi madre tomó la inteligente medida de llevarme a la escuela de danza de Martha Castro. Fue maravilloso descubrir que el mundo, porque eso es la danza, no empezaba ni terminaba en el mambo.

Después de un tiempo, por consejos de mi maestra, me vine a México yo solita a estudiar con Xavier Francis: era terrible, pero también maravilloso. Además estudiaba danza española con Óscar Tarriba y Pilar Rioja; danza folclórica con Marcelo Torreblanca y José Luis Hurtado, y hasta algunas clases en Ballet Concierto, donde Felipe Segura me invitó a participar.

En Puebla empecé a dar clases de danza, primero en el Centro Escolar a maestros de educación física, y después en mi casa. Me pagaban con una bolsa de manzanas o de duraznos.

Mi padre se puso muy celoso de que yo bailara ballet y flamenco, pero nada de folclor, que era de mi tierra, así que se traía a los jaraneros y a los jarochos y yo bailaba horas y horas son jarochos. Como a los 12 años empecé a bailar en restaurantes. Además bailaba en el grupo de mi escuela, con espectáculos de Martha Molina de Martínez. Agarrábamos nuestras crinolinas y nos íbamos en camión o en burro, a ciudades o pueblitos. Nos presentábamos en parques, afuera de las cantinas, en hospitales, en cárceles. El foro y la danza están en la calle, no nada más en Bellas Artes. En cualquier lugar se puede bailar y hacer feliz a la gente; a todos aquellos que, aunque no tengan una educación para apreciar una danza "cultura", son felices y vibran viéndote bailar *La bamba* o cualquier cosa sencilla. Lo comprobé en Estados Unidos cuando, en tiempo de la guerra de Vietnam, bailaba para lisiados; no sabes la cara de felicidad que tenían al vernos bailar y ver nuestros rebozos y faldas; se les salían las lágrimas y eran felices. Con la danza le quiero dar alegría a quien



lo necesite. Qué bueno que soy bailarina, qué bueno que Dios me dio este don para hacer feliz a la gente.

Cuando era niña no estudiaba; bailaba, a pesar de que me dieron premios como mejor estudiante. También hacía mucho deporte. Gané el primer lugar en la viga de equilibrio, haciendo una *split*; fui campeona estatal y segundo lugar nacional en salto de altura.

Desde niña dije "Yo voy a ser bailarina" y aunque mi padre quería que estudiara en la universidad, no hubo nada que me convenciera de cambiar mi decisión. No quería que bailara porque pensaba que no era una profesión, y él quería darme algo con qué defenderme toda mi vida. Él ya murió, pero estaría muy orgulloso de saber que la única que no me estudió una carrera y que tanto repeló lo que quería, porque toda mi vida he bailado y lo he hecho bajo sus principios. No estoy acostumbrada a que me den, todo me ha costado y todo ha sido transparente. Nadie tiene nada que reclamarme.

Al terminar la secundaria, en 1961, hice una audición para Ballet Folklórico y fui aceptada. Mientras me preparaban, hubo una temporada en la Feria del Hogar, donde pagué mi novatada. Lo siguiente era una gira a Sudamérica y eso fue un pleito con mi familia. Mi mamá me apoyaba, pero mi padre lloró, me suplicó, le dijo a Amalia Hernández que yo era menor de edad y que con su vida le respondería. Lo convencí al recordarle los valores que él mismo me había enseñado. Mi papá era muy estricto y disciplinado y tenía unos principios muy firmes. "Padre, tú me has enseñado que si uno da su palabra, tiene que cumplir". Finalmente lo logré. Hubo otras giras: Estados Unidos, Europa, incluyendo la URSS y los países socialistas. Cuando la compañía estaba en México, mi papá reservaba filas enteras de butacas e invitaba a todo el mundo a mis funciones.

Entonces descubrí el mundo de la danza de otra forma. Quería ser la mejor bailarina y ensayaba sola, era la primera en llegar al teatro; en todos los lugares a donde íbamos tomaba clases de danza. Siempre estaba aprendiendo, yo quería más. Siempre he sido como un animalito, así me catalogo, me muevo por instinto, y siempre quiero más y más. Fueron casi cinco años en Ballet Folklórico; ahí tuve un gran aprendizaje y una gran disciplina como bailarina y como *regisseur*; conocí a personas muy talentosas; tomé clases de ballet con Nellie Happee y paralelamente con Sonia Castañeda. Le di muchos dolores de cabeza a Amalia, pero aprendí cómo trabajar y dirigir.

Yo estaba ávida por estudiar, sabía que tenía que haber otras cosas dentro de la danza y las quería conocer. Empecé a

bailar danza contemporánea (1965-1969), con Bodil Genkel, con Elena Noriega y con el Ballet Independiente, donde participé en obras de Anna Sokolow y Michel Descombes. También hice televisión y cine.

Entré al espectáculo *Los poseídos* (1967) de León Escobar, para una gira a Las Vegas. En ese momento yo no tenía idea de lo que era el *show business*. A mi familia le dije que iba bailando folclore pero, para la suerte que tengo con las fotos, a la primera semana sale una foto mía en la portada de la revista *Qué pasa en Las Vegas* con la sonrisa y el bikinazo de miedo. A los pocos días llegó mi mamá y se quedó conmigo toda la temporada.

Con el dinero que había ahorrado por fin me fui a Nueva York. Conocí cosas muy lindas y otras terribles en esos seis meses; estudié con la compañía de Paul Taylor, le ayudé a la de Louis Falco. En esta ocasión y en posteriores viajes a Nueva York, estudié ballet en la compañía de Robert Joffrey y con Héctor Zarazpe; danza contemporánea con Merce Cunningham y Martha Graham; jazz con Mike Gonz. Luigi, Jo-Jo Smith, Frank Hatchat y Fred Benhajamin. El jazz también lo estudié en Los Ángeles, con Joe Bennet, Joe Tremaine, Jackie Sleight y Bill Goodson.

A mí no me gustaba la técnica Graham pero en Nueva York me inscribí en su escuela, en el nivel de principiantes; para mi sorpresa, la clase la daba Martha Graham en persona. Cuando terminó la clase, me preguntó mi nombre y me dijo que quería verme en la clase de intermedios o de avanzados. Salí sintiéndome tan orgullosa.

Al regresar a México participé en la compañía Danzas y Cantos de México de Héctor Fink (1969) y nuevamente nos fuimos de gira a Las Vegas. Ese mismo año formé la Compañía de Ballet Nacional Mexicano, con la que hicimos giras por Latinoamérica y Estados Unidos. Como directora y productora de esta compañía, durante cerca de cinco años viví cosas dramáticas y terribles, pero también maravillosas.

Volví a México y empezó otra época de mi vida. Trabajé en comedias musicales: *Mame* (1974), *Sugar* (1975), *Pippin* (1976) y *Amor sin barreras* (1976). Hice cabaret por vez primera en México, en el *show* de Olga Breeskin (1977), y me convencí de que no podía, era otra cosa en Estados Unidos.

Cuando me salí y decidí poner una escuela de danza visité todas las que había en México, vi cómo se preparaba la gente del espectáculo y dije "Mi escuela tiene que ser completamente diferente". Todo mundo se empezó a carcajear de mí, que qué es eso de *jazz*, decían. Inicié en 1977 con dos alumnos, que eran mis amigos, y poco a poco la escuela creció. En

ese momento fue importante la influencia de maestros como Miguel Gonz y Karen Baker.

En un principio en la escuela dábamos cursos de jazz, tap, ballet y danza contemporánea, dirigidos a bailarines profesionales, actores y cantantes. Posteriormente establecimos niveles de entrenamiento, programas de becas, un boletín informativo. A partir de 1978 y hasta la fecha hemos trabajado con programas integrales para la formación artística, por medio de clases y cursos de especialización, impartidos por reconocidos maestros de jazz, ballet, danza contemporánea, tap, actuación, coreografía, coreología y notación dancística, acrobacia, malabares, pantomima, canto, esgrima, anatomía aplicada a la danza. Además, la escuela promueve conferencias dictadas por especialistas y hemos apoyado a nuestros compañeros: en 1978 al Sindicato de Actores Independientes, a montajes de obras teatrales, a grupos independientes de danza y teatro. En 1985 presentamos espectáculos infantiles con alumnos y maestros de la escuela en los albergues de damnificados de los sismos de ese año.

Todo lo que he hecho en mi escuela ha sido pensando en lo que he visto y vivido, y en lo que a mí me hubiese gustado tener y no tuve. ¿Cómo es posible que si yo quiero bailar en la televisión y tener conocimientos de teatro no exista en la ciudad de México un lugar donde me enseñen, y que todo sea tan elitista y tan cuadrado? Por eso decidí poner mi escuela. Pienso que las escuelas particulares son sumamente importantes; gracias a ellas la danza vive en la sociedad. Somos un espacio para todos aquellos que desean acercarse a la danza y que en las escuelas profesionales no les dan oportunidad, por la edad o por las condiciones físicas. Pero si Dios no dotó de esas condiciones a todos los estudiantes, si les dio un gran talento y un enorme coraje. Ése es el gusto que me da mi escuela: no son personas virtuosas pero aman la danza, tienen los calzones bien puestos y son muy trabajadores.

Las escuelas particulares también son escalones para la danza profesional. De la mfa han salido los integrantes del Ballet Jazz-Mex, y dos de nuestros becarios ahora pertenecen a compañías extranjeras.

Además de la preparación, considero que el bailarín tiene que defender su carrera, lo que sabe hacer. Siempre lo he peleado, por eso soy exigente como bailarina y como maestra. Si quieres pedir, tienes que dar. Pero no puedes pedir y ser mediocre. Tienes que saber realmente con qué vas a responder. Te tienes que vender bien porque sabes que realmente lo vales.

En 1981 fundé Studio Dancers Show, una compañía con la que quise demostrar que mujeres guapas y semidesnudas

podían hacer un *show* familiar. Costó mucho trabajo, como todo, al principio, porque era un concepto nuevo. Yo no me siento innovadora, sino inquieta; me molesta hacer lo mismo que todo el mundo, por eso a lo mejor molesto. Tuvo mucho éxito en el país y después en la televisión, hasta dar funciones para el presidente de la República. Se desintegró en 1984 por desacuerdos de dinero. Cuando dicen "Ema es comercial y lucra", no saben que si yo fuera así aprovecharía muchas oportunidades que se me presentan, pero mi trabajo impone límites.

Decidí entonces trabajar para los artistas y sus espectáculos. Así lo hice con Héctor Suárez, Guadalupe Pineda y mil más. También monté coreografías para obras de teatro como *La otra* dirigida por Susana Alexander (1982); para el *Pabellón Mexicano* del Epcot Center en Florida con producciones Walt Disney (1982); para comerciales, televisión, centro nocturno y video (1980-1985).

A raíz del temblor de 1985 mi casero quería que desocupáramos el edificio de la escuela y empezaron los problemas. Me mandaban judiciales, me hacían la vida imposible. Hasta que llegó un momento en que había una orden de arresto en contra mía. Fue como de película, para escaparme me metieron en la cajuela de un carro y me fui a Los Ángeles. Como ésta, me han pasado cosas terribles en la vida, pero las he disfrutado porque después viene algo nuevo. Así ha sido toda mi carrera; de pronto me va bien, de pronto me va mal. Si aguantamos todas esas idas y venidas, todos esos fracasos y aciertos, disfrutamos mucho la vida, somos personas fuertes y valiosas, porque se acumula la experiencia.

Volví a México y se arreglaron las cosas pero yo, adentro de la cajuela, ya había decidido formar una compañía: Ballet Jazz-Mex. Quería hablar de mí: vida con mi propio lenguaje, tenía la necesidad de expresarme en un foro. Me dediqué en cuerpo y alma a hacerlo; no me importaba nada más e invertí todo lo que tenía. Entre 1987 y 1993 hice para Jazz-Mex las coreografías *Por tus ojos...*, *Para Joe, Raices, Danzón y Lara*, *Un domingo en la mañana*, *¿Qué te ha dado esa mujer?* (coproducción con la UNAM) y *Boleros* (inédita). Participamos en el Festival Internacional Cervantino, en la Sala Miguel Covarrubias, en el I Gran Festival de la Ciudad de México, en el Festival Artístico y Cultural de Monterrey y en el II Congreso Internacional de Danza Jazz de Chicago (fue la única compañía latinoamericana frente a grupos de Europa, Estados Unidos y África).

Yo fui a una de las primeras que trajo el jazz a México. Con Jazz-Mex no digo que estoy descubriendo ni el jazz ni el agua fría, sólo es una propuesta propia que dice "síentete

bien, disfruta, déjate ir, emocionáte". Me enorgullezco de mi inicio en la calle, en los cerros y con los indios. Yo creo que mis principios son bastante sólidos y me permiten darme el lujo de hacer experimentos. Eso fue Jazz-Mex.

Además de la compañía, participé en el proyecto de formación del Sindicato de Directores de Escena y Coreógrafos y monté diversos espectáculos para la firma Walt Disney (1987-1989) y para la obra de teatro *¿Qué comedias que adivinas?* (1990), dirigida por Julián Pastor. Sigo dando cursos, en mi estudio y en otros lugares, como en el Centro de Investigación Coreográfica, la Academia de la Danza Mexicana y el Ballet Nacional de México. Ahí todo empezó con una invitación de Guillermina Bravo para dar una clase, después los muchachos quisieron más, y luego la señora me pidió que montara un fragmento de su coreografía *La tambora* (1990).

Jazz-Mex terminó y me dejó en la calle, pero valió la pena, porque aprendí mucho. Todo me ha costado mucho trabajo y todo el dinero que he ganado ha sido para la danza, ahí se ha quedado. Yo siento que soy millonaria por las vivencias y por todo lo que he hecho.

Pienso que uno nunca debe retroceder, puedes pararte un poco, pero sólo para ir hacia adelante, con mejores propuestas. Aprecio mucho mi escuela por el esfuerzo que he hecho, pero siempre necesito seguir buscando el orgasmo en la danza, sentir ese néctar y, también, esa hiel que mata. Soy demasiado ambiciosa, me lo he cuestionado, pero no me gusta estar sentada, siempre quiero más. Ahorita tengo muchos proyectos, pero necesito estar preparada para navegar contra la corriente, y yo sola, por eso toda mi energía tiene que estar arriba, pensando en grande. La gente muchas veces tiene razón en pensar que soy una mujer con suerte, pero es una suerte que me merezco porque soy muy trabajadora, muy tenaz, pase lo que pase, muy ávida de aprender. El trabajo, además de la búsqueda constante, la imaginación y el amor, es el ingrediente que se necesita para la danza.

Mi vida ha sido la danza, aunque suene cursi, y yo me considero bailarina ante todo, y lo digo como si dijera que soy química o escritora, porque es algo muy importante en la vida de un ser humano. Bailar es lo que he hecho desde que nací; lo de maestra y coreógrafa es secundario, casi un apodo. Ser bailarina ha sido lo más importante para mí porque es el medio directo para expresar a través del movimiento: sentir y proyectarlo para que los demás lo sientan. Lo que bailes, ya sea algo muy profundo o algo cotidiano, tiene que ser creíble. Por eso siempre ha sido para mí orgásmico estar en el foro. Y he estado en el foro como bailarina, maestra, coreógrafa y empresaria, porque a través de otros cuerpos sigo bailando.

Enma Pulido tiene una sólida carrera y dirige el Estudio Profesional de Danza, el centro de enseñanza de jazz y otras ramas de la danza y el arte escénico, más importante y reconocido en México. Pero Enma no se detiene, cada vez es más audaz; por eso hay que esperar su próximo paso que seguramente será la consolidación de sus proyectos y una muestra más de su espíritu innovador y rebelde.

Fuentes

Margarita Tortajada entrevista a Enma Pulido, 13 y 20 de marzo de 1996.

Expediente Enma Pulido, Cenido-Danza.

Material informativo del Estudio Profesional de Danza de Enma Pulido.

José Luis Rosales "Ébano"

Angélica del Ángel Magro



Foto: Estudio Isunza

*En esa su piel morena,
Bajo unas cejas semipobladas,
Alcanzo a distinguir en su mirada
Noches y días de dedicación a la danza,
Ojos azules, no detengas tu marcha.*

Los bailarines de revista siempre se han caracterizado por su versatilidad y simpatía, tienen que recorrer un largo y difícil camino para lograr el éxito y en ocasiones también tienen que asimilar el rechazo de algunos profesionales a causa de su físico; sin embargo para quien se inicia desde la niñez en la danza y crece con firmes ideales para desarrollarse física y moralmente en el futuro, este tipo de situaciones son sólo tropiezos insignificantes en su vida.

José Luis Rosales, radicado en la ciudad de México desde los nueve años, nació el 19 de marzo de 1928 en Aguascalientes; desde temprana edad ya tenía conocimiento e interés por la danza, ocupaba su tiempo en recortar de periódicos y revistas los trajecitos de la primera bailarina del Ballet de Montecarlo Irina Baronova, los cuales guardaba con el mismo celo con que se guarda el más preciado tesoro.

Buscando apaciguar su creciente deseo por incursionar en el arte, comienza a trabajar como extra en el cine y la televisión; desenvolviéndose en estos quehaceres fue donde su contacto con la danza se hizo más frecuente, observaba a los bailarines, admiraba su técnica, sus movimientos, sus cuerpos, su presencia y pensaba: "Yo quiero bailar, yo quiero bailar". El deseo se le adivinaba en la mirada, en la actitud, hasta que un amigo, Jaime Fernández, que también trabajaba como extra, lo invitó a tomar clases de baile y le ofreció pagar el 50% del costo de su colegiatura; de esta manera se iniciaron los días, aprendiendo las bases de la danza clásica, tangos y sambas en la escuela de Bailes Internacionales con el maestro César Tapia. Un año después la escuela que se ubicaba en el Palacio de Bellas Artes lanzó una convocatoria solicitando bailarines; José Luis acudió presuroso y lo recibió el maestro José Silva.

- Yo vi un peladote así precioso con un cuerpazo bellísimo.
—¿Qué vienes a hacer aquí?
—Asunto de bailarines.
—¿Tienes experiencia?
—Muy poca.
—Pues pásale, cámbiate de ropa, ponte tus mallas y entra a la barra.

Entré a la barra y empecé a seguir a los demás compañeros, me vieron facultades y me aceptaron inmediatamente.

Durante 1948 y 1949 recibe clases de José y Ricardo Silva, Gloria Mestre y Armida Herrera; meses más tarde estos mismos profesores dan vida a un proyecto que venían planeando desde hacía tiempo y nace Ballet Chapatupec, donde José Luis pasa a formar parte del grupo de jóvenes talentosos pioneros. Lograron grandes triunfos gracias a la dinámica de los hermanos Silva que siempre procuraban mostrar cosas nuevas e innovadoras aunque tuviesen que salir de la línea clásica para manejar moderno, folclor, tap y todo aquello que pudiera ser bien apreciado por el espectador.

Junto a Gloria Mestre, Socorro Bastida, Laura Urdapilleta, Jorge Cano, entre otros integrantes de este ballet, se presentó en las Fiestas de la Primavera en el bosque de Chapatupec con *Las silfides*, *El lago de los cisnes*, *Estampas mexicanas* y *Las danzas polovetianas del príncipe Igor*; realizaron también una temporada en el Teatro de Bellas Artes con la bailarina cubana Margarita Paré presentando *La siesta de un fauno*, *El cazador* y el venado, *El pájaro azul*, *Las bodas de Aurora*. Acerca de esta coreografía comenta: "Pues a pesar de ser pretito y todo a mí me dieron el papel del fajador, bailé con Laura Urdapilleta." Con Ballet Chapatupec también bailó en el Teatro Iris con el espectáculo *La Malinche desnuda* y en programas de televisión del canal 4.

En 1950 es becado por Bellas Artes; realiza estudios en la Academia de la Danza Mexicana con Ana Mérida, Rosa Reyna, Raquel Gutiérrez, Socorro Bastida, Guillermo Keys, Cynthia Riseley –quien llegó a México con el Ballet de Alicia Alonso– Michel Panaieff y Carletto Tibbón. Contando ya con un sueldo fijo participó en el cuerpo de ballet en la temporada de Ópera Internacional, con los cantantes María Callas y Mario del Mónaco, así como en la temporada de la Academia de la Danza Mexicana en el Teatro de Bellas Artes.

Con esa rebeldía característica de llevar al escenario cosas diferentes, los hermanos Silva invitan a José Luis y a otros bailarines a buscar nuevas experiencias en el teatro de revista. Lo más atractivo que encontraron los bailarines invitados fue que el sueldo era mucho más alto del que percibían en Bellas Artes, y el deseo de ver y hacer algo fuera del ambiente del INBA los convenció para presentar su renuncia. Fue así como Jorge Cano, Sergio Corona, Raquel Vázquez, José Luis Rosales y muchos otros bailarines fueron a enfrentar una nueva vida al Teatro Follies, en aquellos gloriosos años de la carrera de la señora Yolanda Montes "Tongolele". En aquel teatro trabajó por largo tiempo presentándose también en Guadalajara y Jalapa.

Mientras trabajaba en teatro de revista, una compañera le informó que la maestra Chelo la Rue necesitaba un maestro

de danza, se presentó con ella; fue aceptado como maestro y único elemento masculino en ese ballet; hicieron una gira a Haití, Cuba, República Dominicana y Estados Unidos (San Francisco, San Diego y Los Ángeles) y a San Salvador como miembro del Ballet del Nelsy Dambre. Tuvo mucho éxito bailando con Chelo la Rue ya que, independientemente de que la bailarina siempre se esmeraba en tener un vestuario fastuoso cuando hacían pareja, él, de piel extremadamente morena y ella blanquísima, formaban un contraste muy agradable para los ojos del público que aplaudía hasta el cansancio. En aquel entonces lo conocían como José Luis Rosales "El Indio", sobrenombre que le puso la misma Chelo la Rue; en 1954 actuaron también en el centro nocturno El Putio y en 1959 hizo presentaciones como solista en el Teatro Nuevo Ideal.

¿Por qué Ébano?

Desde Bellas Artes yo quería ser bailarín clásico, para mí un clásico era lo máximo, pero entonces me pasaron a contemporáneo. Me decían: "No, tú eres grueso de cuerpo, eres moreno, no eres fino como el clásico". A mí me hería todo eso.

Bueno pues ahora le voy a dar valor a mi nombre, quise independizarme y hacer mi pareja; había una chica, Raquel Vázquez Rivera, a la que le pedí que hiciera pareja conmigo. Pero José Luis y Raquel como que no funcionaba, entonces viendo periódicos y revistas leí: Ébano; negro, moreno, fuerte, macizo, fino, elegante. Entonces ese nombre me puse, Ébano con mucho orgullo de verdad porque me gusta mi color.

En 1955 formando pareja con Raquel Vázquez, dándose a conocer como "Ébano y Raquel" y manejando un estilo propio de baile en el que combinaban extraordinariamente la danza clásica, contemporánea y afrocubana, lograron una aceptación inesperada que hasta la fecha es recordada por mucha gente. Al encontrarlo en cualquier lugar lo ubican bailando aquellos ritmos con su compañera Raquel. Actuaron en el Teatro Margo, en programas de televisión y centros nocturnos e hicieron giras por la República mexicana.

Posteriormente a Raquel, siguió formando parejas por largas temporadas con varias bailarinas más: María Luisa Fuentes (1960), Nohemí Balbi (1965), Virginia Soledad Martínez (1966-1970), Belén Díaz (1970-1973); con todas ellas tuvo una muy buena aceptación por parte del público y viajó a Canadá, Montreal, Quebec y por el interior de la

república; se presentaron también en centros nocturnos, teatros y televisión.

En 1974 como bailarín y coreógrafo de los centros nocturnos Iris, Astoria y Closet de la ciudad de México, hizo coreografía para las figuras principales, diseñó vestuario, música y en ocasiones bailó con ellas.

La gente recordaba tanto a la pareja de Ébano y Raquel, que Pedro Ferriz les ofreció un programa como homenaje; se presentaron bailando como en sus mejores años. Tiempo después Raúl Velasco les brinda otro homenaje dentro de su programa *Siempre en domingo*, y aprovechando el reencuentro nuevamente se presentaron en centros nocturnos, series de televisión y teatros, e hicieron una gira por Acapulco.

Nos invitaron a trabajar en Acapulco y le dije a Raquel: "Ya estamos viejitos los dos, vamos a retirarnos antes de que nos retiren." Y nos retiramos los dos.

A causa de una enfermedad que sufría su madre, en el año de 1979 se ve obligado a dejar los teatros y en su casa monta una escuela de danza; inicia dando clases de gimnasia reductiva, cha-cha-chá, mamba, charleston y las bases de la danza clásica exclusivamente a población femenina, labor que continúa hasta la fecha; además es miembro honorario de la Asociación Nacional de Actores.

Yo siempre pienso y pensaré que un bailarín es producto de muchos maestros y no de uno, todos te dan muchas cosas, diferentes ángulos de la danza. Doy gracias a Dios por haberme dado la dicha de haber sido bailarín.

José Luis Rosales, "Ébano", José Luis, "El Indio"; por siempre para la danza.

Fuentes

Angélica del Ángel entrevista a José Luis Rosales el 18 de marzo de 1996.

Curriculum del maestro José Luis Rosales.

Felipe Segura entrevista a José Luis Rosales en septiembre de 1995, dentro del proyecto Historia Oral de la Danza en México, siglo XX.

Elena Sustaeta

Felipe Segura Escalona



Foto: Rafael

Cuando su hermana Rosa comenzó a tomar clases de danza también Elena lo hizo; después ya no le gustaron. Su mamá la obligó a seguir, pero en cuanto pudo las abandonó. Cuando asistió como espectadora a un festival sintió el llamado de la danza.

De los millones de niños que nacen, muchos sienten el llamado del arte, algunos el de la danza. Nacen con esa especie de germen y un día, en un festival escolar, al ver una película o la interpretación de alguna gran estrella, descubren lo que desean hacer en su vida: bailar.

Serán miles de niñas y pocos niños los que llenen las escuelas; ese germen se desarrollará, muy pocos perseverarán, otros lucharán, aceptarán toda clase de vicisitudes, fracasos, penurias, desaires y tropiezos, pero seguirán, seguirán siempre. Se convertirán en sacerdotisas y sacerdotes de la danza. Su mundo se reducirá a la danza, en grupos o solos, los afortunados seguirán el destino que eligieron.

En aquel festival, Elena, emocionada hasta las lágrimas, supo que la danza era su camino y regresó a las clases. Muchos años estudió con Lettie Carroll, Javier Romero y Nina Shestakova tomando parte, llena de felicidad, en sus festivales escolares.

Después llegó el campo profesional; fue alumna de Nellie Happee y Tulio de la Rosa e ingresó en 1958 al Ballet de Cámara; participó como solista bailando *Invitación al vals*, *La alborada del gracioso*, la *Grisi de Pas de quatre*, el dúo de *Las sílfides*, la variación de los dedos de *Las bodas de Aurora*.

Como deseaba llegar a ser una estrella, estuvo en Nueva York una larga temporada en la escuela del American Ballet Theatre, tomando clases con Igor Schwezoff, Scott Douglas y Valentina Pereyaslavce. Tuvo oportunidad de ver todas las grandes compañías de clásico y contemporáneo con sus grandes estrellas. Lupe Serrano, en el clímax de su carrera, le produjo tan grande impresión que compró unas rosas, la esperó a la salida del teatro y se las entregó con felicitaciones que salían de su corazón. Era "un mundo en el que estaba rodeada de todo lo que admiraba y me gustaba".¹

Regresó a México con un mejor nivel técnico, llena de alegría y entusiasmo. Ingresó a Ballet Concierto de México como solista bailando en *Coppélia* y *Café Concordia*; después ascendió a primera bailarina en *La noche de Walpurgis*, *Las sílfides*, *Los patinadores*, *El Cid*, *Serenata*. la Taglioni de *Pas de quatre*, los *pas de deux* *El cisne negro* y *Don Quijote*. Interpretó el papel principal de *Tres tiempos de amor*, obra en tres partes que la obligó a presentarse como una niña, una adolescente y una mujer madura con un trágico

desenlace; este ballet la llevó a meditar sobre otros aspectos de la danza en los que pudiera desplegar su sentido dramático y aprovechar su preparación artística.

Con esta compañía participó en largas giras por la república y en las series de televisión donde se presentaban ballets completos; Elena siempre tuvo partes estelares.

Cuando la compañía terminó sus actividades, Elena partió rumbo a Europa, buscando su superación. Tomó clases con Michel Reznikoff en París y con Todd Bolender en Francfort. También asistió a todos los espectáculos de danza que había.

Nuevamente en México, y tomando clases con los maestros que podía, recibió el consejo de Guillermo Keys de ir con el maestro Xavier Francis. Para Elena se abrió un mundo nuevo, la danza moderna:

Allí encontré grandes cosas, grandes experiencias del movimiento, ese movimiento que se libera y que en el clásico no lo había experimentado. Yo iba a tomar una clase a la semana, seguí con tres... y más adelante fue diario.²

Poco a poco en Elena se fue transformando su sentir por la danza, su visión del movimiento y de lo que deseaba hacer en el futuro. Con su disciplina, su maestría y su gran amor por la danza Xavier Francis la condujo a un mundo nuevo.

No fue un cambio porque mi base técnica ha quedado siempre, es algo que ni quiero ni me la puedo borrar, porque fueron muchos años de trabajo y de esfuerzo para decir: "ahora ya no soy clásica, soy moderna". No, eso no, son dos técnicas las que utilizo porque creo que todas son necesarias para un bailarín.³

Con el maestro Francis también tomó un curso de coreografía y participó en una demostración donde se presentaron ejercicios individuales. Elena creó el suyo sobre el tema del dolor, y así se inició en la coreografía. Quería hacer una danza nueva para ella, una danza propia, que no podía encontrar en ballets hechos, tenía que crearlos y ella sería el instrumento. Se iniciaba en el más difícil de los espectáculos de danza, los conciertos como solista, ella como única intérprete. Llegó el debut en 1972, cuando un poeta le pidió que pusiera coreografía a cada una de las siete partes que dividían un poema que iba a estrenar. Elena creó pequeñas danzas utilizando música de Shostakovich y Vivaldi, y fue una prueba que le permitió saber de lo que era capaz. Hizo que filmaran sus danzas y así pudo verse, corregirse, y creció su entusiasmo.

Dos años tuvo que suspender sus planes por enfermedad, pero aun sintiéndose débil y con su físico alterado, cada día hacía un poco de ejercicio para no perder su entrenamiento; fue difícil. Al tener tantas horas desocupadas y aburridas, decidió hacer coreografías, muchas coreografías, no importaba si algún día se le llegaran a presentar.

Vino la recuperación y pudo hacer algunas funciones; tenía un gran bagaje: obras de su enfermedad y convalecencia. Fue su victoria.

Cuando Elena bailó el papel principal de *Tres tiempos de amor* hizo reflexiones que más tarde se manifestarían:

...fue increíble, al menos para mí, fue increíble; me abrió los ojos a muchas cosas, porque creo que me di cuenta de que me interesaba más un papel de carácter, más de interpretación, que un *pas de deus*, que es el virtuosismo.⁴

La respuesta a esas reflexiones se la dio Xavier Francis.

Con una visión más clara de lo que deseaba hacer se dedicó con ahínco a estructurar un programa, y en 1981 lo presentó en el Polyforum Cultural Siqueiros, en homenaje al músico mexicano Manuel M. Ponce. Una de sus primeras obras fue *El amor y la muerte*, música de Granados, con una duración de doce minutos; se trataba de un solo espectacular donde Elena volcaba su sentir sobre dos asuntos humanos muy profundos: el amor y la muerte.

A partir de ese momento empezó a hacer cambios y creó otros programas; a sus funciones les puso el título de *Música y danza*. En cada una de ellas, y justificando el título, utiliza pianistas y guitarristas, también una declamadora.

Ese camino difícil que eligió la obligó a aprender algo de tramoya, de iluminación, en fin de todo lo que se requiere para levantar el telón y presentar una función. Trató de compartir sus conciertos con otros bailarines, y aunque ha tenido colaboradores, su formalidad en la danza la llevó a continuar sola. Llegó el momento en que debía lograr la concentración más absoluta para llevar sus obras al escenario; no permitir que algún ruido exterior la perturbara o distrajera, sentir que la danza que presentaba tuviera lo adecuado desde el punto de vista coreográfico y si no era así, volver al estudio, reiniciar la búsqueda, repetir una y otra vez y regresar al escenario para saber si había encontrado lo que buscaba.

...estar en el escenario es lo más importante en mi vida y el más feliz. No todas las ocasiones es lo mismo, pero cuando llega uno a lograrlo es un momento único.⁵

Su obra coreográfica es, a la fecha, muy extensa; ha emplea- do música de Satie, Falla, Liszt, Prokofiev, Albéniz, Scriabin, Bach, Bizet, Chopin, Debussy, Villa-lobos, Bocherini, Granados, Lecuona, Revueltas, Morales y Ponce. En sus programas busca contrastes que van de un *Fandango* de Bocherini al *Aria para la cuerda sol* de Bach o de la *Danza española* de Falla a *Sensemaya* de Revueltas. Última- mente se ha dedicado más a los compositores hispanoameri- canos, especialmente a los mexicanos; le interesan porque su música no es muy conocida. Encontró que el acervo del maestro Ponce es más amplio de lo que se había pensado y no nada más su canción *Estrellita*.

Además del Polyforum Siqueiros, se ha presentado en los teatros Wilberto Cantón, Centro Libanés, Reforma, Helénico, Centro Asturiano, San Jerónimo, Coyoacán, Rafael Solana, Centro Veracruzano; en Toluca, en el Auditorio del Museo de Arte Moderno; en Puebla, en el Teatro Principal y en Morelia, en el Teatro Ocampo. Ha bailado en la Delegación de Coyoacán en el Mes de la Familia; para los sacerdotes Terciarios de la Orden de San Francisco de Asís y para la Fundación Giordanna Nahoul y en funciones de homenaje para Rafael Solana y Felipe Segura.

Sus funciones han sido de carácter cultural y gratuitas; a ella le producen gastos, pero no le importa porque cumple con su deseo de estar siempre en el escenario mostrando su danza.

Con la más grande dedicación y disciplina, todos los días de su existencia, en su estudio, sola, hace su clase. Algunos días con las maestras Nina Kirilova y Galina Komolova a quienes considera "un libro de conocimientos" y le dan una técnica que ella confiesa:

Nunca voy a lograr; se necesita ser un niño para poderla dominar. Pero pienso que es muy interesante, todo lo que ellas corrigen, la figura va cambiando, la postura, trato... porque por lo menos voy a morir sabiendo.⁶

Después hace sus ensayos, repite sus danzas, las limpia y comienza la creación de otras. Cuando ya están listas las presenta como si no fueran creación suya sino de otro coreó- grafo, y si en el momento de la verdad siente que falta algo, regresa a su estudio y busca ...siempre buscando. Elena pertenece de corazón al mundo de la danza.

Notas

¹ Felipe Segura entrevista a Elena Sustaeta el 10 de abril de 1996 dentro del proyecto Historia Oral de la Danza en México, siglo XX.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

Miguel Vélez Arceo

César Delgado Martínez

Miguel Vélez Arceo, tras 47 años dedicados a la danza, se muestra complacido. "Lo más importante para mí —expresó el maestro, allá en Xalapa, ciudad en la que vive desde hace 35 años— es esta manifestación artística. La gente que me conoce sabe que me he entregado a ella con una pasión absoluta".

En estas casi cinco décadas, Miguel Vélez Arceo ha desarrollado una intensa labor. Egresado de la Escuela Nacional de Maestros y de la Academia de la Danza Mexicana (ADM), fue profesor en los Centros de Seguridad Social del Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS) (1955-1980), en donde ocupó la dirección del Conjunto Folklórico (1960-1963). En ese año fundó el Ballet Costumbrista de Puebla. En 1964 creó el Ballet Folklórico de Veracruz dependiente de la Escuela Normal de dicho estado. En 1975 esta agrupación dancística pasó a formar parte de la Universidad Veracruzana.

El homenajeado nació en Tuxtepec, Oaxaca, el 29 de septiembre de 1928. Sus padres Francisco Vélez y Francisca Arceo murieron cuando él era pequeño. Se fue a vivir al Istmo de Tehuantepec, al lado de sus padres adoptivos: Vicente Castillejos y Cecilia Peto.

De 1949 a 1951 el joven Vélez estudió en la Escuela Nacional de Maestros en la ciudad de México, en la que participó en varios festivales, en ese tiempo en que dedicarse a la danza era muy criticado por la sociedad. Sin embargo, el hecho de que era un estudiante normalista le dio la libertad para poder ingresar a la Academia de la Danza Mexicana, en donde se reafirmó su vocación dancística.

En 1949, año en que Vélez entró a estudiar a esa institución danzaria, no existía un plan de estudios para la carrera de "danza folclórica". Lo único que se hacía era practicarla con un profesor, quien era egresado de la Escuela de Educación Física y que se encontraba ligado a las Misiones Culturales, por lo que se encargaba de "rescatar" las danzas y los bailes tradicionales de diversos lugares del país, para luego enseñarlos a los alumnos de la ADM. Uno de esos mentores —el que más influencia tuvo en Miguel— fue Marcelo Torreblanca.

Después de unos años se diseñó un currículo para los estudiantes de "danza folclórica", por lo que en 1958 Miguel Vélez Arceo pudo egresar como miembro de la primera generación de esa carrera, junto con Aurora Rodríguez, Enrique Bobadilla, Jorge Escoto, Dina Dromundo y Héctor Fink, entre otros.

Una de las experiencias que Miguel Vélez Arceo vivió en la ADM, fue haber pertenecido a la compañía de "danza folclórica" que fundó precisamente su maestro Marcelo Torreblanca.



Para mí fue una vivencia muy hermosa —dijo el entrevistado— el trabajar en lo que quería hacer: bailar. Ese primer grupo aglutinó a unos jóvenes inquietos, que (te voy a ser honesto) sólo contábamos con la técnica de la danza folclórica. Éramos bailarores no bailarines.

Acerca de su trabajo como director del Conjunto Folklórico del IMSS, Miguel Vélez Arceo afirmó:

Este grupo se formó con obreros de diferentes centros de trabajo. Yo creé el primer espectáculo que tuvo bastante aceptación entre el público. Ya existía el Ballet Folklórico de México de Amalia Hernández. Nosotros representábamos otra faceta de la danza folclórica mexicana. Ahí fue donde me di a conocer como coreógrafo y director ya formal del folclor.

Posteriormente, Miguel Vélez Arceo fundó el Departamento de Educación Estética de la Dirección General de Educación Popular del estado de Veracruz en 1964. En la Escuela Normal de esa entidad federativa, también fue titular del Departamento de Educación Estética. En 1971 creó el Instituto de Investigación y Difusión de la Danza Mexicana, que aglutina a un número considerable de profesores de todo el país. De 1975 a la fecha, ha ocupado estos cargos: asesor y coreógrafo del Taller de Reconstrucciones Etnográficas, director del Instituto de Danza de la Unidad Interdisciplinaria de Investigaciones Estéticas y Creación Artística y director general de la misma, así como director del Ballet Folklórico de la Universidad Veracruzana.

Sobre su labor en el Ballet Folklórico de Veracruz de la Escuela Normal ubicada en Xalapa, Miguel Vélez Arceo comentó:

Los diez años que duró este grupo trabajamos intensamente. Fue un laboratorio muy bonito el que pude hacer en esta institución. Me rodeé de varios jóvenes inquietos que fueron los que me encauzaron a hacer trabajo de investigación en sus comunidades.

Con ellos fui haciendo el rescate del programa que se conoce como *Raíces del pueblo*, que son danzas indígenas de Papantla, que eran muy poco conocidas; de la huasteca, que no estaban difundidas; de la región de Zongolica y de Chicontepec, y por supuesto lo que más cerca conocí, el fandango y el huapango.

En 1974, los funcionarios de la Escuela Normal Veracruzana que habían apoyado a Miguel Vélez Arceo salieron de este

centro educativo. La Universidad Veracruzana con el rector Roberto Bravo Garzón quien se caracterizó por darle un gran impulso a las diversas manifestaciones artísticas acogió a lo que se convirtió en el Ballet Folklórico de dicha casa de estudios.

Miguel Vélez Arceo, externó:

La Universidad al inició creó la Unidad Interdisciplinaria de Investigaciones Estéticas y Creación Artística. Este organismo aglutinó al Ballet Folklórico, al grupo musical Tlen-Huicani y a las compañías de teatro y de danza contemporánea. Nosotros comenzamos con becas para los integrantes de la agrupación dancística.

Posteriormente se crearon las compañías profesionales, entre ellas el Ballet Folklórico con 24 bailarines ya con sueldo. Además establecí un segundo grupo, que viene a ser la escuela. Está integrada por jóvenes universitarios con vocación por la danza, que se van preparando a lo largo del tiempo. A ellos se les ofrece una beca. Además tienen la oportunidad de ocupar alguno de los internatos que solicitan los titulares.

En su casa del centro de Xalapa, una construcción del siglo pasado, que perteneció a los Enríquez, la familia de su segunda esposa, Miguel Vélez Arceo habló sobre la escenificación de la danza folclórica:

Todo lo que va al foro deja de ser auténtico en el preciso momento en que lo quitamos de su ambiente. Sin embargo, el espectáculo debe hacerse sin separarse totalmente de las raíces tradicionales. Yo he tenido el cuidado de tomar la esencia de algunos bailes y danzas folclóricas.

El Ballet Folklórico de la Universidad Veracruzana, dirigido por Miguel Vélez Arceo, cuenta con nueve programas: *Raíces del pueblo* (cantos y danzas de Veracruz), *Fiestas de México*, *Retablos de provincia*, *Alma nacional*, *Así es México I y II*, *Latinoamérica es...*, *Colores de ayer* (tradiciones argentinas) y *Contrastes*.

La compañía "folclórica" fundada por Miguel Vélez Arceo, se ha presentado en Estados Unidos, Guatemala, El Salvador, Honduras, Nicaragua, Costa Rica, Panamá, Colombia, Ecuador, Perú, Chile, Argentina, Uruguay, Paraguay, Venezuela, Cuba, Bahamas, España, Francia, Italia, Alemania, Hungría, Polonia, Rumania, Bulgaria, Yugoslavia, China y Japón.

Ha participado en festivales como Inter American Music Festival (Washington), Miss Young International (Japón),

Feria Internacional de San Sebastián (San Cristóbal, Tachira, Venezuela), Confrontación Mundial del Folklore (Oviedo), Festival de Antigua (Guatemala), Festival de la Canción de Acón (Perú), Freeval 79 (Tokio), Spanish Heritage (Miami), Hiroshima Folkloric Festival, Festival Internacional Cervantino, Festival Mundial del Folklore (Guadalajara) y Festival Intenacional de Música (Puebla), entre otros.

El Ballet Folklórico de la Universidad Veracruzana, encabezado por Miguel Vélez Arceo, ha obtenido diversos premios: primer lugar en el III Concurso Nacional de Danza del INBA (1969), primer lugar del Festival Nacional de Folklore de Guadalajara (1970 y 1972), premio de la Unión Mexicana de Cronistas de Teatro y Música como el mejor ballet folclórico de la república mexicana (1972) y además se le ha distinguido como "huésped del pueblo" en Pekín, "embajador de amistad" en Bucarest y "embajador cultural de Veracruz" por parte del gobierno del estado.

Sobre las múltiples giras que la compañía ha efectuado, Miguel Vélez Arceo puntualizó:

La experiencia de la relación humana es muy importante con los grupos latinoamericanos. Indudablemente el idioma nos acerca más a ellos, lo que nos permite compartir lo que nosotros hacemos. Con los países de Europa y Asia la vivencia es otra. En China por ejemplo, nos pusieron un guía que hablaba español. Además el intercambio fue definido perfectamente. Nos enseñaron bailes chinos y ellos aprendieron a zapatear. Esto nos motivó. Nos obligó a dedicarnos a hacer nuestro trabajo con más calidad. Eso es lo positivo.

Miguel Vélez Arceo es un hombre con una energía que parece no terminársele nunca. Se le puede encontrar en San Joaquín, Querétaro, en el Concurso Nacional de Huapango, en una conferencia de prensa en la ciudad de México del Instituto de Investigación y Difusión de la Danza Mexicana, en el Festival Costeño de Danza en Puerto Escondido o en su Natal Tuxtepec, donde dirige la Casa de la Cultura.

Es evidente que el arte de Xochipilli le ha dado mucho al homenajeado.

La danza me ofreció en primer lugar la oportunidad de tener una vida más tranquila. Conmigo la danza es muy noble. He sido uno de los pocos afortunados del ambiente artístico de México que siempre he obtenido un recurso, aunque no es el móvil principal.

Las palabras finales de Miguel Vélez Arceo son directas:

No es pose, no es sentimentalismo, pero le he sido leal a la danza folclórica, porque aun teniendo posibilidades de incursionar en el género contemporáneo, no lo hice. Para mí es estimulante convivir con los indígenas. Los danzantes me han enseñado a ser notable. La gente del campo no tiene dobleces. Te dan todo.

En esta casa donde estamos en estos momentos, llegan los danzantes y comen conmigo en mi mesa, así como yo comí en las mesas de ellos. Su nobleza no se aprende en ninguna universidad.

Fuentes

Ballet Folklórico de la Universidad Veracruzana. xxx Aniversario. Universidad Veracruzana. Coordinación General de Difusión Cultural y Extensión Universitaria. Xalapa, 1994.

Blanca Ramírez Gil entrevista a Miguel Vélez Arceo. "Aniversario del Ballet Folklórico de la U.V." *Estela cultural*, suplemento del *Diario de Xalapa*, 25 de septiembre de 1994.

— "Al encuentro del maestro Miguel Vélez Arceo, en *Estela cultural*, suplemento del *Diario de Xalapa*, 9 de octubre de 1994.

Miguel Vélez Arceo, entrevista realizada por César Delgado Martínez, Xalapa, 17 de febrero de 1996. Transcripción: Angélica del Ángel Magro.

Conferencia de prensa, México, D.F., 4 de marzo de 1996. Transcripción: César Delgado Martínez.

José Villanueva

Felipe Segura Escalona



Foto: Ignacio Chávez

Los muchachos de Jalisco, ellas y ellos, son muy talentosos para la música y la danza: tienen una magnífica figura, buen oído y destreza para aprender las danzas, tengan o no escuela. Sus caras siempre muestran una sonrisa que no es mero gesto, sino la verdadera alegría de bailar. De un tiempo acá, con el auge de la danza folclórica teatral, muchos han encontrado un lugar destacado, ya sea en las compañías de los estados de Jalisco o Colima o han emprendido el viaje a la capital, donde encontraron acomodo inmediato en muchas compañías residentes.

Muy pocos han logrado tener una escolaridad en danza y la oportunidad de hacer otro tipo, sea clásica o contemporánea. De ellos, Pepe fue afortunado, aunque en él ya latía el "gusanito" de la danza, ése que permite encontrar el camino, no importa dónde estén, qué edad tengan o su situación económica.

Pepe nació en Guadalajara, Jalisco; estudió para contador, pero "un día" –siempre hay "un día" en que cada uno encuentra su camino y su destino– vio el anuncio de una escuela de danza en los portales del Centro; en seguida fue a pedir información "para una prima"; quería ver cómo era una escuela de danza y le apenaba decir que los informes eran para él, pero la maestra sí supo para quién eran. Hizo que se interesara, le aplicó una prueba y lo aceptó. La maestra, María Elena Ayala, había estudiado el Sistema de la Royal Academy de Inglaterra, lo que garantizaba a Pepe una buena enseñanza. Aparte de la disposición que tengan los varones, hay que tomar en cuenta que, como son pocos los que se atreven a acercarse a la danza clásica, siempre son bienvenidos.

A los tres meses de estudio, la maestra Ana Castillo, en ese momento directora del Sistema de la Royal Academy de Inglaterra en México, vio a Pepe y le dio una beca para estudiar en la Escuela de Coyoacán de la ciudad de México.

Aquí el trabajo fue intensivo: seis o siete horas diarias, tomando desde las clases infantiles hasta las de los profesionales y haciendo todo lo que podía, porque había muy buenos elementos con preparación: los ejemplos para seguir eran buenos. Su talento y empeño le permitieron pasar rápidamente por los primeros grados hasta llegar al que realmente pertenecía. En dos años y medio logró cursar seis años, presentó el examen y la maestra visitadora de Londres, y a la vez examinadora, le otorgó una beca para estudiar en esa ciudad.

Como él debía pagar el transporte y no tenía los medios, ingresó al Ballet Folklórico de México pensando que así

reuniría el dinero. Fue elegido para la primera compañía, la viajera, con la que visitó Acapulco, después Sudamérica y posteriormente Estados Unidos. Vino después una larga gira por Europa. Pasó tres años bailando folclore, nada de danza clásica, pero sin olvidar sus ambiciones únicamente logró ahorrar para el viaje de ida; Amalia Hernández, enterada de su proyecto, le aumentó el sueldo porque quería retenerlo. Finalmente Pepe decidió partir encomendándose a Dios... para el pasaje de regreso. Así se lo comunicó a Amalia y ella le dijo: "me da gusto que seas así, me has ganado la batalla, me agrada que no pases tu vida como un burrito que va caminando, que vive y muere y no deja huella, que luches por algo que quieras", y le dio para el pasaje de regreso.

La beca para el Royal Ballet School, la escuela oficial del excelente Royal Ballet, estaba llena de muchachitos jóvenes, bien preparados, con seis u ocho años de estudio. Cuando Pepe los vio supo que él era el mayor de todos y que una beca de seis meses no le permitiría alcanzarlos, pero de todas maneras haría su mayor esfuerzo. Todo esto le causó gran tristeza; para completar sus penas se lastimó un pie.

El médico especialista, de los muchos que atienden a bailarines y estudiantes, le dijo que su mal consistía en que estaba forzando demasiado sus articulaciones y lo mandó a descansar dos semanas. Este tiempo le sirvió a Pepe para ver las clases y observar a los alumnos; cada vez se fue sintiendo peor porque todos eran magníficos, jóvenes y talentosos, y además habían sido seleccionados. Con la inteligencia que siempre ha caracterizado a Pepe se dio cuenta de su realidad, y regresó a las clases con la firme intención de dar todo lo que podía, pero ya sin ilusiones. En esta etapa hubo una compensación; en alguna de las clases uno de los maestros interrumpió en el momento en que Pepe hacía el ejercicio de salto y le pidió que lo repitiera. Pepe, asustado y temeroso, lo hizo nuevamente lo mejor que pudo; el maestro dijo al grupo que eso era lo que él deseaba. Pepe no podía creerlo, nunca pensó que algo así le pudiera suceder a él en una escuela llena de muchachos prometedores.

Esto le dio alegría, optimismo y se sintió lleno de fuerza. Otro motivo de felicidad fue que lo seleccionaron junto con otros tres muchachos para bailar en los festivales de las escuelas de provincia del Royal Ballet. El resultado de su comportamiento le valió otra beca de seis meses, pero a pesar de toda la alegría que le produjo, no se dejó engañar.

Realmente como bailarín empecé muy tarde, veo el nivel de estos bailarines que yo quisiera tener y que no voy a lograr en un año de beca. Regresar a México con un nivel

decoroso que me permita hacer solos no llenará mi vida, y voy a ser un amargado por no lograr lo que yo hubiera querido. Voy a pedir que me cambien a la Academia Real de la Danza, aprender el sistema y tratar de ser un buen maestro y aportar conocimientos a gente que sea joven y pueda lograr lo que yo no podré.¹

Fue aceptado, pero en esta escuela sólo había mujeres; tuvo maestros especiales para cada grado, para cada etapa. Lo divertido fue que en la clase de *pas de deux*, como era el único varón, le tocaban todas las muchachas... Tomó clases con las estrellas de la compañía, Margot Fonteyn, Michael Somes, Beryl Grey, Frederick Ashton y Robert Helpmann. Luego obtuvo una prolongación de la beca por tres meses más; le recomendaron que tomara clases con maestros que no eran del sistema y acudió a las clases del famosísimo Stanislav Izdikowsky, la gran estrella de los Ballets Rusos de Serguei de Diaguilev. Fue una etapa maravillosa de su vida y una gran experiencia.

A su regreso a México, su intención era tener una escuela, pero no fue posible. Amalia Hernández lo llamó para una gira a Rusia con la promesa de dejarlo allá para que estudiara. Con mucha sensatez, Pepe no quiso mezclar dos sistemas de enseñanza y se quedó en México con la compañía residente del Ballet Folklórico de México.

Más de 35 años después, Pepe continúa como miembro de esta compañía donde ha sido de todo: bailarín —un excelente solista— maestro, ensayador y coordinador artístico. Conoce todo el repertorio de las dos compañías, el viejo y las últimas obras de Amalia. Ha hecho giras de cinco meses a Europa manejando la compañía, llevando la contabilidad, cobrando a empresarios, pagando al personal, contratando hoteles, restaurantes y transportes. Y en algunas ocasiones acompañando a Amalia "que ella sola es más difícil que la compañía completa..."²

También fue miembro del Ballet de las Américas y del Ballet de los Cinco Continentes, donde se distinguió en solos importantísimos como los del Ballet de Rusia, el Ballet de Estados Unidos [*Revelations* de Alvin Ailey]; el novio de *Istmo*, el *Ballet maya* y *Jalisco*. En los ballets que participó siempre se distinguía por su alta calidad interpretativa y artística. Además estaba capacitado para hacer cualquier suplencia de última hora. Para el Ballet Folklórico de México ha sido una columna, un gran colaborador, dando todos sus conocimientos, su experiencia, su entusiasmo y su amor.

De manera simultánea a estas actividades también impartió clases en la Escuela de Coyoacán, desde los grados infan-

tiles hasta los profesionales. Dejó la enseñanza a partir del momento en que regresó a la primera compañía, la viajera; fue entonces cuando se abrió el mundo entero para que Pepe lo viera; muchísimos viajes por todos los continentes, las grandes capitales, los mejores teatros; siempre recibiendo las ovaciones, el público de pie aclamando el magnífico espectáculo que es el Ballet Folklórico de México, recibiendo premios y las mejores críticas de periódicos y revistas. El gran sentido teatral de Amalia Hernández ha hecho que esta compañía se mantenga en un primer lugar a través de casi medio siglo de existencia.

Pepe ha estado 18 veces en París. 18 años de visitas, y cada una con éxito, tanto es así que continúan siendo contratados.

Una relación amistosa-familiar lo ha unido con Amalia; a través de los años es el único bailarín que ha perdurado tanto tiempo, ahí, por donde han desfilado cientos de bailarines de todos los géneros y muchas de las estrellas de la danza de México, Pepe dice:

Me siento muy afortunado de haber tenido la oportunidad de vivir este tipo de vida que ha sido grandiosa. El éxito del Ballet, las vivencias, las experiencias de recorrer el mundo, todo ha sido grandioso, pero más que nada la relación humana. Para mí ha sido primordial tener relación con mis compañeros, entenderlos, quererlos y tratar de llegar a una comunicación, esto es lo que más me ha enriquecido. No tengo casa, no tengo departamento propio ni automóvil, además ni me gusta ni es mi ambición, pero lo que he vivido espiritualmente, eso no tiene precio.³

Todos sus compañeros, todas las generaciones que han pasado por el Ballet Folklórico lo recuerdan y lo aman.

Reconocimientos

Alberto Dallal

Lin Durán



Foto: Robert Rosenblum

Desde los ocho años Alberto Dallal descubrió su vocación literaria. De esa época son sus primeros cuentos. Pero también muy temprano lo invadió el enamoramiento por la danza; primero, de adolescente, cuando iba a bailar a los salones y a las fiestas; lo hacía con gran vitalidad, perfecta coordinación rítmica y con recursos recreativos (de esos que marcan la diferencia entre los buenos y malos bailarines de mambo, cha-cha-chá, etc.). Fue su pareja de baile en algunas fiestas de finales de los años cincuenta y puedo garantizar mis aseveraciones. También puedo atestiguar su precocidad literaria y periodística: nacido en 1936, a la fecha ha publicado más de 30 libros de ensayos, cuentos, reportajes y poesía; en torno a aspectos históricos, teóricos y críticos del arte de la danza; además ha dado a conocer cientos de artículos, reseñas y crónicas. Fue padre al cumplir 25 años (Alberto se llama su hijo; Lilia Rocha, arquitecta, entonces su compañera) y abuelo a los 57.

A los 26 años fue becario del Centro Mexicano de Escritores en donde asistió a una especie de taller de Juan Rufo. En esta época publicó *El hombre debajo del agua* (teatro) y *El poder de la urraca* (novela). En la UNAM, su campo de acción más entrañable, ha sido jefe de redacción y director de la revista *Universidad de México*, profesor, investigador y también director de Radio Universidad.

Su pasión por la danza se le fue consolidando al grado de escribir un artículo tras otro sobre las compañías extranjeras que visitaban México y principalmente sobre el Ballet Nacional, único grupo independiente que sobrevivió al tránsito de la danza moderna (anecdótica y nacionalista) hacia la danza contemporánea (con lenguaje autónomo). La crítica lo llevó al análisis especializado. Su primer estudio, *La danza moderna* (FCE, 1975) fue durante muchos años libro de texto obligado para los bailarines.

Al percibir la necesaria profesionalización del ejercicio de la danza, en los años sesenta organiza clases para actores a las que acuden, entre otros, Héctor Bonilla, Martha Verduzco, Sergio Jiménez y Claudio Obregón. Guillermina Bravo y Raquel Vázquez impartieron este curso que dio pie para que Dallal (por aquel entonces funcionario en Difusión Cultural UNAM, dirigida por Gastón García Cantú) le propusiera al Ballet Nacional la organización de cursos intensivos de danza contemporánea para universitarios, antecedente directo, durante varios años, del que posteriormente fue (coordinado por mí) el Seminario de Danza Contemporánea de la compañía, embrión del actual Centro Nacional de Danza Contemporánea.

Memorable ha sido la amistad fervorosa pero crítica de Dallal con Guillermina Bravo y el Ballet Nacional de México. Este grupo y su directora no han podido tener un portavoz más dedicado y sensible, no obstante que Dallal tuvo buen cuidado de ser de los pocos críticos que durante décadas han revisado las actividades dancísticas mexicanas en todos sus aspectos.

Característica básica de Alberto Dallal es su insaciable proliferación de actividades. Ya en los años setenta, después de trabajar largo tiempo en la dirección de un suplemento cultural, pasa a El Colegio de México como jefe de publicaciones y codirector de la revista *Diálogos*. Al mismo tiempo sigue publicando teatro, novela, cuento, reportaje, poesía y crítica de danza. Aparece *La danza contra la muerte* (UNAM, 1979), y gana el premio Magda Donato; este libro ofrece una información meticulosa sobre los grandes de la danza, desde Isadora hasta Louis Falco; en 1993 apareció la tercera edición, corregida y notablemente aumentada, de esta obra. En sus textos, Dallal penetra en la teoría de la danza abarcando temas tan innovadores como "Cuerpo y abstracción", "Generaciones sin danza", "Discurso de la danza" y otros como "La inteligencia y la danza", línea que abre en México el campo a los pensadores del arte dancístico. En 1975 concursa y se le designa investigador del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, en donde se desempeña hasta la actualidad. Al preguntársele cuáles son los principales escollos que ha encontrado como crítico e investigador de la danza, Dallal enumera los siguientes: lectura y ponderación reducidas de parte del público especializado, incluyendo a los integrantes del medio de la danza; ausencia de profesionalización de los jóvenes críticos de danza, los cuales deberían convertirse en funcionales interlocutores; obstáculos en los medios de comunicación masiva para asimilar a la crítica especializada.

Sin embargo, he gozado con creces —añade Dallal— el ejercicio de la escritura de la danza, tanto en sus aspectos metodológicos y creativos, como en el interés mostrado por ciertos coreógrafos, bailarines y maestros que han acogido mis textos como propuestas y como iniciadores del perenne e ineludible diálogo entre críticos y artistas.

En 1986, la Secretaría de Educación Pública edita masivamente *El "dancing" mexicano* (premio Xavier Villaurrutia 1979) en el que Dallal incursiona con cierta nostalgia descriptiva en los bailes populares de salón y en ese ambiente social que de manera genérica denomina "dancing". Como preámbulo

ofrece una reflexión sobre la danza en general, su efímera especificidad y las circunstancias sociales en las que surge y se desarrolla. Después pasea la mirada histórica por protagonistas como Tongolele, Agustín Lara, Rosita Fornés, etc. y culmina la obra con reflexiones de tipo social. Esta cualidad panorámica del libro lo hace esclarecedor y ameno. Así lo confirman sus reediciones.

La danza en situación (1985) retoma algunos temas teóricos de la danza a través de entrevistas con intérpretes que destacan por su fuerte personalidad artística. La visión de Alberto Dallal sobre los protagonistas de la danza se describe con rigor crítico y calidad literaria en tres tomos titulados *La danza en México* (UNAM 1986, 1989 y 1995), obra fundamental que abarca ya un panorama crítico, las crónicas de la conquista y la colonia, textos sobre la danza escénica popular, etc. Dallal también ha incursionado en el género didáctico (*Cómo acercarse a la danza*, SEP, 1988) y en el establecimiento de nuevas metodologías para analizar danzas autótonas como la *Danza de la pluma* de Oaxaca. En 1991 aparece *La mujer en la danza* (Panorama Editorial), nueva compilación de textos que aparecieron antes con el título de *Fémmina danza*, en los que el autor aborda la entrevista como testimonio y como una estructura que ha de completarse con datos de investigación. Su más reciente libro, una obra de divulgación espectacular, es *La danza en México en el siglo XX*, publicado en gran formato por el CNCA, a pesar de los propósitos descriptivos e informativos del texto, se revela, a lo largo de sus páginas, la veta crítica de Dallal al situar de manera muy completa los acontecimientos y personajes de la danza del siglo.

Reacio al protagonismo que suscitan los medios de comunicación masiva, aunque profesional de ellos, Alberto Dallal considera que la gran tarea del investigador de danza en esta época, incluyendo al crítico, consiste en hacer surgir y divulgar nuevos métodos de análisis para un arte universal que se ha manifestado vigoroso en todas las épocas de la historia y en todos los grupos sociales de la humanidad.

Leonardo Peláez

Margarita Tortajada Quiroz



Ha resuelto creativamente problemas técnicos de varias generaciones de artistas de la danza, el teatro y la ópera. Con talento y eficacia ha diseñado, planeado, coordinado, realizado y asesorado a foros, compañías, escuelas y al centro cultural más importante del país. Sus conocimientos científicos, prácticos y artísticos le han permitido introducir innovaciones en la ingeniería teatral, desde hace más de 40 años. Leonardo Peláez es un maestro y un creador.

Nació en la ciudad de México, en el barrio bravo de Tepito, el 6 de noviembre de 1938. Su formación fue integral, por un lado la técnica y la ciencia al cursar estudios de ingeniería eléctrica en el Instituto Politécnico Nacional (IPN); por el otro, el arte y el dibujo, en la Escuela de San Carlos. Siendo estudiante se enteró de una convocatoria del INBA para dibujantes, decidió presentarse y fue aceptado como parte del equipo de Antonio López Mancera, entonces director de Producción Teatral del INBA, y Graciela Castillo, jefa del taller de dibujo y primera escenógrafa titulada de la Escuela de Escenografía del INBA.

Cuando el maestro Leonardo se incorporó a ese equipo, el 16 de julio de 1955, por vez primera vio una obra entre bastidores, *Los signos del Zodiaco* de Julio Prieto. Al ver la escenografía construida por Jesús Cueto, a quien reconoce como uno de sus maestros, se sorprendió y no podía creer lo que veía. En la obra aparecía un piano vertical de 250 kilos sostenido por unas simples viguetas de madera, un patio de vecindad donde corría el agua, unos carros que se desplazaban por el escenario, y además, todo era montado y desmontado diariamente. Se cuestionó todos sus conocimientos técnicos y de ingeniería: Leonardo Peláez, entonces, descubrió la magia.

A pesar de que fue contratado como dibujante, cubría múltiples funciones: pintaba trajes y decorados, pagaba a diseñadores y realizadores, le daba mantenimiento a la escenografía y utilizaría y estaba en contacto con el proceso total de la producción teatral, relacionándose con costureras, pintores, realizadores, atrezzoistas.

Las condiciones y los recursos de trabajo eran muy limitados y todos los materiales eran naturales: no contaban con un espacio adecuado, su taller era un camerino; utilizaban pigmentos y compresoras para pintar el vestuario; el papel de china que usaban era auténtico, traído de ese país; sus restauradores eran improvisados; no contaban con *maskin tape* ni *spray*; usaron los primeros reflectores existentes en el país (que todavía se conservan en el Palacio de Bellas Artes); no había micas para las luces, los filtros de colores eran de

gretina; los telones estaban hechos de papel manila, al desdoblarlos tenían que barrerlos con una escoba mojada para quitarles las marcas, pues no contaban con instrumentos más avanzados. Sin embargo, Leonardo Peláez y sus compañeros diseñaban y construían con mucho ingenio, poco presupuesto, tiempo limitado y con despliegue de creatividad.

Una de las tantas aportaciones que ha hecho el maestro Leonardo al teatro es el ácido que contrarresta el mal olor del pegamento que utilizaban. El ingeniero José Gutiérrez, uno de sus maestros del IPN e inventor del primer acrílico en el mundo con el que pintaba Siqueiros, le indicó la proporción en que debía utilizarse el ácido fólico.

La tecnología, fundamental para el desarrollo de las artes, es un concepto muy amplio y dinámico: se refiere a objetos y técnicas, pero también a la información y los conocimientos codificables acumulados en los procesos de desarrollo de la ciencia y la técnica y los no codificables acumulados en experiencias de aprendizaje individuales y colectivas.

Así, las tecnologías teatrales no se reducen a las herramientas empleadas, sino que abarcan los procesos que se llevan a cabo para la producción y la organización; el cuerpo de conocimientos que permiten el desarrollo del teatro y que, al aplicarlos, garantizan la eficacia de la técnica, y todos aquellos conocimientos que existen como experiencias de aprendizaje. En el teatro, todo ese bagaje práctico que tienen los técnicos está expresado en su quehacer cotidiano, se refleja en la práctica misma y está dirigido hacia la solución de problemas concretos. Estos conocimientos sólo se pueden adquirir en el propio foro, viviendo la experiencia del técnico y sus especificidades, determinadas por los problemas a los que se enfrenta, y por supuesto, en relación con la creatividad individual que significa su solución.

De esa manera se dio el proceso de aprendizaje y de introducción de innovaciones por parte de Leonardo Peláez. Lo logró no sólo por sus conocimientos técnicos académicos, sino por toda la experiencia vivida. Su trabajo le permitió convivir y aprender de sus maestros, de sus compañeros y de los "monstruos sagrados". Había temporadas, por ejemplo, en las que en la mañana trabajaba con Seki Sano, en la tarde con López Mancera y en la noche con Fernando Wagner, participando en teatro, ballet, ópera y espectáculos de masas.

Su trabajo era interminable: tenía ensayos hasta las seis de la mañana y, dos horas después, volvía al foro, no descansaba y hubo veces que se quedó dormido en una butaca del Teatro de Bellas Artes, "pero no por flojera, ni siquiera por cansancio, sino por andar metido en los argüendos y no perder ningún detalle".

Su primer encuentro con la danza fue a través de las compañías de ballet y danza moderna, como Ballet Concierto, Ballet de Cámara, Ballet Nacional y Ballet de Bellas Artes. Recuerda especialmente los montajes de *La manda* de Rosa Reyna, *El chueco* de Guillermo Keys, *Zapata* de Guillermo Arriaga y *El demagogo* de Guillermina Bravo. Inmediatamente se dio cuenta de la rivalidad que existía entre las compañías, "eran como insulas en medio de un aceite y había que tener mucho cuidado de que no se rozaran". Hasta esas preocupaciones tenían el maestro Leonardo y los técnicos: además de haber aprendido a querer y respetar a los artistas de la danza y de sugerirles las soluciones más convenientes para sus obras, trataban de evitar conflictos entre las compañías rivales.

Cuando tenía que hablar con los bailarines, iba a la escuela de danza que estaba en Avenida Hidalgo y él, con su visión de escenógrafo, lo veía como un colmenar, donde todo mundo trabajaba, "todos eran artistas [pero] eran unos agarrones marca diablo, no se hablaban". Sin embargo, reconoce que tenían gran convicción en su trabajo y que debían hacer enormes esfuerzos para mantener a sus compañías. Por ejemplo, una vez él mismo acompañó a Amalia Hernández a empujar algunas alhajas para terminar los vestuarios de un nuevo montaje.

Leonardo Peláez estaba tan impresionado con la magia teatral que ingresó a la Escuela de Escenografía del INBA, aunque no requería de clases en las aulas porque él trabajaba directamente en los foros, resolviendo problemas a diario. Finalmente, se diplomó como escenógrafo, lo que le causa gran orgullo.

El maestro Peláez se aplicaba a su trabajo, observaba, investigaba, probaba y creaba, pero "tenía un carácter muy disparejo", así que varias veces fue "conminado" a tomarse un tiempo libre. Ahora se ríe cuando recuerda que una "innovación" le trajo el castigo de López Mancera. El maestro Leonardo hizo una de las primeras giras a Estados Unidos con el Ballet Folklórico de Amalia Hernández, quien reconociendo su talento le pidió que los acompañara como técnico. En ese viaje conoció muchos foros y todos estaban pintados de negro, así que cuando regresó a México hizo lo mismo con el foro del Teatro de Bellas Artes y resolvió el molesto problema de los reflejos en el escenario. En el momento en que López Mancera lo vio, castigó al maestro Leonardo. Sin embargo, en la actualidad no sólo el foro de Bellas Artes sino todos los teatros del mundo que se respeten y sean útiles, deben estar pintados de negro.

Los castigos que le imponían a Leonardo Peláez y a sus compañeros eran muy inteligentes, pues consistían en trabajar

en diferentes lugares y, en realidad, le sirvieron como escuela. Su ingreso a Bellas Artes, siendo un jovencito, fue como ayudante y, gracias a toda esa experiencia acumulada y a su interés, llegó a ser el subdirector técnico de Producción Teatral, manejando todos los teatros del INBA. Fue el primer jefe de foro que tuvo el Palacio de Bellas Artes y, como bien dice Iván Dorado (escenógrafo y subdirector de Ingeniería Teatral del CNA) el jefe de foro es el que le da su personalidad al teatro y Leonardo Peláez "le ha impuesto su sello personal a todos los lugares donde ha trabajado".

Los artistas de la danza que han tenido la fortuna de trabajar con Leonardo Peláez definen su sello personal. Felipe Segura, Josefina Lavalle y Rosa Reyna coinciden: el maestro Peláez cuenta con un enorme cúmulo de conocimientos y experiencia, realiza su labor eficazmente, mantiene una actitud positiva hacia el trabajo y siempre está dispuesto a resolver los problemas que se presenten.

Después de su primera etapa dentro de Bellas Artes pasó a formar parte del equipo de Ballet Folklórico como coordinador técnico, dando más de 15 funciones semanales. Rosa Reyna recuerda:

Quando viajábamos con el Ballet Folklórico, de la nada montaba un escenario completo, que cubría todas las necesidades y donde se podían hacer funciones de gran complejidad. Siempre ha estado a la altura del mejor de los escenógrafos y técnicos del mundo. Con una actitud muy humana y maravillosa, siempre dispuesto y amable, siempre accesible a escuchar al bailarín y al coreógrafo, él nos proponía y nos resolvía nuestros problemas. Trabajar con él ha sido una de las experiencias más gratas que he tenido.

Más tarde fue coordinador técnico de Sociocultur, del Teatro de la Ciudad y de varios festivales, como el Internacional Cervantino y el de Música y Danza de Monterrey, entre otros. Además, ha dado numerosos cursos de escenografía e iluminación a bailarines, coreógrafos, directores y técnicos, con el fin de tender puentes de comunicación entre el técnico y el artista, y de sensibilizar a éste con respecto a toda la complejidad que implica el foro.

Leonardo Peláez es conocido y respetado en todos los teatros del país. Escenógrafos, iluminadores, diseñadores y técnicos lo reconocen como un maestro, y su apoyo les ha permitido desarrollar su vocación. Siempre ha estado interesado en formar y capacitar a los técnicos, en brindarles las herramientas y oportunidades para desarrollar su trabajo y dar

el mejor de los servicios posible. Iván Dorado, quien desde 1973 trabaja con él, dice que Leonardo Peláez es

...un profesional en todos los sentidos, pues jamás hace distinciones para realizar su trabajo. Tiene una infinita paciencia para enseñar, además de una profunda confianza en los jóvenes; los escucha y se apasiona con sus proyectos innovadores. Leonardo tiene una gran capacidad autocrítica, siempre está dispuesto a estudiar y a perfeccionar su trabajo.

Cuando se inició el proyecto de creación del Centro Nacional de las Artes, el maestro Fernando Lozano lo introdujo en la parte técnica, y Leonardo Peláez fue nombrado asesor de ingeniería teatral, lo que involucra el concepto artístico y técnico sobre el escenario y, a la vez, toda la maquinaria e innovaciones tecnológicas que requiere un espectáculo. Él defendió los criterios del artista en función de sus necesidades, y una vez que el CNA inició sus actividades, el maestro Leonardo tomó el cargo de director de Ingeniería Teatral, desde donde actualmente coordina y apoya a los numerosos espacios teatrales en los espectáculos que ahí se realizan, además de encargarse de la producción, la realización y el diseño de foros y montajes.

En la danza, y en general en las artes escénicas, el público sólo le reconoce su trabajo al que está sobre el foro, pero se olvidan de otros, que también están en el foro, pero atrás de las cortinas y los reflectores. Leonardo Peláez dice, con esa su hermosa y profunda voz, que los técnicos, sin tener espíritu de mártires, saben que son útiles pero que nunca van a ser recordados. Sin embargo, no sólo son útiles sino vitales, son parte del espectáculo y sin ellos sería imposible la presentación de bailarines y compañías, además, comparten todas las vicisitudes, disfrutan igual los llenos que sufren con las salas vacías, se involucran en los problemas y, sobre todo, los resuelven.

Hay una historia de las artes escénicas que falta escribir y es la que Leonardo Peláez ha vivido: la historia entre bastidores, la del desarrollo de la tecnología y del arte, de la creatividad técnica y científica. Esa historia, aunada al talento y al trabajo cotidiano del maestro Leonardo, lo definen como un diseñador, escenógrafo, iluminador y técnico: él conoce el secreto de las luces, el espacio, el tiempo, el sonido, los volúmenes y, por tanto, de las intenciones y las emociones.

Leonardo Peláez está satisfecho del trabajo que desempeña porque hace lo que le gusta y además le pagan. No es un hombre de homenajes, sólo quiere que le dejen un foro y un lugar

donde trabajar. Eso mismo lo hace merecedor de muchos homenajes: por su labor de más de 40 años y sus aportaciones a las artes escénicas, por su mesura e inteligencia, por su modestia y porque Leonardo Peláez es un maestro y un creador.

Fuentes

Felipe Segura entrevista a Leonardo Peláez el 12 de septiembre de 1995, dentro del proyecto Historia Oral de la Danza en México, siglo xx.

Daniel Villavicencio y Rigas, "Transferencia de tecnología y aprendizaje tecnológico", en *El Trimestre Económico*, vol. LXI (2), núm. 242, México, abril-junio de 1994.

Nathan Rosenberg, *Tecnología y economía*, Barcelona, Ed. Gustavo Gilli, 1979.

Margarita Tortajada entrevista a Leonardo Peláez, Iván Dorado, Rosa Reyna y Josefina Lavalle el 22 de abril de 1996.

Eugenio Servín

Isaura Corlay



Creator de escenarios para soñar el ballet con los ojos abiertos

La sola palabra llamaba poderosamente su atención y aunque no sabía con exactitud a qué se refería, Eugenio siendo aún niño escribía con gis sobre las paredes de su casa las letras que sonaban: ballet.

El destino de aquellos trazos iba a ser la creación de mundos mágicos, habitados por princesas, duendes y los seres de fantasía de la danza clásica. Las escenografías y los vestuarios para las producciones más importantes de todos los tiempos de la compañía nacional de ballet de nuestro país, surgieron del talento para el color, el dibujo y la línea exquisita, delicada y fina de Eugenio Servín.

Nacido en Pátzcuaro, Michoacán, conoció desde pequeño la pintalada delgada y precisa con la que se colorean las bateas de la región, arte al que se dedicó para convertirse en maestro de lacas. Fue en ese ambiente artesanal donde entrenó su pulso "adquirí mi disciplina de pintor en el trabajo de lacas que requiere un trazo muy refinado. Creo que nunca me he podido escapar de ello".

La suavidad equilibrada con la que su obra sorprende es parte de un estilo para el que nació dotado. En el antiguo Colegio Jesuita de su ciudad natal pintó un mapamundi cuando cursaba apenas el quinto grado de primaria. Estos continentes y mares coloreados con polvos y cola permanecieron anónimos casi seis décadas, pues fue en 1996 cuando ya convertido en un famoso artesano, pintor y escenógrafo, Eugenio Servín regresaría a su viejo salón de clases para estampar su firma autoral en aquel mapa del mundo, cuya belleza es tan notable que ha sido conservado junto con los frescos del siglo XVII que adornaban originalmente el edificio como parte del patrimonio artístico-histórico.

Aunque mucha de su obra artesanal es reconocida y se exhibe en los museos populares de Michoacán y Veracruz, gran parte está dispersa.

Debería de tener un récord de mis cosas. Sé que en la Casa Blanca, en Washington, D.C. hay una batea mía que le fue regalada al presidente Truman. Alguien me dijo que Esther Zuno de Echeverría tenía otra en su casa. Cuando lo del mapamundi también firmé una batea que hice al terminar mis estudios de lacas con el maestro Salvador Solchiaga.

El encuentro directo de Eugenio con el ballet clásico ocurrió en 1942. Recién llegado a la ciudad de México en busca de una beca para estudiar en la Academia de San Carlos, cono-

ció a Roberto Montenegro quien le mostró fotografías de bailarines y lo llevó a ver al Original Ballet Ruso que por entonces presentaba la obra *Scherzada* con decorados de León Bakst. La fantasía siempre encantó al joven pintor que se sintió atraído desde el principio por el romanticismo del "baile de punta".

"Nunca conseguí la beca y nunca fui a ninguna escuela. Roberto Montenegro me dijo: 'No vaya a San Carlos, lo van a echar a perder, usted pinte'." Así que se dedicó a pintar y comenzó a trabajar para Ballet Teatro en sus primeras realizaciones plásticas para la escena: *Las sílfides* y *Las bodas de Aurora*. En este programa también participaba bailando. Pero, según él mismo confiesa, nunca tomó formalmente clases de danza, se consideraba demasiado alto y además siguió con su carrera de pintor.

En 1953 montó su primera exposición llamada Vírgenes mexicanas. Tuvo un éxito tan profundo que hasta Diego Rivera se interesó por ella. Un año después exhibía en San Francisco, iniciando con ello largos viajes al extranjero.

Una vez expuse en un barco, creo que regresaba del Tíbet y de otros países donde había expuesto. Los cuadros que me sobraban se me ocurrió exhibirlos en la galería del crucero, le pregunté al capitán y aceptó. Los vendí todos.

Exposiciones y viajes; en uno de esos va a quedarse a vivir en Barcelona.

Cataluña siempre me gustó, viví 10 años en un pueblo de pescadores. Allí seguí pintando. Los españoles son muy aficionados a la pintura, no hay gente que no tenga su pequeña colección.

Fue en el Teatro Liceo de Barcelona donde debutó como escenógrafo; sus primeras creaciones originales fueron para tres obras mexicanas llevadas a España por Salvador Moreno: *Carlota*, *Severino* y *La mulata de Córdoba*; en esta última debutó Plácido Domingo.

Las Olimpiadas de 1968 lo trajeron de regreso a México, donde se instalaría definitivamente para iniciar más adelante su trabajo con la Compañía Nacional de Danza.

En una exposición me encontré con el entonces director de Bellas Artes, el arquitecto Ortiz Macedo. Se interesó bastante por lo que yo había hecho en Barcelona y me llamó para trabajar en la ópera *Baile de máscaras*.

El trabajo escenográfico y de vestuario fue tan bien recibido que para la siguiente producción de la Compañía, *La bella durmiente*, el maestro Felipe Segura no dudó en buscarlo. Durante su estancia en Europa había continuado como asiduo espectador de la danza y observado con detalle las versiones de *La bella durmiente* del Royal Ballet, del Ballet de Canadá, del Ballet de la Ópera de París, entre otras.

Cuando Eugenio realizó *La bella durmiente* –comenta el maestro Segura– estaba ya muy documentado. Había visto las producciones más importantes de esta obra realizadas en el mundo. Así, sin apartarse de la tradición, no repitió nada. Esta pieza es quizá la más importante desde el punto de vista escenográfico. Hay muchos actos y situaciones complejas como cuando todo se queda dormido cien años. Eugenio logró una escena verdaderamente maravillosa.

Después vendría *El cascanueces*, obra en la que el artista tampoco se aparta de la tradición original. "Excepto al final con el lobo y el acto de los copos de nieve donde todo tiene que ser muy blanco y yo vestí a las bailarinas de azul muy pálido."

En *Coppélia*, premiada por la crítica como la mejor escenografía y vestuario con que ha sido realizada esta obra, Eugenio usó tonos rojos y naranjas muy vivos, distintivos del carácter afirmativo de Europa central.

Los colores deben ir con la música, la coreografía y los bailarines, todo tiene que armonizar, no se deben repetir los tonos. A mí me importa que la medida del traje quede exacta, que no se arrastre ningún olancito porque si yo lo veo el público lo va a notar también.

Serenata, *Baile de graduados* y *Las sílfides* fueron las siguientes producciones, siempre con el sello del romanticismo de los ballets tradicionales.

Hoy ya no usan la escenografía, sólo el ciclorama, además han alterado bastante las obras. Vi una *Coppélia* que se desarrollaba en Tlanepantla y en donde en lugar de vino bebían cerveza. A mí la fantasía siempre me ha encantado, y el ballet es fantasía. Una vez para el país de los dulces; hice una torre de galletas y para *Coppélia* construí un enorme globo de papel de china.

In Memoriam

Gloria Campobello

Alejandrina Escudero



Dance me to the end of love.
Leonard Cohen

Nellie esperaba en el automóvil rojo a la hermanita rubia que había decidido ser bailarina; las clases eran en el estudio que Amelia Costa adaptó en su pequeño departamento, ahí en el edificio Gaona. El reloj chino indicaba las 8:35. Todo empezó aquel día que sus parientes postizos de la capital las llevaron al Iris a una función de la Pavlova. ¿Qué impresión le había causado aquella bailarina a Gloriecita? Sólo la adolescente lo sabía, Nellie no pudo imaginarse las consecuencias.

Allí sentada en el carro todavía con su traje de amazona miró otra vez el reloj; la clase se prolongaba, tuvo que abrir la libreta verde, su fiel compañera, ahí donde guardaba sus pensamientos como pétalos de rosas. Venían a su mente los recuerdos aún frescos de esta nueva vida. No era la primera vez que cambiaban la residencia, de Villa de Ocampo donde nació Nellie a Parral donde vino al mundo Gloria. En esta ocasión, la hermana mayor fu: la que encabezó el cambio a la capital de la República; las otras, la madre, Rafaela Luna, estuvo al frente de las mudanzas, pero nunca pudo alcanzar a la familia en la capital porque murió precisamente cuando los siete hermanos apenas se instalaban.

Les dio la bienvenida una ciudad aún idílica; México era un poblado grato y apacible que se iba convirtiendo en una urbe de un millón de habitantes. Nellie andaba entre el automóvil y el caballo; el automóvil le producía un vértigo ajeno, sobre el caballo imaginaba grandes cielos del norte y un olor a libertad, por eso en cuanto podía se iba a montar, no era por presumir pero lo hacía con el marqués de Guadalupe, una de sus amistades *popof*.

Gloriecita quería aprender danza; por eso Nellie estaba allí en su octavo día, esperando a que la media hermana saliera de clase; inquieta, de nuevo miró el reloj y no aparecía la figura delgada y frágil de Gloriecita. Añoraba su región, su majestuoso río florido. En esos momentos quería gritarle como lo hacía allá en las tierras del norte: "Vamos al campo hermana, danzaremos en alrededor de los árboles y reiremos con el cielo" entonces recordó la voz de Gloria: "Quiero ser danzarina, quiero ser danzarina". Un impulso interior la hizo saltar del asiento. Serían bailarinas.

¡Rrrran! de un brinco Nellie podía atravesar el escenario del Regis. Bailar era como volar, y volaba, siempre tan atrabancada. A Gloria le extrañaba que la hermana mayor sólo hacía su voluntad y dirigía los destinos de los hermanos,

hubiera decidido acompañarla en esta aventura que era sólo de ella.

Muchos años de preparación con algunos maestros de danza, luego su debut profesional con Carroll's Girls, interpretando esos bailes que, mirándolos bien, no eran para unas damitas de la mejor sociedad. Nellie había acompañado a su hermana Gloria, pero lo que ella amaba era la literatura; le quitaba las horas al sueño para escribir, recrear escenas de la revolución que miraron tan de cerca en un entrañable norte, y tratar de reivindicar el nombre de su admirado Pancho Villa con ese afán de querer estar diciendo siempre la verdad. "¿Por qué no se queda con sus escritos y me deja con mi danza?" pensaba Gloria.

Estudio, constancia y entrenamiento fueron a parar a una escuela, precisamente la Escuela Nacional de Danza, y en una compañía profesional de ballet que Nellie concienzudamente había preparado. Una escuela para Gloriecita, un ballet para Gloriecita, un novio para Gloriecita, todo para Gloriecita, ¿a cambio de qué? Eso no importaba, Gloria lo tomaba en serio y arriesgaba todo por lo que más le producía placer: la danza. No precisamente placer, era algo inexplicable. Ahí en el escenario oía la música, dominaba el cuerpo e interpretaba ¿a Giselle? ¿a la coqueta de Alameda? ¿a la niña que descubre el mundo?, luego invadía el espacio... flotaba. Los aplausos la traían de regreso. Terminaban las sensaciones, esos momentos cuando realmente se sentía ella misma; plena en medio del universo.

Los años pasaron y Nellie siguió arreglando su vida; con los primeros novios no hubo censura alguna ni imposiciones, pero sí las hubo cuando empezó con sus alianzas para formar el Ballet de la Ciudad de México, apoyada con gente que en esos momentos destacaba en la cultura mexicana, gente que las animaba y colaboraba con su talento. Pero eso de pedirle que le diera al maestro Orozco un lugar en su vida, aún en su corazón, era el colmo. Él era tierno y sensible, es más, se sentía orgullosa de que un hombre con tal fama y talento la buscara. Pero nada más.

En *Umbral*, Gloria interpretaba a una niña que ve pasar la vida desde la ventana. Nellie con sus caprichos de siempre decidió que el telón de boca fuera ese diseño de El dolor que hizo el maestro Orozco. Esa figura negra y gigantesca colmada de drama y horror la asustaba, a pesar de que ella había hecho el argumento y la coreografía. La niña que despierta a la vida y comienza a descubrirlla. Las pasiones, enmascaradas, llegaban: el egoísmo, la hipocresía, la vanidad, el odio y hasta el amor. Cuando la tenían rodeada, aparecía el dolor que poco a poco la dominaba; ella levantaba la mano e

imploraba. El dolor triunfaba, arrastrando la sacaba del foro y el telón caía.

El día del estreno, después de los aplausos, la embargó un extraño presentimiento. La fataldad tomó la forma de la figura negra del dolor.

Después de que invitó a la Markova y a Dolin a que bailaran con el Ballet se dio cuenta de que, como bailarina, le faltaba mucho, tal vez estudios fuera del país con maestros renombrados. Fue un golpe duro, no era el ego lastimado sino el presentimiento de que su carrera de bailarina ya había terminado.

Se acabaron las grandes funciones y con el ánimo quebrantado decidió regresar a las Misiones. Después de muchas súplicas, Nellie la dejó partir, pero acompañada por dos alumnos de la escuela, sus fieles compañeros de aventura. En aquel poblado del estado de Hidalgo decidió tener algo propio, algo de ella, un hijo. Melchor la había seguido y con él se casó a escondidas allí en Chimalhuacán. Un pedazo de felicidad llegaba a su vida. El paisaje y el amor de Melchor ayudaron.

A su regreso a la capital Nellie volvió a meterse en su vida, Gloria perdió el hijo deseado, Melchor desapareció y su existencia sólo tuvo, de ahí en adelante, dos móviles: impartir clases en la Escuela de Danza y cumplir los caprichos de su hermana. El whiskey sólo significó una salida falsa.

Acababan de terminar las Olimpiadas y se acercaba el cumpleaños de Nellie. ¿Cuántos años cumpliría la hermana mayor? La parroquia de San Miguel de Bocas allí en Villa de Ocampo guardaba celosamente el secreto. Nellie siempre se quitaba los años y se los quitaba a ella. También fue idea suya que cambiaran de nombre.

En el lecho, inmóvil, Gloria reposaba, pero en su interior seguía esa inquietud que siempre la invadió; Nellie permanecía ahí sentada frente a ella con los ojos llenos de sorpresa, porque de lágrimas no eran capaces, esta vez no podía manipular la situación. Algo intuyó que saltó de la silla e imploró: "No te vayas, ¿quién te espera?" Dos palabras salieron de los labios moribundos: "Yo misma".

Fuentes

Patricia Aulestia, *Nellie Campobello, Cuadernos del Cenidi-Danza*, núm. 15, 1988.

Nellie Campobello, *Mis libros*, Compañía General de Ediciones, 1960.

Emmanuel Carballo, "Nellie Campobello", en *Protagonistas de la literatura mexicana*, CNCA, 1990.

Expediente de Nellie Campobello del Fondo Cenidi-Danza de la Biblioteca de las Artes.

Laura González Matute, *La danza en la obra de José Clemente Orozco*, ponencia presentada en el IV Encuentro sobre Investigación de la Danza, 1995.

Irene Matthews, *Nellie Campobello. La centaura del norte*, inédito, 1996.

Felipe Segura, *Gloria Campobello, la primera ballerina de México*, INBA, 1991.

Juan Antonio Rodea

Elizabeth Cámara



Fue después de haber asistido a una función de ballet, ya siendo un jovencito, que Juan Antonio Rodea comenzó a estudiar danza, pues ésta provocó en él tal emoción, que inmediatamente empezó a investigar lo que se necesitaba para convertirse en un bailarín profesional.

Mexicano de origen (nació en el Distrito Federal), neoyorquino por adopción, se acercó a Xavier Francis y antes de darse cuenta de lo que estaba pasando ya bailaba; así, podemos afirmar que su entrenamiento y su carrera sobre el escenario empezaron simultáneamente gracias a su talento innato. Con menos de un año de tomar clases con los maestros Federico Castro, Sonia Castañeda y Rosalío Ortega, participó en el Primer Festival de Danza Mexicana del Ballet Nacional que se realizó en el Teatro del Bosque, con la coreografía de Raúl Flores Canelo *La balada de los amantes*, bajo los auspicios del Instituto Nacional de Bellas Artes.

Se puede afirmar que bailó con casi todos los grupos de danza clásica y contemporánea que existían entre 1963 y 1965 en la ciudad de México:

Bailé de todo, desde "variedades", hasta en televisión, en el centro nocturno Can-Cán, en Los Globos y con el Ballet Nacional... Luego estuve en la compañía oficial que dirigía Ana Mérida; después en el Nuevo Teatro de la Danza, en el ballet clásico de Nellie Happee. Con Guillermo Arriaga hice una carrera muy rápida de dos o tres años... Entonces era más fácil porque había menos hombres y económicamente me iba muy bien. A los 18 años tenía coche y departamento... En el cabaret, hacía cuatro tandas cada noche y al día siguiente tomaba clases de clásico, de moderno y también ensayaba para las funciones.¹

En su formación, tres personas fueron fundamentales en México: Xavier Francis y Nellie Happee, quienes le dieron las bases modernas y clásica, respectivamente, y Amalia Hernández de quien él decía: "me dio tablas y me abrió los ojos al viajar";² con ella fue a Sudamérica, Europa occidental, Israel, Rusia y Estados Unidos donde actuaron un mes completo en el New York Center, de Nueva York, ciudad a la que habría de regresar a vivir la mayor parte de su vida profesional.

Como en el medio dancístico mexicano de aquella época había pocos varones, como el propio Rodea dice, con su corta preparación había logrado un sitio, pero al llegar a Nueva York en 1966 tuvo que estudiar por año y medio en el Robert Joffrey's American Ballet Center; ahí uno de sus maestros fue Héctor Zarazpe, invaluable en la formación

técnica de Juan. A las pocas semanas de su llegada, Joffrey's le otorga una beca de 50 dólares semanales que le permitieron sobrevivir; al mismo tiempo aprendía el repertorio de la compañía; desafortunadamente nunca hubo un sitio vacante para entrar a bailar. Al año de estar en Nueva York presentó una audición en el American Ballet Theatre y nuevamente obtuvo una beca para continuar formándose, ahora con el Ballet Theatre School donde, aunque aún no bailaba, empezó a ser notado y admirado dentro de las clases.

Los coreógrafos neoyorquinos lo invitaron a participar en sus grupos y aparece con Pearl Lang's Company, en el Hunter College Play House, con Anna Sokolow y con su compatriota Gloria Contreras, cada vez que ella iba a Nueva York. También bailó con Alvin Ailey, quien le monta el solo *Reflections in D*; actúa con el grupo de Geoffrey Holder, a veces como *partner* de Carmen de Lavallade, luego viaja con ellos a una gira por Grecia y Medio Oriente; así, podríamos afirmar, repitió la misma historia que en México de ir bailando de un grupo a otro, hasta que José Limón lo invitó a ser huésped de su compañía, donde conoció a Louis Falco.

En 1967 ambos deciden independizarse con 500 dólares que les prestaron para montar su primera función; su vida cambió, pues la sociedad con Falco duró 17 años, manteniéndose con base en funciones y becas coreográficas, especialmente las otorgadas por el National Endowment for the Arts (NEA) por medio de audiciones. El primer concierto dirigido por Falco se llevó a cabo en la calle 92 en diciembre de ese mismo año; sin embargo Juan Antonio, que siempre se consideró un bailarín *free-lance*, aceptó una invitación de parte de Glen Teatley's Co., para su gira de primavera de 1968 por Estados Unidos que terminó en la Academia de Música de Brooklyn; en el verano se reencontró con la compañía Falco y realizaron una gira de presentaciones y clases. En 1969, Juan Antonio se embarca nuevamente en una gira con el Teatley's Co., donde bailó coreografías como *Cazadores míticos*, *Ziggurat*, *Círculos* (todas de Teatley), y en el otoño se convierte en el asistente de Julie Arenal en *Indians*, una producción para Broadway.

Con Louis Falco es cofundador de su compañía, director asociado, bailarín, coreógrafo y juntos desarrollaron lo que se conoce como el estilo Falco de enseñanza que deriva de la técnica Humphrey-Limón. Hacen teatro, cine, canto, televisión, pues compartían la idea de que el bailarín no debía encajonarse haciendo una sola cosa.³ Durante todos esos años la compañía viajó por Estados Unidos y Europa, donde pasaban de siete a ocho meses, sobre todo en Francia e Italia.

Durante 1970 se presentó con la compañía Falco en el City Center de Nueva York, viajó con la compañía José Limón en una gira por Estados Unidos y enseñó danza moderna en Boston. Ese mismo año, el *Dance Magazine* publicó una pequeña biografía donde califican al joven bailarín de "enorme promesa".⁴ En 1978 se convierte en el primer bailarín huésped del Netherland Dance Co. en Holanda; con ellos viajó a México con el fin de participar en el Festival Internacional de Danza celebrado en el Teatro de Bellas Artes.

En el sexenio de José López Portillo, época en la que la danza en México recibe un gran impulso, la compañía Falco vino a ofrecer una corta temporada en el Teatro de Bellas Artes y Juan Antonio, junto con otros miembros de la compañía, fue invitado por Lin Durán a dar clases en el Centro Superior de Coreografía (en esos momentos en formación), donde su influencia es trascendental.

La compañía Falco se distinguió por ser un grupo pequeño, siempre fresco, con inclinaciones por temas coreográficos ligados a lo cotidiano, lo humorístico, lo casual, un grupo continuamente renovado por bailarines jóvenes de formaciones y antecedentes artísticos distintos: clásicos, modernos, gimnastas, etc. Con estos elementos la compañía alcanzó prestigio internacional.

Cuando Ronald Reagan asumió la presidencia de Estados Unidos, por recorte presupuestal su gobierno retiró la ayuda a compañías de danza como la de Twyla Tharp, Jennifer Muller y Louis Falco, lo que provocó que esta última se desintegrara; entonces Juan Antonio se fue a residir a Toronto, Canadá, donde formó un grupo en la Universidad de York al que le puso Confidence.

Con motivo del 175 aniversario de la Independencia de México en 1985, cinco coreógrafos fueron invitados a trabajar sobre el tema, uno de ellos Juan Antonio, con casi 25 años como bailarín, que hacía 20 había salido de México. En una entrevista que se le hizo en esa oportunidad afirmaba que nunca tuvo dinero por haberlo gastado en vestuario, comida y viajes; molesto por la experiencia de aquel momento añadía:

...la burocracia, la política y el arte sólo están ligados en la Unión Soviética, en los países del bloque [socialista] y en México... en Estados Unidos sí se ayuda a los profesionales del arte, por ejemplo sólo tienen que pagar el 25% de su renta, pero no dependen de lo que el gobierno diga para hacer sus cosas, por eso los buenos bailarines mexicanos se van [como lo hicieron] Guillermo Keys, Marcos

Paredes, Lupe Serrano... A los bailarines mexicanos les hacen falta pantalones para librarse de la burocracia y hacer arte libremente.⁵

Por eso pensaba que las perspectivas de la danza en México eran inciertas.

Después de esa visita no se le volvió a ver en nuestro país; su trabajo en Toronto sólo se prolongó por poco tiempo pues él al igual que otros miembros de la compañía Falco, entre ellos el propio Louis, en plena madurez profesional, muere en aquella ciudad canadiense y con él se pierde nuestro mejor ejemplo de bailarín independiente de espíritu siempre libre.

El Cenidi-Danza considera necesario realizar un acopio documental amplio sobre este bailarín mexicano de quien se posee muy escasa información, pues sólo se cuenta con algunas breves entrevistas a partir de las cuales se elaboró la presente semblanza. Existen enormes lagunas tanto de su vida personal como profesional, por lo que invitamos a quienes posean mayores datos a ponerse en contacto con el Cenidi-Danza José Limón en el Centro Nacional de las Artes, Río Churubusco y Calzada de Tlalpan, México, D.F.

Notas

1 Entrevista realizada en agosto de 1985, p. 188.

2 *Ibid.*, p. 188

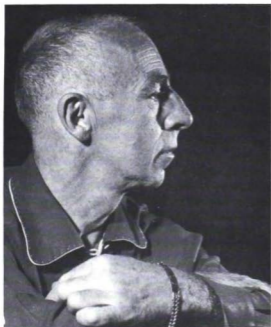
3 *Ibid.*, p. 192

4 *Dance Magazine*, "Dancers You Should Know", mayo 1970, p. 71

5 Entrevista *op. cit.*, pp. 191-192

Sergio Unger

Felipe Segura Escalona



Indudablemente Sergio fue el más querido de nuestros maestros; su jovialidad, sus ironías, sus burlas, además de divertirnos, rompían las tensiones. Sergio poseía la gran cualidad de saber vivir y disfrutar todo; nunca le importó el dinero, si lo tenía lo gastaba el mismo día sin preocuparse del siguiente. Como yo, debe haber mucha gente de la danza que nunca pagó sus clases, por eso nos cambiábamos de estudio con frecuencia; no pagaba la renta y nos lanzaban. Cuando surgían grandes problemas en las giras él les restaba importancia encontrándoles un ángulo divertido.

Su influencia en nuestras carreras fue muy importante; Sergio tuvo, además de una completa preparación en el Conservatorio de Kiev, la extraordinaria fortuna de bailar en las grandes compañías y relacionarse con las personalidades que revolucionaron la danza del siglo XX: Sergei Diaguilev, Bronislava Nijinska y la galaxia de bailarines, músicos y pintores creadores de ese movimiento; Sergio fue un eslabón maravilloso entre esas legendarias figuras y nosotros.

Cuando alguna de esas personalidades llegó a visitar México en diversas épocas, lo recordaba con cariño y confianza; notábamos que habían tenido una verdadera relación. En esos encuentros lo que parecía increíble era que Sergio hubiera olvidado el idioma ruso y casi todos le reclamaban y acababan conversando con él en una mezcla de inglés y francés. Su español fue muy deficiente, se hacía entender y logró un extenso vocabulario, pero nunca aprendió a conjugar los verbos, lo decía en infinitivo: "yo entrar", "tú salir", "nosotros bailar".

Entre los rusos que visitaron México recuerdo a Dimitri Romanoff, Michel Panaieff, Nina Popova, Tamara Toumanova, David Lichine y Romola Nijinsky, la esposa del famoso Vaslav. También a los ingleses Alicia Markova y Anton Dolin, y no menciono a los solistas y bailarines de conjunto, con todos tenía relación.

Las clases de Sergio eran irregulares, lo que más le agradaba es que cayera una visita en el curso de la clase o del ensayo, enseguida le endilgaba la continuación a alguno de nosotros, así me inicié como maestro ensayador. Sin embargo, otros días nos daba clases estupendas; cuando a Salvador Juárez, Guillermo Keys y a mí nos becaron para estudiar en Ballet Arts del Carnegie Hall de Nueva York, nos tocaron muchos maestros rusos famosos, gracias a la preparación que Sergio nos dio fue fácil seguir la secuencia de sus clases.

Otra de las cosas que encuentro extraordinaria es su relación con Nelsy Dambre; nosotros íbamos de las clases de Madame a las de Sergio, de la compañía de ella a la de él y

no había ninguna objeción; y eran los tiempos de las prohibiciones absolutas, en el feudo de las hermanas Campobello estaba prohibido tomar clases fuera, sobre todo las de Sergio.

Sergio tampoco objetó ni intromisión; me invitó como director artístico de su Ballet Concierto en 1954, y en poco tiempo yo me había apoderado de todo sin que nunca me hiciera algún reproche.

Siempre lo llamé Serge; su nombre completo fue Sergei Leonidovich Unger Sergeieff, nació en Kiev el 8 de agosto de 1909. Su padre, Luis Unger, aparte de sus negocios pintaba; su madre, María Sergeieff, se dedicaba a la música, tocaba varios instrumentos. Por eso apoyaron la carrera de su hijo, un niño inquieto que todo el día cantaba y brincaba, siempre alegre. Fue inscrito en el Conservatorio de Kiev porque sus padres pensaron que haría carrera como músico, cantante o bailarín. Además, dentro del Conservatorio estaría protegido de los terribles vaivenes políticos que asolaban Rusia en esos tiempos.

En el Conservatorio encontré a su primo hermano Serge Lifar quien había comenzado dos años antes; en seguida entablaron amistad a pesar de la diferencia de edad. Lifar nació el 2 de abril de 1905, también en Kiev. Fue un niño callado y formal, pero desde el principio le divertieron las "diabluras" de Sergio y su eterna alegría.

El talento y la facilidad de Sergio le permitieron adelantar, ser promovido a grupos avanzados, y alcanzó a su primo Lifar. Para ambos niños fue una fortuna y la clave de su futuro que la famosa bailarina Bronislava Nijinska fuera contratada para la Ópera de Kiev y abriera una escuela. Los dos tomaron clases con ella seis años. Cuando madame Nijinska regresó a la compañía de Diaguilev lo recomendó y fueron contratados; convertidos en jovencitos muy prometedores llegaron, en 1921, a integrarse a la compañía y dejaron Rusia para nunca más retornar.

Ingresaron al cuerpo de baile; Lifar haría una gran carrera, dos años después ya era estrella de la compañía, y con el tiempo llegaría a ocupar un lugar en la danza. Sergio, con su carácter festivo, no tuvo la misma perseverancia y, a pesar de sus cualidades físicas y talento, no llegó al estrellato. Ambos tomaron clases con Enrico Cecchetti y Nicolai Legat. Lifar deseaba que Sergio fuera más formal, lo impulsaba, pero no lo consiguió.

Con la famosa compañía de Diaguilev visitaron las grandes capitales europeas, sus funciones tenían gran éxito, Sergio disfrutaba las hermosas ciudades, nunca dejaba de asistir a las fiestas y en seguida hacía relaciones. Al retirarse madame Nijinska de la compañía, se llevó a Sergio Unger

con ella al grupo de Ida Rubinstein y allí bailó en los estrenos *El beso del hada* (Stravinski), *Bolero* (Ravel), *Las bodas de Psique* y *el Amor* (Bach), *La valse* (Ravel) con coreografía de madame Nijinska.

Siempre acompañado de madame Nijinska, en 1929 estuvieron en la Ópera de París; en 1930-1931 en la Ópera Rusa de París y finalmente ella decidió hacer su propia compañía. Sergio además de ser su favorito la auxiliaba en los ensayos. En varias ocasiones visitaron a su hermano Vaslav Nijinski, recluso en un sanatorio de St. Moritz, con sus facultades mentales perdidas. A Sergio le producía una terrible impresión ver así al famosísimo y legendario bailarín.

En 1934 madame Nijinska fue contratada por el Ballet Ruso de Monte Carlo y llevó a Sergio como bailarín y asistente. Curiosamente la compañía acababa de regresar de una gira por América visitando México, que inauguraba su Palacio de Bellas Artes.

Nuevamente madame Nijinska partió pero Sergio permaneció y tomó parte en las giras de Europa, Estados Unidos y Argentina. En 1936 de la querrela entre los directores René Blum y Vassili de Basil, la compañía heredera de los Ballets Rusos de Sergei Diaguilev se dividió en dos: el Ballet de Monte Carlo y el Original Ballet Ruso. Los bailarines tuvieron que decidir con cuál compañía permanecerían; Sergio optó por el Original Ballet Ruso. Siguieron las giras internacionales, Sergio ascendió a solista y comenzó a hacer papeles de carácter, en los que fue notable.

Al iniciarse la segunda guerra mundial, la compañía cambió de residencia a Estados Unidos; las giras fueron por las poblaciones de ese país, Hispanoamérica y Australia. En 1941 estuvieron en México presentando su gran repertorio en el teatro de Bellas Artes. Sergio quedó encantado de la ciudad, de su teatro, de su gente; entabló amistad con personas que posteriormente lo apoyarían. La compañía partió a sus largas y tediosas giras *cost to cost* de Estados Unidos. México fue programado nuevamente en 1942, Sergio recibió feliz la noticia, pues se había enamorado de este país, estaba cansado de viajar, eran casi 20 años de andar por los caminos del mundo, quizá podría quedarse.

En enero se presentó nuevamente la compañía con el acostumbrado éxito, gente afectuosa y grandes fiestas que Sergio no perdía. Después de consultar con sus amistades mexicanas, Sergio decidió quedarse y probar fortuna.

Sus primeros trabajos en la escuela de Nelsy Dambre no le ofrecían muchos ingresos; con sus ahorros y la ayuda de sus amistades pudo sostenerse. Perdió poco a poco su entrenamiento, ya no tomaba clases; varias veces quiso interesar a

las hermanas Campobello que apenas iniciaban su Ballet de la Ciudad de México, pero no fue invitado. Hizo algunas coreografías para las temporadas de ópera; fue relacionándose con los bailarines mexicanos y en varias ocasiones trató de formar una escuela; su fama comenzó a incrementarse, pero lo único que tenía seguro era el trabajo con madame Dambre. Varias de sus alumnas lo invitaban a dar clases esporádicamente en las escuelas que tenían.

Sus grupos crecían pero los alumnos no pagaban, así que si alquilaba un estudio no lo podía conservar; algunas instituciones le prestaban salones por un tiempo.

En 1946, el Original Ballet Ruso regresó nuevamente a México, Sergio tomó parte en la temporada bailando, y como anfitrión auxilió a los directores en todo; además recomendó a algunos de los alumnos que lograron ingresar al cuerpo de baile de la famosa compañía: César Bordes, Martín Lagos, Armida Herrera, Gloria Mestre, Carmen Gutiérrez, Socorro Bastida, Enrique Rueda, Ricardo y José Silva. Todos partieron con la compañía.

Al fin, en 1947, cuando el Ballet de la Ciudad de México preparaba su tercera temporada, contrataron a Sergio para dar clases a los varones. En esta temporada Alicia Markova, Anton Dolin y su compañía fueron huéspedes y Sergio se convirtió en su anfitrión. En esta ocasión recomendó a tres bailarines para que Dolin los becara al Ballet Arts School del Carnegie Hall. A Sergio le gustaba que sus alumnos tuvieran oportunidades, no importaba si los perdía.

Con excepción de Carmen Gutiérrez y César Bordes los demás bailarines regresaron a México. De entre ellos, Gloria Mestre, Ricardo y José Silva y Armida Herrera planearon crear una escuela y una compañía; recurrieron a la Asociación Nacional de Actores y con su ayuda fundaron una escuela reuniendo a un numeroso y entusiasta grupo de muchachos; en seguida iniciaron una compañía que denominaron Ballet Chapultepec. Allí Sergio fungió como maestro, ensayador y algo así como *régisseur*.

La novel compañía se presentó en una temporada muy ambiciosa, con un gran repertorio en el Teatro de Bellas Artes. Encabezada por una bailarina cubana, ella y la temporada fracasaron. Después participaron en las Fiestas de Primavera de 1950 utilizando su repertorio completo (una de las obras fue el segundo acto de *El lago de los cisnes*). Las funciones se hicieron en una plataforma colocada a la mitad del lago grande de Chapultepec. Posteriormente y en sociedad con el diseñador y coleccionista de atuendos regionales Ramón Valdósera, presentaron un espectáculo llamado *La Malinche desnuda*. Una temporada muy exitosa en

el teatro Follies que duró varios meses, y una gira por la República muy azarosa y poco fructífera. Sergio participó en todo, pero en un lugar secundario; él deseaba tener su propia compañía y sabía que tenía la preparación para hacerlo.

En las clases de Nelsy Dambre descubrió a Lupe Serrano; con el regreso a México de César Bordes y la ayuda de su gran amigo José Yves Limantour, al fin logró reunir un grupo de verdaderos bailarines. Presentó un programa con coreografías suyas en el teatro Latino con el mayor éxito; fue el Ballet 1950.

Con un grupo de alumnos hizo las coreografías de la obra *Jesús esplendor del Padre* de José Mojica, pero madame Dambre le ganó la delantera y a fines de 1950 organizó su compañía, reuniendo a todos los mejores elementos encabezados por Lupe Serrano, Nellie Happee, César Bordes, Guillermo Keys y Laura Urdapilleta. Los presentó en el Teatro de Bellas Artes, en el Iris y en varias ciudades de la República y Centroamérica. Con estas funciones madame Dambre adquirió una enorme deuda y tuvo que aceptar un contrato en El Salvador para cubrirlo. A mediados de junio de 1951 partió y dejó a Sergio su escuela y su grupo. En las primeras funciones conservó el nombre de Ballet de Nelsy Dambre, después pasó a ser Ballets Rusos de Sergio Unger.

En junio del año siguiente llegó a México Michel Panaieff, antiguo compañero de Sergio, y juntos continuaron con el grupo que tomó el nombre de Ballet Concierto. Una larga serie de televisión aglutinó a los bailarines; hubo conciertos para varias instituciones como Juventudes Musicales de México, Círculo de Bellas Artes y el Instituto Nacional de Bellas Artes. Hicieron giras por la República. A mi llegada a México en 1954, Sergio me invitó e ingresé a la compañía como bailarín y director artístico, después formamos una sociedad.

Las presentaciones que tuvimos dentro de la temporada de la Ópera de Monterrey tuvieron tan grande éxito que contribuyeron a consolidar la compañía, comenzaron giras largas recorriendo la República; las ciudades importantes las visitamos muchísimas veces, poco a poco fue creciendo el repertorio y también el cuerpo de baile.

Después vinieron nuestras temporadas en la ciudad de México, la primera en 1956, en el Teatro Fábregas, en Bellas Artes en 1957, 1959, 1960 y 1962, esta última celebrando el décimo aniversario. Sergio cambió de título: director general, director coreógrafo, director fundador, pero siempre el más importante directivo y verdaderamente el alma de la compañía.

Sergio bailó por última vez en una serie de televisión, *Un*

instante de danza, alternando con César Bordes y conmigo, en 1950. Cada uno de nosotros hizo varias coreografías; las de Sergio fueron *El tesoro*, *Un cuento de Navidad*, *Peer Gynt*, bailaba partes principales, algunas de carácter. En el repertorio de Ballet Concierto hacía el duque de Courtland de *Giselle*, el maestro de *Ensayo (Romeo y Julieta)* y un divertidísimo burgomaestre en *Coppélia*. También se encargaba de iluminación, tramoya, transportes y coordinación general.

Además de los muchos ballets y números que hizo para televisión y cine, sus principales coreografías fueron *Ópera*, *La noche de Walpurgis*, *La fiesta*, *Serenata*, *Divertissement*, *Ballet húngaro*, *Campirana*, *Variaciones sinfónicas*, *Rendez-vous*, *La noche mágica*, *Mamá la oca*, *Ensayo*, su más grande éxito. La noche de su estreno, al terminar, Diego Rivera fue el primero en gritar ¡Bravo!; en los muchísimos lugares donde la presentamos siempre fue un gran éxito. También hizo *El encendedor de las estrellas*, *El cinturón del diablo*, *Jesús, esplendor del Padre*, *La fiesta (suite de Coppélia)*, *Mascarada*, *Pedro y el lobo*, *El pájaro azul* (obra de teatro de Maurice Maeterlinck), *Rendez-vous*, *La noche mágica*, *Danza delle Ondine*, *Mademoiselle Angot*, *Danza de las horas*, *Bolero* (de Ravel) así como la coreografía para las óperas *Mignon*, *Tannhauser*, *La traviata*, *Mefistófeles* y *Hansel y Gretel*.

Otro de sus grandes éxitos fue la coreografía para la ópera *Aída*, la única ocasión en la historia de esta obra que el ballet se repitió en la noche de su estreno. También hizo infinidad de reposiciones de obras de repertorio como *La bella durmiente*, *Coppélia* y *El lago de los cisnes*.

La escuela de madame Dambre, ubicada en Hidalgo 61, pasó a ser propiedad de Sergio y Martín Lemus. Cuando fundaron otra en la colonia Jardín Balbuena me la traspasaron a mí y él se dedicó a viajar. Fue maestro, coreógrafo y director en Houston y San Salvador.

Una de las cosas más importantes en la vida de Sergio fue su relación con Martín Lemus. Martín bailó en la compañía, después hizo sociedad con Sergio para la escuela, donde también fue maestro. Lo puso en orden, lo hizo puntual, arregló su vida. También arregló su vida privada, lo llevaba con médicos, lo obligaba a tomar las medicinas, a comer bien. Cuando Martín se casó con Lucy lo llevaron a vivir con él, y con el tiempo se convirtió en el abuelito de sus tres hijos. Sergio tuvo algo que nunca había tenido en su vida: un hogar.

Todos lo acompañaron hasta el último día de su vida, que fue el 24 de febrero de 1969.

Sergio, querido y recordado Sergio.

Aniversarios

20 años de *El lago de los cisnes* en Chapultepec

Patricia Aulestia

Nunca pudo imaginar Piotr I. Chaikovski que en México, una tierra lejana, a 120 años del estreno de su ballet *El lago de los cisnes* éste constituiría un espectáculo de gran éxito, con la preferencia de un público que año tras año espera impaciente su reposición en un ambiente natural, inigualable, como lo es la isleta del lago del viejo Bosque de Chapultepec.

Chaikovski murió en 1893 convencido de que su partitura era un verdadero fracaso y que su música de estilo romántico tardío era en gran parte culpable de la poca aceptación que tuvo la obra en su estreno en el Teatro Bolshoi el año de 1877, por el Ballet Imperial Ruso con coreografía de Wenzel Reisinger. Chaikowski había aceptado el compromiso de escribir la partitura en 1875 porque le urgía el dinero, y ante la crítica que la calificaba de difícil de bailar y demasiado sinfónica, se propuso rehacerla, deseo que la muerte le impidió cumplir. Hoy dicha partitura, la de *El cascanueces* y la de *La bella durmiente*, todas de Chaikovski, son obras favoritas de los melómanos y balletómanos del mundo entero. Como homenaje al compositor se presentó en 1894, en el Teatro Marinsky de San Petersburgo una versión parcial del segundo acto, con un diseño coreográfico de Marius Petipa, realizado por su asistente Lev Ivanov. Es este ballet en un acto el que logró consolidar su permanencia en el repertorio universal y el que es representado en todas partes por las compañías internacionales actuales, y enriquecido por el recuerdo del montaje de los Ballets Rusos de Sergei Diaguilev, creado por Anatole Vilzak a principios de siglo.

Versiones en México

El Ballet de la Ciudad de México con el concurso de la Compañía Markova-Dolin presentó *El lago de los cisnes* en la temporada de 1947, por primera vez en México, según informa el programa.

En el año 1950, Felipe Segura monta el segundo acto con elenco mexicano para el Ballet de la Ciudad de México; después para el Ballet de Nelsy Dambre en el año 1951, y en 1956 para el repertorio de Ballet Concierto de México. En 1962 lo presenta el Ballet de Cámara en el Festival de Danza.

El Ballet Clásico de México, en su debut como compañía oficial, encarga una versión a Enrique Martínez, participando Melissa Hayden como primera bailarina huésped. En 1977 lo monta la Compañía Nacional de Danza.



Compañías extranjeras

La mayoría de los ballets internacionales han traído frecuentemente *El lago de los cisnes*. Como ejemplos de una lista que sería interminable citaremos a la Opera Privée de París que se presentó en el Teatro Esperanza Iris en 1930; al Ballet Teatro de Nueva York con Markova, Dolin y Baronova, que actuó en el Palacio de Bellas Artes en 1942, y en ese mismo escenario el Teatro Stanislavski y Nemirovich Danchenko de Moscú (1959), Ballet Bolshoi (1966), Ballet Nacional del Canadá en su versión completa (1968), Ballet Nacional de Cuba (1983) y Les Ballets Trockadero de Montecarlo, compañía de travestís única en el mundo que parodió *El lago* con delicioso humor negro en el Teatro de la Ciudad en 1978.

En el Bosque de Chapultepec

En 1947 el mayor Antonio Haro Oliva propuso al Comité de las Fiestas de Primavera un programa con teatro de masas, concursos de teatro mexicano y la espectacular presentación de *El lago de los cisnes* en el lago mayor de Chapultepec. Los prominentes miembros del comité rechazaron por unanimidad el proyecto. Eran casi 50 intelectuales de prestigio, entre ellos Diego Rivera, Carlos Chávez, Salvador Novo...

Puede ser que Rivera y Chávez hubieran preferido la reposición de la gran noche mexicana que con motivo de las Fiestas del Centenario (1921) organizó Adolfo Best Maugard en el Bosque de Chapultepec,

...que se llenó de pequeños escenarios decorados al estilo del arte popular mexicano, donde se bailaron toda clase de danzas regionales, culminando con un ballet de tema mexicano, en un escenario construido en el centro del lago con la bailarina Cristina Pereda como figura principal y que quince años después se repitió (1936).²

Sin embargo, Haro Oliva logró el apoyo del regente de la ciudad, Casas Alemán, cuando le explicó con seis enormes "cartones" de Arias Bernal sus ideas al respecto, destacando una gigantesca plataforma de 30 por 50 metros en el centro del lago grande en donde actuaría un grupo de ballet; habría un escenario en la Casa del Lago para el acompañamiento musical con la Orquesta Sinfónica de Xalapa; juegos de agua que brotaban de las rocas que hubo que poner a funcionar; efectos de luces en los árboles y reflectores del ejército alrededor del

lago, haciendo marco a seis carros acuáticos y dos gigantescos cisnes. Resultaba un espectáculo "feérico" (sinónimo de magia) sin precedente en México.

Tuvo tal éxito que el día del estreno se presentó tres veces. Se rompió la balaustrada, cayeron espectadores al agua y muchas cosas más que hicieron que el propio presidente de la República Miguel Alemán pospusiera su asistencia para la noche siguiente, cuando pudo disfrutar el espectáculo con miembros de su gabinete.

Haro Oliva produjo y dirigió como si fueran maniobras militares. El espectáculo se presentó cuatro años, de 1949 a 1952. Colaboraron el naciente Ballet Chapultepec, el Ballet de Nelsy Dambre y, entre otros bailarines, Felipe Segura, Armida Herrera, Lupe Serrano, León Escobar, Mercedes Pascual, Ricardo Luna, César Bordes, Ricardo y José Silva y Magda Montoya.

Un cuarto de siglo después, patrocinado por el INBA, el DDF y Fonapas, Salvador Vázquez Araujo hace realidad la idea de llevar a Chapultepec un espectáculo con fragmentos de *El lago de los cisnes*, esta vez interpretado por la Compañía Nacional de Danza con arreglo coreográfico de Felipe Segura, Alicia Alonso y Jorge Cano, con libreto de Alejandro César Rendón.

Cuatro escenarios, todos en el lago menor: caballos y carruajes al pie del castillo, barcas con antorchas surcando las aguas, cisnes auténticos, fuegos artificiales.

Formidable producción que se reflejaba en el propio lago con luces rasantes alrededor de la isleta, gradas y sillas para el público en el embarcadero, distribución funcional que alcanzó muchos miles de espectadores en 20 años de breves temporadas con más de 540 representaciones.

Felipe Segura rememora cómo surgió el montaje:

Otro antecedente fue cuando Vázquez Araujo estaba encargado de lo cultural en el estado de Guanajuato, promovió que el Ballet Clásico de México lo pusiera en la Presa de la Olla de la ciudad de Guanajuato. De allí posiblemente surgió la idea de montarlo en Chapultepec.

...En 1977, un día el ingeniero Salvador Vázquez araujo pasó por mi oficina y me pidió que lo acompañara al lago de Chapultepec; en el camino me explicó su idea de montar el ballet *El lago de los cisnes* y de seleccionar un lugar a propósito.

...Una vez que escogimos la isleta, hicimos la planeación, desde luego fui yo quien seleccioné la música; del libreto de los cuatro actos hice una reducción de la historia para ajustar una hora.

...Todo el trabajo se hizo entre Vázquez Araujo y yo, pero él planeó toda la parte espectacular; la presentación del príncipe a caballo y recorriendo la falda del cerro, las carreras de caballos, la llegada de la reina-madre en carroza, el cortejo, los perros, los cisnes, los efectos pirotécnicos. Él supervisó las instalaciones eléctricas, el montaje de las plataformas y la iluminación.

El detallado plan lo hicimos en mi casa, con mi grabación y mi partitura; de allí partimos para hacer el guión, que después fue redactado poéticamente. La parte de danza fue fácil, estaba basándose en la versión coreográfica original.

...Los ensayos de las danzas fueron hechos por los maestros mexicanos y cubanos. El primer vestuario fue el de Ballet Concierto de México. La iluminación de Antonio López Mancera sobre la planeación de Juan González Amador... En los dos primeros años no intervino José Solé, fue hasta que hubo una nueva producción cuando supervisó la escena de la corte, acertadamente. La nueva producción se hizo gracias al subsidio de Fonapas y de la señora Carmen Romano. Esto permitió un nuevo vestuario, las barcas magníficas, mejor equipo de iluminación.³

La grabación de la música estuvo a cargo de la Orquesta del Teatro de Bellas Artes, bajo la dirección de Fernando Lozano.

Para llevar a cabo esta titánica labor y producir un espectáculo eminentemente popular, Salvador Vázquez Araujo, director de danza del INBA, contó con todo el apoyo y entusiasmo de los funcionarios del DDF: Salvador Robles Quintero, director general de Servicios Sociales, Cuauhtémoc Velasco Oliva, jefe de Acción Cultural de la DGSS y Patricia Aulestia, coordinadora de danza de la misma dependencia.

En 1966, cuando *El lago de los cisnes* cumple dos décadas en la isleta del lago del viejo bosque de Chapultepec, la Compañía Nacional de Danza en su programa de mano señala:

Sirva la conmemoración del vigésimo aniversario de este espectáculo, que ha llegado a formar parte relevante de la historia del arte dancístico nacional, como un homenaje a los grandes bailarines y coreógrafos que han consagrado su talento y esfuerzo en la recreación de esta maravillosa historia.

Mencionaremos, en primer término, a Jorge Cano..., a Loura Echevarría... y a Carlos López..., quienes actualmente fungen como maestros de la Compañía Nacional de

Danza y son los responsables de los arreglos coreográficos de esta obra.

...A nuestra memoria acuden también los nombres de Laura Urdapilleta, Susana Benavides, Sylvie Reynaud, Elena Carter, Ann Marie D'Angelo, Josefina Méndez, Diane Gaddy, Ana Cardús, Tihui Gutiérrez, Laura Morelos e Irma Morales, quienes han interpretado los papeles de Odette, el cisne blanco, y Odile, el cisne negro; por su parte, Sygmunt Szostak, Joe Wyatt, José Luis Zamorano, Ian Farkas, Fernando Jones, Carlos López, Roberto Sánchez, Jorge Cano y Jaime Vargas han dado vida al príncipe enamorado.

Junto a ellos, cientos de bailarines han vertido su entusiasmo, su gracia y su verdadero amor al arte para encarnar la eterna magia de los sueños del hombre y sus más nobles ideas en un espectáculo fastuoso que, entre los reflejos de la luna en las aguas y las notas sutiles de la música de la naturaleza, cumple ahora sus primeros veinte años de existencia.⁴

Para finalizar registramos que esta versión fue presentada por la Compañía Nacional de Danza en el Paseo de los Lagos de Xalapa, Veracruz; en el parque Guadiana de Durango; en el parque Alcalde de Guadalajara y por Ballet Nacional de Cuba en el parque Lenin de La Habana y en un lago artificial de Zacatecas pero, como dice Felipe Segura, el lugar perfecto, mágico, es ese rincón de Chapultepec que es la superestrella de esta producción.

Notas

¹ Miguel Covarrubias, "Florecimiento de la danza", en *México, realización y esperanza*, Ed. Superación, México, 1953.

² Patricia Aulestia, "Las Fiestas del Centenario (1921)", en *La danza premoderna en México (1917-1939)*, Centro Venezolano Instituto Internacional de Teatro-UNESCO, edición especial XXVI Congreso Mundial, Caracas, Venezuela, 1995.

³ Felipe Segura, *El lago de los cisnes en Chapultepec*, documento mecanografiado.

⁴ 20 Aniversario, *El lago de los cisnes*, Compañía Nacional de Danza, CNCA-INBA, Socicultur DDF, programa de mano, México, 1996.

Este trabajo está basado en el artículo de Patricia Aulestia "Ayer y hoy de *El lago de los cisnes* en escenarios del viejo Bosque de Chapultepec", en *Cine Mundial*, México, 22 de marzo de 1983.

Homenajes anteriores

Homenajes anteriores

- 1985**
Nellie Campobello †, Anna Sokolow, Waldeen †, Socorro Bastida, Martha Bracho, Guillermina Bravo, Amalia Hernández, Josefina Lavalle, Tessa Marcué, Ana Mérida †, Magda Montoya, Luis Felipe Obregón †, Rosa Reyna, Marcelo Torreblanca †, Enrique Vela Quintero †.
- 1987**
Gloria Albet, Emma Duarte †, Victoria Ellis, Olga Escalona, José Fernández †, Bertha Hidalgo, Josefina Luna, Adalberto Martínez "Resortes", Luis Pérez Dávila "Luisillo", Miguel Peña †, Nina Shestakova, Óscar Tarriba †, Estela Trueba, Manolo Vargas y Roberto Ximénez.
- 1988**
Evelia Beristáin, César Bordes †, Xavier Francis, Raquel Gutiérrez, Nellie Happee, Armidia Herrera, Guillermo Keys Arenas, Gloria Mestre, Elena Noriega, Eva Robledo, María Roldán, Felipe Segura, Lupe Serrano, Ricardo Silva, Laura Urdapilleta y Claire de Robilant.
- 1989**
Francisco Araiza, Blanca Areu, Jorge Cano, Ana Cardús, Sonia Castañeda, Gloria Contreras, Tulio de la Rosa, Carolina del Valle, Lin Durán, Raúl Flores Canelo †, Bodil Genkel †, Guillermina Peñalosa, Jesús Sánchez Nieto, Fernando Schaffenburg, Carmen Guerra de Webber y Clementina Otero.
- 1990**
Guillermo Arriaga, Beatriz Carrillo, Ana Castillo †, Martha Castro, Valentina Castro, Xavier de León, Carlos Gaona, Helena Jordán, Salvador Juárez †, Martín Lagos, Fedor Lensky †, Lila López, Rodolfo Paz, Aurea Vargas, María Velasco, Yol-Itzma †, Santos Balmori †, Dina Torregrosa, Salvador Vázquez Araujo y Blas Galindo †.
- 1991**
Aurora Agüeria, Amelia Bell, Farnesio de Bernal, Federico Castro, León Escobar †, Luis Fandiño, Cora Flores, Carmen Gutiérrez, Roseyra Marengo, Colombia Moya, Celia Peña, Pilar Rioja, Rocío Sagaón, Adriana Siqueiros, Mariano Tapia, Déborah Velázquez, Alejandro Zysin, José Chávez Morado, Carlos Jiménez Mabarak † y Antonio López Mancera †.
- 1992**
Carmen Burgunder, Elsie Cota, Esperanza de la Barrera, Martha Forte, Ricardo Luna †, José Mata, Guillermo Palomares †, Rosa Pallares, Alicia Pineda, Mimi Pizarro, Sylvia Ramírez, Roberto y Mitzuko, John Sakmari, Lucía Segarra, Tere Sevilla, Alan Stark, Luis Bruno Ruiz †, Raúl Gamboa y Walter Reuter.
- 1993**
Tania Álvarez, Raymunda Arechavala, Artemisa Barrios, Noemí Beltrán, Susana Benavides, Lucero Binquist, Perla Epstein, Rossana Filomarino, Onésimo González, Margarita Gordon, Jorge Gutiérrez Escoto, Silvia Lozano, Yolanda Montes "Tongolele", Nieves Paniagua, Claudia Trueba, Raquel Vázquez, Federico Vidales, Arnold Belkin †, Guillermo Noriega y Rafael Rodríguez.
- 1994**
Miguel Ángel Añorve, George Berard, Beatriz Flores, María Antonia "La Morris", Martín Lemus, Isaf López, Eva María Ortiz, Óscar Puente, Antonia Quiroz, Maya Ramos, Rodolfo Reyes, Sylvie Reynaud, Yolanda Rodríguez, Leticia Roo, Marko San Román, Miguel Ángel Schultz, Gloria Suárez, Rafael Zamarrán, Miguel Álvarez Acosta †, Rosa Ortiz, Dasha y Luis Rivero.
- 1995**
Manolo Arjona, Anita Sevilla, Aurora Bernard, Luis Mauricio Caracas, Socorro Cerón, Tata Gervasio, Fidelio González, Rosa Hernández, Helen Hoth, Norma López, Julio Martínez, Rafael Molina, Roxana Nadal, Ruth Noriega, Marcos Paredes, Carmelina Pérez, Margarita Robles, Héctor Salcedo, Caridad Valdez, Cristina Zaragoza, Edmundo Arreguín, Juan González Amador y Juan Soriano.

CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES

Rafael Tovar
Presidente

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES

Gerardo Estrada
Director general

Claudia Veites
*Subdirectora general de Educación
e Investigación Artísticas*

Lin Durán
*Directora del Centro Nacional de Investigación,
Documentación e Información de la Danza José Limón*

Mónica Navarro
Directora de Difusión y Relaciones Públicas

CUADERNO 32. UNA VIDA EN LA DANZA
Se terminó de imprimir en julio de 1996
en Gráfica, Creatividad y Diseño, S.A. de C.V.
Emma 126, col. Nativitas
La edición consta de 1 000 ejemplares

