

[www.inbadigital.bellasartes.gob.mx](http://www.inbadigital.bellasartes.gob.mx)

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Cómo citar este documento: Bastien van der Meer, Kena et. al. Homenaje Una vida en la danza. Segunda época. Cenidi Danza José Limón/INBA/ CONACULTA. México, D.F.: 2011.

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

Homenaje  
Una vida en la danza  
Segunda época · 2011



Varios autores

**Homenaje**  
**Una vida en la danza**  
Segunda época · 2011

*Diseño de la colección*

Coordinación de Publicaciones del INBAL

*Director de arte*

Enrique Hernández Nava

*Formación*

Daniel García Rivera

*Portada*

Ilustración: Pablo Ramírez

Basada en la fotografía: Luis Zermeño. Ciclo Raúl Flores *Canelo*, 1975.

*Corrección*

Raúl García / Dora Torres

*Homenaje Una vida en la danza. Segunda época · 2011*

© Varios autores

Primera edición: 2011

D. R. © Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura

Reforma y Campo Marte s/n

Col. Chapultepec Polanco

Del. Miguel Hidalgo

11560 México, D. F.

ISBN: 978-607-605-053-8

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

Impreso en México / *Printed in Mexico*

## Índice

Presentación .....	11
Danza clásica .....	15
Angélica Kleen Delgado. <i>La Sultana del Norte</i>	
Kena Bastien van der Meer .....	17
María Luisa López Méndez	
Sylvia Ramírez .....	29
Danza moderna-contemporánea .....	35
Bernardo Benítez. <i>Entrega, talento y convicción, herramientas estratégicas en la construcción de una poética en renovación constante</i>	
Elizabeth Cámara .....	37
Juan Casados: <i>la belleza de la masculinidad en la danza</i>	
Patricia Camacho Quintos .....	49
Silvia Unzueta: <i>creadora multifacética como intérprete, coreógrafa, gestora y educadora</i>	
Anadel Lynton .....	59
Luis Zermeño	
María Dolores Ponce G. ....	75
Danza folclórica .....	89
Teodoro Aguilar	
Fidel Romero Altamirano .....	91
Carlos Casados	
Ariadna X. Yáñez Díez .....	99

Corazón Sánchez, bailando a la tierra por nuevos caminos Margarita Tortajada Quiroz .....	109
Danza española .....	121
Cristina Aguirre. Una vida plena	
Jorge Gómez .....	123
María Elena Anaya Lang: la bailarina española	
Roxana Ramos Villalobos .....	133
Bailes de salón .....	145
Jesús Uvalle, <i>El Gato</i> : la sonrisa que se extiende al cuerpo	
Rebeca Mundo .....	147
Reconocimiento .....	157
Carlos Covarrubias Solís, <i>El Buitre</i> : “Creo tener todos los movimientos del cuerpo humano en fotos, entre gimnasia y danza”	
Alejandra Medellín .....	159
<i>In memoriam</i> .....	169
Danza clásica .....	169
Elena Carter, un ser para recordar	
Cristina Mendoza .....	171
Michael Lland	
Sophie Bidault de la Calle .....	185
Danza moderna-contemporánea .....	193
Freddy Romero	
Ximena Gironella .....	195

Danza folclórica .....	201
Edmundo Juárez Álvarez: maestro y promotor incansable de la danza folclórica	
Alejandra Ferreiro Pérez .....	203
Reconocimientos especiales <i>in memóriam</i> .....	217
Raúl Hellmer	
Enrique Jiménez López .....	219
Luis Márquez Romay	
Patricia Salas Chavira .....	231



## Presentación

Desde sus inicios, la vocación del Cenidi-Danza ha sido servir a los miembros de su comunidad. Hemos tratado de atender a todas y todos los usuarios de la danza; a sus amantes, aficionados y profesionales en sus múltiples corrientes y modos de hacer, así como propiciar el vínculo y la circulación de información e ideas entre los mismos. No siempre logramos tan ambiciosa agenda, pero, con el apoyo del mismo gremio, luchamos por seguir en el camino de lo necesario y lo posible.

Somos herederos del Archivo Mexicano de la Danza, nuestro antecesor. El archivo recogió programas de mano, carteles, recortes de prensa, algunas fotografías y hojas con un cuestionario. Gabriel Houbard recabó información directamente de coreógrafos y bailarines sobre su currículum y quehacer en la danza, información valiosísima para quien indagara especialmente sobre la historia de nuestra danza escénica. Desafortunadamente, al cambio de sexenio (López Portillo-Miguel de la Madrid), con la desaparición del efímero Consejo de la Danza la tarea quedó trunca.

Arrumbados en un pasillo de la Academia de la Danza Mexicana, los archivos fueron rescatados cuando Patricia Aulestia y Guillermo Arriaga propusieron fundar nuestro centro de investigación, con el nombre inicial de CID-Danza (1983). A la tarea de Gabriel Houbard nos fuimos sumando muchas personas más. Posteriormente, el INBA, con Jaime Labastida como subdirector de Educación e Investigación Artísticas, creó los Centros Nacionales de Investigación, Documentación e Información.

La primera celebración de Una Vida en la Danza fue en 1985. Con experiencia como conductor y entrevistador –gracias especialmente a su proyecto de radio *Charlas de danza*–, a lo largo de la primera época Felipe Segura fue la cara pública del evento en su papel de maestro de ceremonias. Siempre tan propio y elegante, era un anfitrión amable, con presencia escénica, digno

y cortés. Repetía de memoria una breve semblanza de cada premiado y los hacía lucir al máximo. Quería que la danza profesional fuera reconocida, honrada y prestigiada, lo mismo que sus protagonistas, como valiosas personalidades de nuestro país. Felipe deseaba que la premiación propuesta por el Cenidi-Danza representara el reconocimiento a la labor del homenajeado, lo que —pienso— logró. Quizás a esto se deba que algunas personas le han atribuido como suyo el homenaje.

Es importante señalar que, además de honores para los hacedores de la danza, Felipe Segura logró contribuir a documentar nuestro arte con información sólida, útil para hacer historias, monografías y análisis sobre sus protagonistas.

A propósito de la necesidad de otorgar reconocimientos a quienes hacen la danza, el añorado escritor Carlos Montemayor (durante un tiempo director de Actividades Culturales de la Universidad Autónoma Metropolitana, y fundador, junto con Guillermo Arriaga, del Premio Nacional de Danza INBA-UAM) comentó, con motivo de la celebración de un aniversario más del Cenidi-Danza, que debería haber muchos más premios, alicientes para las numerosas, constantes e intensas actividades que, año con año, década con década, lleva a cabo nuestro gremio.

La idea que originalmente yo planteé a la directora del centro en ese entonces, Patricia Aulestia, fue que se reconociera a la gente que ha contribuido a la conformación de la danza mexicana en cualquiera de sus múltiples y variados aspectos. Me imaginé, por supuesto, a todos los que directamente hacen la danza: bailarines, coreógrafos, maestros, pero también a todos los que contribuyen de otras maneras a su realización: músicos, escenógrafos, vestuaristas, fotógrafos, promotores, funcionarios, sin olvidarnos de aquellos que han dedicado tiempo y vida a labores más modestas y menos visibles: tramoyistas, utileros; a quienes hacen calzado, ropa de ensayo y muchas otras tareas.

Cada año se convocaba a los investigadores del Cenidi-Danza a proponer su lista de posibles homenajeados. La lista se discutía y se negociaba. Se equilibraba por género, por actividad (no fueran a quedar puros coreógrafos, o más gente de contemporáneo que de folclor, por ejemplo). Yo insistía en que redactáramos una guía que especificara los criterios de selección y los contenidos que deberían incluir las semblanzas desde el punto de vista de

la historia social del campo. Felipe se resistió a crear esta sistematización. Quizá tenía razón.

Ahora estamos empezando el segundo año de la nueva época de Una Vida en la Danza. Enhorabuena. Queremos lograr una mayor cobertura. Buscamos incluir a más personas de los estados; que haya una mayor atención a los géneros populares, y llegar a premiar también a representantes de generaciones más recientes.

Necesitamos conservar la memoria de vidas, acciones y contribuciones a la cultura del país y al mismo tiempo asumir nuestra responsabilidad con quienes se acercan a preguntar por la historia de nuestra danza. Estamos comprometidos con aportar herramientas de conocimientos para las y los jóvenes, a fin de que ubiquen los puntos de partida, y con el propósito de que se asuman como herederos de su pasado dancístico y como forjadores de su propio camino a partir de reconocerse como parte de una historia que hemos construido y seguimos construyendo entre muchos.

La danza, por efímera, es quizás uno de los aspectos de la cultura cuya memoria es más difícil de conservar. Todavía se transmite básicamente como cultura oral, de persona a persona, y así sigue de generación en generación, con cambios sutiles o radicales, con tradiciones que se pierden o se recuperan.

Ahora, junto a la memoria verbal, escrita, dibujada, pintada, fotografiada y esculpida del hecho dancístico vivo,\* el Cenidi-Danza debe documentar el cine y el video que registra la danza o se constituye como nueva forma artística. Se suman a ello las hibridaciones que combinan la acción del cuerpo en vivo con la imagen, editada, construida y proyectada como género independiente: danza multimedia, *performance*, danza aérea, danza instalación y otros.

Queremos bailar más que cualquier otra cosa. Ello resulta comprensible, loable. Pero para que eso suceda con la frecuencia que quisiéramos, en las condiciones de seguridad necesarias y con un pago justo debemos organizarnos para exigirlo. No dejar que nos lleve la corriente. En mi opinión, esto requiere que nos eduquemos no sólo con *demi-plies*, contracciones,

\* Como ejemplo del valor de la imagen a través de la iconografía dancística, el pasado 17 de febrero el Cenidi-Danza, en coordinación con el Museo Nacional de Arte, inauguró la exposición "Imagen, ritmo y movimiento. Escenarios plásticos de música y danza".

zapateados, braceo y proyección de energía, sino mediante una formación integral y continua en los aspectos tanto teóricos como prácticos. No debemos danzar con el movimiento corporal como único recurso; son necesarias lecturas, reflexiones y discusiones para lograr que nuestro campo sea apreciado, respetado, no discriminado ni manipulado. En ello, la labor de Cenidi-Danza ha sido imprescindible. De manera especial, el homenaje Una Vida en la Danza ha contribuido a reconocernos a nosotros mismos a través de los que nos antecedieron y a pensar en que nuestra actividad es importantísima para la sobrevivencia de lo humano.

Moveirse con disciplina, belleza, sentido y empatía con el otro es una actividad sana para el cuerpo, para las emociones, para la mente. Incluso se dice que el movimiento ayuda a desarrollar el cerebro al producir ciertas hormonas o descargas eléctricas. Quizá todavía no sabemos exactamente cómo lo logra, pero sí sabemos que la práctica de la danza, además, genera bienestar.

Así que ¡viva el homenaje Una Vida en la Danza, que ayuda a honrar y conservar la memoria y los valores de nuestra danza! ¡Vivan todas las personas que han dedicado sus vidas a la danza! Homenajeemos y respetemos a los que ya conocemos y a los que no conocíamos pero que vamos a descubrir. ¡Que siga el homenaje Una Vida en la Danza! ¡Que se creen muchos y variados honores para los danzantes, bailadores y profesionales del movimiento, en los campos y en las ciudades, en las universidades y en las escuelas de la vida!

Todo se mueve. Somos parte del movimiento del universo.

¡Que viva la danza; que viva la historia de la danza; que viva la memoria que nos permite tener futuro! ¡Que vivan la danza de la vida y la danza del universo!

**Anadel Lynton**

## Danza clásica



Angélica Kleen hablando en una función con el Ballet de Monterrey, en el Teatro de la Ciudad (1996), cuando era directora artística ejecutiva de la compañía.  
Foto: cortesía de la maestra Kleen.



En su primer festival, en el Teatro del Seguro Social de Monterrey.  
Foto: cortesía de la maestra Kleen.

## Angélica Kleen Delgado. La Sultana del Norte

Kena Bastien van der Meer

El papá de Natalia Delgado, la madre de Angélica Kleen, se llamaba José Ángel Delgado Tamez. Era un galanazo oriundo de Cadereyta, Nuevo León, propietario de una línea de camiones –los Azules y Amarillos– que corría de General Terán a la capital del estado. Allí en General Terán conoció al amor de su vida, con quien luego emigró a Monterrey, donde le ganó la política y fue diputado. Quizá de él Natalia heredó el arte de las relaciones sociales, para las que “era buenísima”.

La mamá de Natalia, Cándida González, era hija de ganaderos –Trinidad Villagómez y Eliseo González– originarios de General Terán, donde Plutarco Elías Calles tenía su rancho de descanso. Alguna vez la mandaron a estudiar a Brownsville, Texas, pero aquel distanciamiento no le hizo gracia alguna y, tras verter un mar de lágrimas, su padre, quien la adoraba, se la trajo de vuelta al rancho.

Natalia Delgado fue, pues, una mujer que asimiló, por un lado, la libertad y la vastedad de las llanuras, y, por el otro, el ajetreo de las carreteras y el *lobbying* de las actividades políticas. Una combinación muy particular que incidiría, años más tarde, en la más pequeña de sus hijas, Angélica Kleen.

Las cualidades de Natalia no fueron las únicas que heredó la pequeña Angélica de sus progenitores. Del lado paterno recibió el gozo y la pasión por las artes y la docencia; pero también el rigor, la formalidad y el cumplimiento que encierran las disciplinas militar y religiosa: su bisabuelo, Gerhard Kleen, fue pastor luterano en Aurich, Alemania, un poblado al noroeste del país, casi en la frontera con Holanda. La esposa de Gerhard, Elizabeth Peli, era *la* maestra de Aurich (la única maestra).

Gerhard y Elizabeth tuvieron dos varones y tres niñas. Todos permanecieron en la región excepto Friedrich Konrad, quien emigró, con el corazón apesadumbrado, a Estados Unidos, desde donde descendió a México con el

plan de fundar un colegio: el Colegio Alemán. Había ingresado años antes al seminario para ser pastor, como su padre, pero a él le atraía la milicia. Muy a su pesar no fue reclutado en el ejército por faltarle una falange de la mano izquierda, resultado de un accidente.

Fue en Monterrey donde Friedrich conoció a Angélica Melo Cantú, nieta del famosísimo compositor y poeta regiomontano José Epigmenio Melo (1836-1899), cuya gran orquesta deleitaba los oídos y los corazones de la entonces reducida población regiomontana. Epigmenio también había sido seminarista, pero tras cursar los estudios completos se salvó por un pelo al creer que había encontrado en el derecho su verdadera vocación. A los treinta años, sin embargo, cayó en la cuenta de que lo suyo eran la música y la enseñanza.<sup>1</sup> Afortunadamente, porque esas pasiones se las heredaría a su bisnieta, la homenajead.

Los padres de Angélica Melo –Alberto Melo y Ruperto Cantú– eran comerciantes adinerados. Mandaron a su hija a estudiar a la Universidad de Falfurrias, Texas, y esta vez no hubo mar de lágrimas que la salvara. Regresó a Monterrey hecha y derecha, hablando inglés, tocando el piano –instrumento que también enseñaría–, y no tardó en ser contratada por la empresa metalúrgica alemana Koch, donde quizás, andando entre germanos, conoció a su futuro esposo, Friedrich, quien enseñaba inglés en el Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey (ITESM) y dirigía el Colegio Alemán, por él fundado.

Friedrich y Angélica Melo tuvieron cinco hijos, todos profesionistas y aficionados a la música. Rolando Kleen Melo, el benjamín, sería el padre de Angélica. Rolando estudió ingeniería civil en el Colegio Militar del Distrito Federal, carrera que culminó alrededor de 1951. Era un hombre emprendedor, amante del arte y de la enseñanza, y le gustaba construir escuelas. Al unirse con Natalia Delgado, la hija de Cándida –la del mar de lágrimas–, formaron una mancuerna excepcional y una familia de cuatro hijos que resultaría ser muy unida: Natalia Estela, Cecilia, Angélica y Rolando chico.

Angélica Kleen Delgado, la más pequeña de las mujeres, nació en Teziutlán, Puebla, un 26 de marzo de 1958. Fue a dar hasta allá porque su padre había sido contratado por Manuel Ávila Camacho para construir una escuela

<sup>1</sup> José Epigmenio Melo fue catedrático de griego, latín y francés, y enseñó música en el Colegio Civil de Monterrey, N.L.

piloto. Don Rolando estuvo al frente de la construcción del Centro Escolar Presidente Manuel Ávila Camacho (CEPMAC) de Teziutlán, donde también fue maestro de matemáticas y director del bachillerato, hasta que marido y mujer decidieron regresar a su terruño. Entonces el señor Rolando Kleen dijo algo que marcaría, sin saberlo, el futuro de *Kika*, como le decían a Angélica: “Cuando vayamos a Monterrey, lo primero que hacemos es inscribir a esta niña en clases de ballet”.<sup>2</sup> La razón de ello –dice Kika– es que tenía la maña de caminar de puntitas: “Había unos zapatitos [...] de una marca que se llamaba Dura Mil que tenían la parte de adelante como muy gruesecita, y yo me paraba sobre las puntas”.<sup>3</sup>

Así, pues, llegando a Monterrey Angélica Kleen ingresó a la academia de la pionera de la danza en la ciudad: la legendaria maestra Blanca Areu.<sup>4</sup> Tenía apenas seis años, y no salió de allí hasta veintidós años después, cuando los horarios de la Escuela Superior de Música y Danza de Monterrey –a la que ha dedicado una vida– empezaron a chocar con los de su maestra. “Nunca me cansé de estudiar con ella –confiesa Angélica–. Me encantaba.”<sup>5</sup>

De Blanca Areu, Angélica heredó el disfrute del movimiento; el placer de bailar, con todas sus exigencias. Pero ese placer se transformó en pasión y no tardó en rebasar la oferta dancística de Monterrey. Ubiquémonos: en la ciudad, aparte de la academia de la maestra Areu y una que otra más, no había nada. Así: nada. “Éramos como la tierra de nadie al norte del país”, explica Angélica. Así que empezó a buscar más opciones. No *otras*, sino *más*. Inició repitiendo niveles en la academia, de modo que amplió sus prácticas de un día a cuatro días por semana. Tomó cuanto cursillo se fue a dar a la ciudad, y acabó de “mojada”, cruzando semanalmente la frontera para estudiar con una rusa:

Íbamos mucho a McAllen [Texas]. Está aquí a dos horas, dos horas y media de Monterrey. Un día me metí al directorio telefónico y me di cuenta que había una escuelita de ballet e hice que una de mis hermanas, mientras todo el mundo

<sup>2</sup> Angélica Kleen Delgado, en entrevista realizada por Kena Bastien van der Meer el 8 de noviembre de 2010.

<sup>3</sup> *Loc. cit.*

<sup>4</sup> Sobre Blanca Areu, véase Felipe Segura. “Blanca Areu”. En *Una vida dedicada a la danza*, cuaderno núm. 21. México, INBA/DIDA/Cenidi-Danza, págs. 5-7.

<sup>5</sup> Angélica Kleen Delgado, en entrevista citada.

andaba de compras, me llevara a la escuela. Recuerdo que estaba allí, viendo por un vidrio, y la maestra, que era rusa, estaba ensayando a una chiquita *Don Quijote*. Yo estaba realmente como fascinada. Estuve casi un año: me iba los jueves al mediodía, en camión. Una conocida de mi mamá –porque mi papá ya había fallecido– me recogía, me cruzaba a McAllen, tomaba dos clases y luego, al día siguiente, a las ocho de la mañana me volvía a poner en el autobús para regresar a Monterrey.<sup>6</sup>

Agreguemos que, con la mesada que le daba su mamá, Angélica rentó un local. Lo acondicionó con unos tubos de fierro que le regaló un tío, y aquello se convirtió en su salón de danza privado donde ir *diario* a practicar, a veces con dos o tres compañeras invitadas:

Hacíamos clase y nos montábamos cosas. Y así fue, después, como vino otra parte de mi vida, que sin querer, pues mis vecinitas y mis amigas me empezaron a decir: “Pues danos clase” y “danos clase, danos clase”. Y entonces, aparte de dar clase [con Blanca Areu] empecé a dar clases [por mi cuenta]. [Inicié] con tres alumnitas y, bueno, después se hizo una tradición de treinta años.<sup>7</sup>

De todo este ajetreo, al que se sumaba la licenciatura en dirección deportiva que cursaba en el ITESM –donde su desempeño le valió el reconocimiento del Presidente–, la salvó la Escuela de Música y Danza de Monterrey, a la que ingresó como estudiante de la carrera de docencia en 1979. Esta escuela fue parte del proyecto del Sistema Nacional para la Enseñanza Profesional de la Danza del INBA y la encaminaron algunos maestros cubanos y otros tantos mexicanos formados con la metodología isleña.<sup>8</sup>

Si la creación de esta escuela marcó el inicio de la danza profesional en Monterrey, fue también el parteaguas en la vida dancística de Angélica, quien para entonces tenía veintiún años, catorce de ellos estudiando con Blanca Areu, seis dando clases en la academia de ésta y tres de haber rentado aquel

<sup>6</sup> *Loc. cit.*

<sup>7</sup> *Loc. cit.* Ese local, rentado en junio de 1975, se convirtió en la academia de ballet D'Angélica Estudio de Danza y permaneció en el mismo espacio hasta junio de 2005.

<sup>8</sup> Sobre el convenio con Cuba y la creación del sistema véase Kena Bastien. *Tras bambalinas. 25 años de políticas culturales y salud en la danza profesional oficial mexicana*. México, INBA, 2010, págs. 49-69 y 91-106, respectivamente.

local convertido ya en su academia particular, donde llevaba unos dos años y medio enseñando. Por tanto, Angélica entró a estudiar profesionalmente con mucha experiencia y madurez a cuestas pero, sobre todo, con una vocación jurada y perjurada. Por fortuna, pues la carrera de docente que le tocó cursar fue muy accidentada, y resultó ser una prueba de fuego tan intensa que de su generación fue la única que aguantó, por lo que tuvieron que juntarla con compañeras de otros grupos:

Fueron cinco años. Pero no fueron cinco años “regulares” de todo un año primero, todo un año segundo, todo un año tercero... Para nada. Eran como que un semestre nos daban un grado; luego nos volvían a retomar. No fue nada sencillo, la verdad. Por eso creo que quedamos muy poquitas que aguantamos el que nos regresaran, nos avanzaran, nos regresaran. Recuerdo un año que nos daban, lunes, miércoles y viernes, quinto año, y martes y jueves, clases de primer año. O sea, imagínate muscularmente. Era terrible. No fue fácil, porque [...] no solamente era la opinión de la gente de Cuba, sino también la opinión de México de que “vayan otra vez para atrás”; “no, refuércenlas; refuércenlas aquí, refuércenlas allá”. Fue complejo, pero la verdad creo que eso fue lo que nos formó y nos hizo [ver] que había que luchar.<sup>9</sup>

Y en cuanto a luchar, Angélica Kleen lo trae en los genes, pues su vida ha consistido en esforzarse por hacer las cosas bien. Durante su formación docente estudió horas extras: viajó a Cuba para tomar cursos de verano o para estudiar –“de viva voz de la gente” cubana–<sup>10</sup> los niveles superiores que no se pudieron dar entonces en Monterrey; se desplazó a la capital para tomar más cursos y asesorarse con el maestro Tulio de la Rosa (su papá postizo y de la danza). Resolvió dudas con él por teléfono, o bien, mediante cartas a la isla: “En lo que llegaba la carta a Cuba y me contestaban, eran meses para recibir la respuesta de cómo enseñar un paso”.<sup>11</sup> Sus principales maestras cubanas fueron Alina Carriegos, Mirta Hermida y Ramona de Saa.

<sup>9</sup> Angélica Kleen, en entrevista citada.

<sup>10</sup> *Loc. cit.*

<sup>11</sup> *Loc. cit.*

A la par de esta formación intensa y extensa, Angélica empezó a enseñar, en 1981, en la Escuela Superior, primero en el área de danza contemporánea y, dos años después, en la de clásica.

Todos estos esfuerzos suplementarios –basados en la ética más pura y en un estricto sentido de la responsabilidad–, así como su alocada pasión perfeccionista, le valieron ser nombrada, en 1985, coordinadora de Danza Clásica. Luego vendrían, entre otros nombramientos, la Subdirección de Danza (1987-1999); la Dirección Artística Ejecutiva del Ballet de Monterrey (1995-1997); la Dirección General de la Escuela Superior de Música y Danza de Monterrey (1999-2003, de doble mérito este último por ser la primera mujer en el puesto y la primera del área de danza); la Dirección de Educación y Cultura del municipio de San Pedro Garza García (2006-2009), y, el más reciente, como asesora pedagógica de la Escuela de Danza Clásica (2010).

La importancia de un cargo, sin embargo, no radica en su título, sino en el desempeño, en las aportaciones. Y las que Angélica Kleen ha hecho a la danza regiomontana valen un homenaje: instituyó la titulación en la escuela (1987), convirtiéndola en la primera institución de danza profesional en hacerlo;<sup>12</sup> impulsó la creación del Ballet de Monterrey (1990), uno de los más prestigiados de México;<sup>13</sup> recaudó fondos a diestra y siniestra –con el apoyo de los padres de familia– para sufragar los gastos de las producciones de danza, participar en concursos nacionales e internacionales y asistir a las Muestras de Escuelas de Danza del INBA con el fin de promover a las alumnas: “Me iba a México, y en un taxi iba repartiendo invitaciones a las casas de los maestros, a las escuelas. Era la única manera de que la gente empezara a saber que existíamos”.<sup>14</sup>

Asimismo, Angélica creó la tradición de invitar semestralmente a expertos –Susana Benavides, Nellie Happee, Carlos López, Sylvia Ramírez, Tulio de la Rosa, por nombrar algunos– para mejorar, gracias a las valoraciones de

<sup>12</sup> Al decir “escuela” me estaré refiriendo a la Escuela Superior de Música y Danza de Monterrey.

<sup>13</sup> Esta compañía se creó gracias a la pasión compartida de Yolanda Santos, quien fundó el patronato que le dio vida. Contó con la asesoría de expertos como Oleg Briansky, Mireille Briane, Dalal Achar e Iván Nagi. El Ballet de Monterrey se inauguró a finales de noviembre de 1990 con *El cascanueces*.

<sup>14</sup> Angélica Kleen, en entrevista citada.

los mismos, el nivel de la Escuela de Danza Clásica. Pero también extendió invitaciones a especialistas en las áreas de danza contemporánea y folclor.

De igual modo, se las ingenió para que los maestros de danza contemporánea elaboraran minuciosos programas de estudio, transformando una larga tradición de espontaneidad docente –basada en contenidos mínimos y elementales– en un proceso lógico y sistematizado.<sup>15</sup> Igualmente, instituyó cursos de verano para capacitar a maestros de los estados del país (que de tan buenos acabaron siendo internacionales), y, con la ayuda de la Coordinación de Danza, organizó el Primer Congreso Internacional de Ballet Clásico y Contemporáneo (2000), al que asistieron maestros de la talla de David Howard y Natalia Makarova, y en el que tomaron parte alumnos de diversos países. (Por este congreso, Cintermex le otorgó el premio *Eventus*, 2001.)

Por otra parte, logró establecer un convenio con Cuba para que sus maestras –Mirta Hermida y Ramona de Saa– impartieran en Monterrey la metodología cubana a quienes no habían tenido, como ella, la oportunidad de viajar a la isla.

Angélica ha visitado las mejores escuelas de ballet del mundo y ha analizado sus metodologías para determinar con sus colegas pequeños ajustes a la técnica cubana, los cuales han dado grandes resultados.

Como maestra, ha vertido lo mejor de su experiencia, legando a sus alumnos ese disfrute y esa exigencia que Blanca Areu le heredó. Entre sus múltiples alumnos destacan Katya Carranza, Katia Garza, Lourdes Gracia y José Ramírez, todos bailarines de compañías internacionales, así como Claudia Kistler y Blanca Ríos, primeras bailarinas del Ballet de Monterrey y de la Compañía Nacional de Danza, respectivamente. Los maestros Cristina Lozano, Nelly Brabata y Alejandro Jáuregui ya desempeñan cargos clave para la enseñanza dancística en la Escuela de Música y Danza de Monterrey. Carla Treviño, egresada de la academia particular de la maestra Klee –D'Angélica Studio–, tiene alumnos cuyo desempeño ha sido galardonado en concursos mexicanos, cubanos y estadounidenses, y ha merecido becas para estudiar incluso en Australia.

Hoy, como asesora pedagógica de la Escuela Superior, Angélica se dedica a documentar, con lujo de detalle, la metodología cubana, tal y como se enseña en la escuela, de modo que *todos* los maestros enseñen con los mismos

<sup>15</sup> Ni siquiera en su academia privada Angélica se dio el lujo de carecer de programas.

criterios y puedan consultar y resolver sus dudas, y que los alumnos de la licenciatura en docencia cuenten con la información impresa correspondiente en cada uno de los niveles.

No es extraño, pues, que la maestra Kleen haya recibido un sinnúmero de premios y distinciones por su destacada labor académica y pedagógica tanto por parte del INBA como de la Unión Mexicana de Cronistas de Teatro y Música y la Secretaría de Cultura de San Luis Potosí (Premio Raúl Flores Canelo 2003), entre otras instancias. Su academia particular también fue premiada en 1992, y varias de sus alumnas en dicho centro educativo han pasado a formar parte de la Escuela Superior.

Todas estas aportaciones y actividades son las que dan solidez a las instituciones. Si no cuenta con un sistema de educación eficiente, criterios unificados y la documentación que la valide, una escuela de danza nunca llega a ser Escuela. Angélica Kleen ha sentado las bases para ello, no sólo por ser una persona ordenada, rigurosa, sistemática amante de las ciencias exactas<sup>16</sup> y con una excelente formación universitaria, sino también por tener la capacidad innata de trabajar en equipo.

Para que un organismo tenga la fortuna de contar con personas entregadas y solidarias es imprescindible la presencia de un líder con inmenso poder de convocatoria y un entusiasmo que no deje a nadie inmune, pero que también que sea auténtico y dé la pauta con el ejemplo. Angélica tiene estas cualidades. Cómo no:

Para la primera escenografía de *Cascanueces* [...] nuestros conserjes me ayudaron a hacer que las sillas, y que la chimenea, y que las ventanas... Nosotros bordábamos los vestidos. Hasta hace pocos años, cosía los tutús [...] con la secretaria [...]. Nosotros pintábamos los vestuarios. [...] O sea, los maestros.

Las pianistas eran maravillosas. [Les decía]: "Hoy no van a tocar porque hay que bordar". Entonces allí estaban todas en la oficina, bordando, haciendo los tocados. Me decía Nellie Happee: "No lo puedo creer, Angélica, cómo tienes a

<sup>16</sup> De pequeña, Angélica quería bailar y ser astrónoma. De adolescente, estuvo a un pelo de estudiar química, pero le ganó el baile.

todo este regimiento". Hasta el señor que cuidaba la puerta. [...] Era maravilloso. Lo disfrutábamos mucho. Y lo seguimos disfrutando.<sup>17</sup>

Ni su familia se ha salvado. Ha participado en las funciones de su academia montando luces, bordando y asumiendo roles de relleno. Durante su gestión en San Pedro Garza trepó a algunos de última hora a los carros alegóricos para reemplazar a quienes faltaron. Incluso fueron pieza clave en el Primer Congreso Internacional de Ballet Clásico y Contemporáneo 2000:

Mis sobrinos en los autobuses, todo el día en los camiones. [...] Mi hermana, la mayor, metida en el aeropuerto, recibiendo a las personalidades que se habían invitado, con otra ex alumna mía, ahí metidos en el aeropuerto. [...] Mi sobrina y uno de mis sobrinos por varios años me ayudaron en los cursos de verano de la escuela como voluntarios, en la logística, en pasar listas... En todo lo que implica –tú sabes– organizar eventos de esa magnitud.<sup>18</sup>

Y es que Angélica tiene un concepto de familia que rebasa las fronteras genéticas y de patronímicos. En todas las entrevistas realizadas llama la atención las veces que exclama: "Era como una gran familia", refiriéndose indistintamente a su academia, a la Escuela Superior o a la Dirección de Educación y Cultura del municipio de San Pedro Garza. Donde ella esté, la gente se apunta, se ofrece, por las buenas o por las malas.

¿Qué otro título darle a esta mujer que el de Sultana?

<sup>17</sup> Angélica Kleen Delgado en entrevista realizada por Kena Bastien van der Meer el 22 de noviembre de 2010.

<sup>18</sup> Angélica Kleen Delgado en entrevista realizada por Kena Bastien van der Meer el 22 de diciembre de 2010.

## Fuentes

- Bastien, Kena. *Tras bambalinas. 25 años de políticas culturales y salud en la danza profesional oficial mexicana*. México, INBA, 2010.
- Segura, Felipe. "Blanca Areu". En *Una vida dedicada a la danza*, cuaderno núm. 21. México, Cenidi-Danza/DIDA/INBA, 1989.
- Entrevistas con Angélica Kleen Delgado (todas realizadas por Kena Bastien van der Meer): 8 de noviembre de 2010, 22 de noviembre de 2010, 22 de diciembre de 2010 y 19 de enero de 2011.





María Luisa López Méndez. Archivo personal  
de la maestra López Méndez.



María Luisa López Méndez con Tulio de la Rosa bailando *Las silfides* con la  
Compañía de Danza Clásica de Yucatán.

## María Luisa López Méndez

Sylvia Ramírez

*Lichí* es el diminutivo con el que familiares, amigos y alumnos reconocen a la maestra María Luisa López Méndez en su natal Mérida, Yucatán.

Las fotografías que registran la juventud de Lichí muestran a una jovencita de frágil apariencia. La imagen que actualmente observamos refleja la fuerte personalidad de una mujer en plena madurez que ha dedicado la mayor parte de su vida a luchar por el reconocimiento del arte de la danza.

La infancia y la juventud de Lichí transcurrieron entre su formación académica como maestra de educación primaria y educación preescolar, y la de contador privado, al tiempo que la de profesora de danza y la de pianista ejecutante (esto último, propio de las señoritas de su tiempo).

Bajo la tutela de la profesora Socorro Cerón Herrera en la Escuela de Danza de Bellas Artes de Mérida, inició su preparación en danza clásica, danza folclórica mexicana, danza española y danza moderna. Entre sus maestros figuran Nellie Happee, Nina Shestakova, Sonia Castañeda y Tulio de la Rosa. A partir de 1959 se integró a la Compañía de Danza Clásica de Yucatán, fundada por la maestra Cerón. Así inició su carrera como intérprete hasta llegar a ser solista de los ballets del repertorio tradicional: *El lago de los cisnes*, *El cascanueces*, *La bella durmiente* y *Las silfides*. Con orgullo, recuerda las ocasiones en las que tuvo como compañeros de baile a Tulio de la Rosa y Alfredo Cortés, presentaciones que fueron merecedoras de positivas crónicas por parte de la prensa.

En 1964 comenzó su carrera como maestra de danza clásica en la misma institución educativa que inspiró su verdadera vocación. Desde entonces suma más de cincuenta años ininterrumpidos dedicados a forjar generaciones de bailarines y maestros que comparten con ella el ideal de mantener a Yucatán como uno de los mejores estados de la República en la enseñanza

e interpretación del ballet, lo que les permite, a través de sus egresados, alcanzar espacios de nivel internacional.

Paralelamente a la docencia en danza clásica, a lo largo de cuarenta años se desempeñó como profesora de danza folclórica en escuelas secundarias de su ciudad.

Conocí a Lichí alrededor del año 1984, cuando fui invitada a impartir el curso de actualización para profesores de danza del actual Centro Estatal de Bellas Artes de Yucatán. Con ella, así como con su hermana Ligia Esther y el grupo de maestros que continúan laborando en la escuela, entablé no sólo una relación maestro/alumno, sino de colegas que comparten una misma pasión.

Es de señalar que la sede que ahora alberga al Instituto de Cultura y al Centro Estatal de Bellas Artes de Yucatán fue el antiguo manicomio de la ciudad de Mérida. Después de veinticinco años, aún corre la siguiente broma popular: "Sacaron a unos locos para meter a otros", refiriéndose a los músicos, bailarines, teatreros y artistas plásticos que disfrutaban del espacio inigualable en el que desarrollan sus actividades artísticas. Rodeados de exuberante vegetación y separados por jardines, circulan maestros y alumnos a los salones de clase de danza y música y a los talleres de artes plásticas. Sin duda, otros "locos similares" del resto de México querrían contar con un sitio por lo menos parecido a ese de Mérida.

En carrera ascendente, en 1988 Lichí fue nombrada directora general del Instituto de Cultura. Dentro del mismo centro cultural ha sido directora de Danza Clásica, así como subdirectora académica y directora del área de Danza Española. Años más tarde la escuela fue separada del instituto, y a la fecha pertenece a la Secretaría de Educación del estado.

Ese mismo año –acompañada de maestros y alumnos del área de Danza Clásica– viajó en su inseparable autobús a la ciudad de Toluca, estado de México, en respuesta a una invitación a participar en el VII Encuentro Nacional sobre Investigación de la Danza, organizado por el Cenidi-Danza. Lichí presentó una ponencia y los alumnos tomaron parte en la I Muestra Nacional de Danza, que tuvo lugar en el Teatro del Seguro Social.

En 1990 hizo un nuevo viaje –esta vez acompañada de los maestros y alumnos de danza contemporánea–. Visitaron la ciudad de Morelia, Michoacán, para presentarse en la I Muestra Internacional de Danza, dentro del marco del III Encuentro Internacional sobre Investigación de la Danza y la

II Reunión de las Américas, donde obtuvieron merecidas felicitaciones por su avance técnico, comparable al de los bailarines solistas cubanos, los de Corea del Sur, y los alumnos de las Escuelas Profesionales de Danza del Instituto Nacional de Bellas Artes.

Ese mismo año fundó y dirigió la Compañía de Danza Clásica del Estado de Yucatán, vigente hasta 1994. Al frente de ésta logró, además del montaje y la presentación de dos de los ballets más importantes del repertorio tradicional –*El cascanueces* y *El lago de los cisnes* en sus versiones completas–, elevar el nivel técnico y artístico de los bailarines yucatecos.

La compañía estaba formada por los alumnos de la escuela, quienes se encargaron de interpretar incluso los papeles principales. Únicamente se invitó a Zygmunt Szostak, primer bailarín de la Compañía Nacional de Danza, para interpretar, al lado de Cynthia Ricalde, el papel del Caballero del “Hada de azúcar” en *El cascanueces*.

Cynthia –quien era una promesa de la danza cuando fue vilmente asesinada en la flor de su existencia– y Luis Paredes –a la fecha profesor de danza clásica en la Escuela de Danza del Estado de Tabasco– debutaron en esa ocasión como primeros bailarines. Ambos eran egresados de la Compañía de Danza Clásica del Estado de Yucatán.

Gracias al amplio programa de difusión a cargo de la incansable Lichí y con un amplio repertorio, la Compañía de Danza Clásica desarrolló una intensa actividad ofreciendo funciones gratuitas por todo el estado de Yucatán, así como en el vecino Campeche.

Asimismo, Lichí impulsó la carrera de la maestra Asunción Sánchez como coreógrafa. De igual modo, los jóvenes y talentosos elementos de la escuela recibieron su apoyo para proyectarse dentro y fuera de México en cursos y competencias efectuados en las ciudades de México, Monterrey, Guadalajara, Nueva York, Lima y La Habana. Entre ellos destacan la citada Cynthia Ricalde, además de Delia Brito y Gabriela González.

En años recientes, Lichí ha seguido ocupada con distintos cargos administrativos, como los de subdirectora académica y directora del área de Danza Española del Centro Estatal de Bellas Artes de Yucatán, en el que se desempeña como subdirectora general desde 2007. Sin embargo, continúa vigente su labor como maestra y promotora de la danza de su estado natal.

Lichí asiste a todos los cursos de actualización para maestros que ella misma organiza, así como a los que ofrece la institución en que labora.

Maestros como Joaquín Banegas, Clara Carranco, Socorro Bastida, Alan Stark, Ramona de Saa, Mirta Hermida y nada menos que Fernando Alonso dan fe de ello en los reconocimientos que posee.

En 2000, 2002 y 2004 viajó a Cuba con un grupo de maestros y alumnos de la escuela a su cargo para participar en las ediciones séptima, novena y undécima de los Encuentros Internacionales de Academias de Ballet. Los alumnos desempeñaron un digno papel como ejecutantes, y los profesores –incluida Lichí– tomaron clases de metodología, historia de la danza y anatomía, entre otros, en el marco de los citados encuentros.

María Luisa impulsa y promueve el talento artístico de los alumnos del Centro Estatal para que participen en los concursos nacionales de ballet. Entre ellos se cuentan el IV Concurso de la Ciudad de México (1999), el V Concurso de Guadalajara, Jalisco (2001), el VI Concurso de Morelia, Michoacán (2003), y el VII Concurso de Monterrey, Nuevo León (2005), así como las ediciones octava y novena del Concurso de Aguascalientes (2007).

Desde 1985, la escuela ha desarrollado paulatinamente un eficiente y verdadero Colegio de Maestros, en el que Lichí funge como sinodal de exámenes semestrales y de fin de cursos. Cuando el presupuesto lo permite, María Luisa invita a asesores externos. Asimismo, maestros y alumnos reciben visitas periódicas del jefe de la materia de danza clásica, y se llevan a cabo reuniones periódicas del colegio para enriquecer conocimientos y aclarar dudas sobre los avances técnicos y pedagógicos de los estudiantes. Gracias a los buenos oficios de Lichí, la planta de maestras permanece casi intacta desde 1984. Como parte de ésta debemos mencionar a Asunción Sánchez, Ruby Montejó y Josefina González. Egresadas de la escuela son las maestras Analila Jiménez, Rosalinda Herrera, Liliana García, Silvia López, Delia Brito, Graciela Rodríguez y muchas más que lamento no recordar.

Desde luego, en el colegio y en la escuela no todo es miel sobre hojuelas. En su seno surgen de vez en vez discusiones y disensos que se solucionan con el agrado de unas y el enojo de otras, fenómeno propio de toda relación humana en la que la competencia es un factor esencial. No obstante, las diferencias terminan por superarse para seguir adelante con buenos resultados.

La actualización permanente y un sólido Colegio de Maestros le han permitido a Lichí desarrollar completamente su vocación. Conoce las necesidades de su profesión y puede realizar diversas tareas tanto artísticas como académicas y administrativas, pues posee las herramientas para llevarlas a cabo.

No en balde, Lichí se ha hecho acreedora a numerosos reconocimientos. Entre ellos destacan la Medalla Raquel DzibCicero por treinta años de servicio docente, el diploma de Maestra Emérita de las Artes y la Medalla Ignacio Manuel Altamirano por cuarenta años de servicio en la enseñanza y la formación de varias generaciones de estudiantes. Asimismo, en 2010 recibió el reconocimiento Trayectoria y Vigencia Artística y un merecido homenaje en el Teatro Peón Contreras de su ciudad natal.

Dueña de una excelente salud física y mental, la maestra Lichí sigue siendo ejemplo de Una Vida dedicada a la Danza.



## Danza moderna-contemporánea



Bernardo Benitez. Foto: Fidel Romero.



Bernardo Benitez.  
Ballet Independiente. *Teoremas*, coreografía de John Fealy.

## **Bernardo Benítez. Entrega, talento y convicción, herramientas estratégicas en la construcción de una poética en renovación constante**

Elizabeth Cámara

“Todos los días aprendo nuevos lenguajes, nuevas dinámicas; aprendo a ver a los bailarines, que siempre aportan cosas valiosas al proceso de composición coreográfica. Así es como yo continuo vivo dentro de la danza.”<sup>1</sup>

Esto lo afirma hoy Bernardo Benítez, el mismo que en sus elucubraciones de juventud no veía que su futuro estuviera como trabajador de la Compañía de Luz, donde trabajó como lo hacían otros miembros de su familia.<sup>2</sup>

Su primer contacto con el arte fue cuando un compañero lo invitó a acercarse al grupo de teatro de la citada dependencia. Ensayaban en el Sindicato Mexicano de Electricistas. Posteriormente unos amigos que estudiaban en la ANDA y en el INBA lo invitaron a otro grupo. Así empezó a hacer teatro independiente, trashumante, con Jorge Esma y Alfonso Asensio. Pronto inició su formación en el Centro Universitario de Teatro, el CUT, que dirigía el maestro Héctor Azar. Pero no terminó la carrera, pues sus horarios de trabajo se lo impidieron. Su aspiración era convertirse en director teatral.

Sin antecedentes familiares de personas cercanas al arte, decidió dedicarse exclusivamente al teatro. Hizo comedia musical con Rafael Banquels y participó en las audiciones para entrar a la obra *El alma buena de Cechuán*, dirigida por Javier Rojas junto con el coreógrafo Guillermo Keys, quien lo puso a moverse en el escenario:

No entendía de qué se trataba. Y como no me llamaron a trabajar, pensé que si quería dedicarme al teatro tenía que estar mejor preparado, estudiar danza [...]

<sup>1</sup> Bernardo Benítez, en entrevista realizada por Elizabeth Cámara. México, D. F., Cenidi-Danza José Limón, 17 de marzo de 2011.

<sup>2</sup> El maestro Benítez forma parte de una familia originaria de Michoacán que vino a radicar a la ciudad de México cuando él aún era un niño. Nació en Tlalpujahua el 17 de marzo de 1943.

Tengo un primo que me dijo que me llevaría con un amigo suyo para que me orientara. El amigo era Raúl Flores *Canelo*, quien me dijo que tenía facha de bailarín y me citó al día siguiente para tomar clase con Gladiola Orozco en el Teatro Félix Azuela. Me presenté sin equipo. La maestra Gladiola me consiguió unas mallas que me puse sobre los bóxers, sin cinturón. Se me bajaba el tiro... Total: todos se reían.<sup>3</sup>

A esa clase llegaron otros dos estudiantes de teatro, prospectos de bailarines para la danza contemporánea: Luis Zarmiento y Mario Rodríguez, quienes, junto con él –considera–, fueron los fundadores de la escuela del Ballet Independiente. Tomaron clase de Graham. La sintió como tortura, pero al mismo tiempo se convirtió en el reto que lo hizo quedarse. A partir de ahí empezó a tomar clases con el Independiente. De contemporánea y de clásico.

Un día le pidió a Gladiola Orozco quedarse a un ensayo. Fue entonces cuando vio *Desiertos*, de Anna Sókolov, y le impactó tanto por su cercanía con el teatro, su dramatismo y sus dinámicas que decidió que eso era lo que quería hacer. Como continuaba teniendo actividades teatrales, a veces faltaba a clases, hasta que Gladiola lo obligó a decidirse y dejó el teatro. Era el año de 1969. Tenía veintiséis años y sabía que empezaba tarde. Las clases de danza se convirtieron en el eje de su vida. Con sed insaciable, quería absorber todo, aprender todo. A lo largo de su formación tomó clases con Valentina Castro, John Fealy, Miguel Ángel Palmeros, Yuriko, Carola Montiel, Jorge Cano, Tulio de la Rosa, Carlota Lozano, Sonia Castañeda, Francisco Martínez, Job Sanders, Aurora Bosch, Robert Cohan.

Un día invitó a sus compañeros de teatro a ver una obra de John Fealy sobre la bomba de Hiroshima: “Quedaron como alucinados [...] esperaban vernos haciendo *port de bras* o cosas así. Pero, por el contrario, se realizaban movimientos con una carga de expresión tremenda [...] al ratito todos los actores estaban tomando clases en el Independiente”.<sup>4</sup>

Poco a poco se fue incorporando como bailarín en papeles pequeños, hasta su debut, que tuvo lugar en 1970, en el Palacio de Bellas Artes,

<sup>3</sup> Bernardo Benítez...

<sup>4</sup> Bernardo Benítez. Palabras pronunciadas el 6 de septiembre de 2007 durante el Tercer Ciclo del Club de Video y Videodanza Danza Real-Danza Virtual, a cargo de Lourdes Fernández. Grabación. Cenidi-Danza José Limón. Transcripción: Edwin Valentin.

con la coreografía *El fin*, de Raúl Flores *Canelo*, con música de los Doors. Poco antes de estrenarse en Bellas Artes una coreografía muy importante de John Fealy, el bailarín principal se fue y le propusieron a John que probara a Bernardo: "Y me agarraron a trabajar, a trabajar, hasta que me aprendí la parte del solista. Y bueno, a'i te voy. Hasta ahorita todavía estoy espantado. ¿Cómo le hice? No sé".<sup>5</sup> Sin darse cuenta, de pronto ya era uno de los principales bailarines de la compañía.

Era una época muy difícil para la danza. Por un lado estaba la exigencia de una entrega total, y por otro, la carencia de recursos económicos, pues el dinero que recibía el Ballet Independiente no alcanzaba para que les dieran salario alguno:

¿De qué vives cuando tienes que dedicarle todo a la danza? [...] Pues vivíamos de milagro. A veces nos prestaban doscientos pesos para camiones y a veces comíamos en casa de la directora. Fue un tiempo difícil de conflicto existencial. Me angustiaba pensar de qué iba a vivir. Pensé que tenía que hacerme de una carrera que me permitiera mantenerme.<sup>6</sup>

Así empezó a dar clases en el Sindicato de Electricistas, lo que le permitió compartir un departamento con un compañero. Seis años de lucha hasta que el ballet logró un subsidio que por los menos les permitió a los bailarines tener con qué pagar la comida y el transporte, ingreso que completaba dando clases por un lado y otro. Hasta que poco a poco empezaron a subirles los sueldos a los bailarines, lo que les permitió medio vivir de la danza.

El trabajo era incesante. Cuando no estaba tomando clase (tres clases al día), ensayaba, ayudaba a los coreógrafos a montar. Aprendió el oficio de *régisseur*.

Durante la gira que el Ballet Independiente realizó por Europa en 1976 estaban en su mejor momento. La gira fue un éxito que incluyó su presentación en el Teatro de La Ville de París. A su regreso le preocupaba la idea de convertirse en un bailarín mayor en declive, que le pidieran irse. Y antes de que eso sucediera prefirió retirarse y abrirse camino dentro de la coreografía

<sup>5</sup> Charlas de Danza. Entrevista con Bernardo Benítez realizada por Felipe Segura. México, D. F., Cenid, 27 de julio de 1987. Transcripción: Felipe Segura.

<sup>6</sup> *Loc. cit.*

y la enseñanza. Así, en plenas facultades, dejó de bailar. Con sólo ocho años de ejercicio profesional y treinta y cuatro años de edad, se retiró.

Para entonces, a sus compañeros –de quienes afirma estaban siempre dispuestos a ayudarlo– les pedía que marcaran las frases que se le ocurrían. Los directores del Independiente lo observaron y le propusieron empezar a montar coreografías. Esta propuesta coincidía además con su idea de dirigir, proyecto que dejó inconcluso en el teatro. Así empezó a trabajar en la coreografía, y con el apoyo de Raúl Flores *Canelo* y de Gladiola Orozco creó su primera pieza, *Cuarteto*, con música de Mahler.<sup>7</sup> A los bailarines les gustaba trabajar con él: “Muy lindos [...] me agarraba a cualquiera y le pedía: ‘Hazme estos pasos; a ver cómo se ven’. Y me lo hacían; me ayudaban [...] Fue un privilegio haber hecho mi primer estreno en Bellas Artes, alternando con Raúl Flores *Canelo* y Michael Descombey”.<sup>8</sup>

Había aprendido coreografía de manera informal, como en los viejos tiempos medievales, cuando el aprendiz terminaba dominando el oficio del maestro al que observaba ejercerlo. Trabajó con Anna Sókolov, Raúl Flores *Canelo*, Graciela Enríquez, Miguel Ángel Palmeros, John Fealy... Una gama de estéticas y propuestas coreográficas que le ayudaron a ver la danza como una síntesis de corrientes que se complementan.

A partir de ahí y hasta 1981, cada año se incluía una obra suya para la temporada del Palacio de Bellas Artes. A *Cuarteto*, para abrir programa le sucedieron *Trío*,<sup>9</sup> con música de Ravi Shankar (pieza en la que reconoce la influencia de Louis Falco por su lenguaje desenfadado e informal); *Mí y yo*,<sup>10</sup> con música de Mozart, e *Interacción*,<sup>11</sup> con música de Alberto Ginastera, Igor Stravinski y cantos gregorianos.

En junio de 1980, Angelina Camargo consignó en el *Excélsior*<sup>12</sup> las declaraciones de Benítez sobre su obra estrenada con motivo de la temporada de las compañías subsidiadas en el Palacio de Bellas Artes, donde alternaban

<sup>7</sup> *Cuarteto*, 1977. Ballet Independiente de México. Teatro de Bellas Artes. *50 años de danza. Palacio de Bellas Artes*. México, INBA/SEP, 1986, pág. 599.

<sup>8</sup> Charlas de Danza...

<sup>9</sup> *Trío*, 1978. Ballet Independiente de México. Palacio de Bellas Artes. Intérpretes: Adria Cordero, Jorge Gale y Mario Rodríguez. *50 años...*

<sup>10</sup> *Mí y yo*, 1979. Ballet Independiente de México. Palacio de Bellas Artes. *Ibid.*, pág. 620.

<sup>11</sup> *Interacciones*, 1980. Ballet Teatro del Espacio. Temporada 1981. *Ibid.*, pág. 632.

<sup>12</sup> Angelina Camargo. *Excélsior*, 6 de junio de 1980.

con el Ballet Nacional. Afirmaba que “para ser libres es necesario conocernos a nosotros mismos”. Me gustaría proponer que leyéramos este “conocernos” de dos maneras: como ser humano sujeto a sus tribulaciones, que indaga sobre sus ángeles y demonios, y como bailarín que ha experimentado el trabajo corporal de manera intensa y consciente, lo que le permitió a Bernardo Benítez la libertad de expresión que alcanzó.

En *Interacción* abordaba el tema del complejo de Edipo, la relación hombre-mujer, la forma en que se desarrolla y se desintegra la pareja para llegar a la libertad de los protagonistas. Le interesaba abordar las problemáticas existenciales para hacer coreografías intimistas.

Patricia Cardona, por su parte, escribía en el diario *Uno más Uno*: “*Interacción*, un aéreo y delicado sedante [...] coreógrafo de formas ligeras, suaves [...] El misterio escénico es un importante elemento en esta obra. Desarrolla personajes concretos, sin que la anécdota sea obvia, literal”.<sup>13</sup>

Un año más tarde (1981), creo *Kinéticas*, coreografía que describe como “llena de energía” y que en su momento fue una importante aportación al medio de la danza gratamente recibida por el público, para el que significaba una novedad refrescante, dinámica y atrayente. Con ella, el coreógrafo sentía que lograba culminar algunas ideas y creó un lenguaje con el que se le identificó durante largo tiempo. El tema para él en ese momento era el fondo que le servía de pretexto para transmitir sensaciones. Como bailarín con facultades vigentes, su obra coreográfica era consecuente con sus potenciales físicos.

El éxito de la obra lo animó a plantearse la idea de separarse de Ballet Teatro del Espacio para iniciar su vida profesional independiente.

### **Ballet Danza Estudio, o De la autoconstrucción**

Con la idea de realizar su propio trabajo y animado por varios de sus compañeros y alumnos, tanto del Ballet Independiente como de Teatro del Espacio, Bernardo decidió finalmente independizarse. Así surgió el Ballet Danza Estudio.

<sup>13</sup> Patricia Cardona, “La versatilidad plástica del Ballet Teatro del Espacio. Concluye la Temporada de Danza Contemporánea”. *Uno más Uno*, 6 de junio de 1980.

Empezó trabajando en la sala de su propio departamento en la Colonia Condesa. Ahí daba sus clases y realizaba los ensayos. Sin embargo, necesitaba un espacio más amplio. A través de una amiga supo que en la Colonia Nápoles había un estudio que no se usaba. Había sido de la bailarina Nina Shestakova, que a su vez se lo había vendido a Constanza Hool. Muy complacida de que un joven entusiasta como él lo ocupara, ésta se lo rentó. Lo que en ese entonces ganaba representaba la cuarta parte de la renta. Por suerte su esposa, Marie Joellé Clemente, lo apoyó solicitándoles a sus padres que les prestaran para pagar las dos primeras mensualidades. Se mudaron inmediatamente. La escuela se abrió el 5 de mayo de 1983 y los alumnos empezaron a llegar.

La escuela empezó a funcionar de maravilla con la promoción que se hacía pasando la noticia de boca en boca [...] "Bernardo ya tiene un estudio en tal lugar", decían [...] la gente llegaba de la Compañía Nacional de Danza, del Taller Coreográfico, de los grupos independientes [...] creo que pisé con el pie derecho; siempre me ha ido muy bien [...] luego empecé a echarles el ojo a los alumnos y los invité a formar parte del grupo, junto con los ex bailarines de Ballet Teatro del Espacio, Leticia Pliego, Héctor Padilla y mi propia esposa, Marie Joellé.<sup>14</sup>

Influido –reconoce– por las técnicas aprendidas en Nueva York (mezcla de técnica Cunningham, Horton y jazz; la de Alvin Ailey), y la danza clásica –especialmente la de Bella Lewisky–, logró combinarlas hasta constituir las en un estilo personal muy bien recibido por los bailarines y que lo hizo famoso. Cada vez más gente acudía a entrenarse con él. La fusión le permitió su propio estilo de entrenamiento, ecléctico pero coherente.

El debut del Ballet Danza Estudio tuvo lugar el 29 de noviembre de 1983. Estrenó cuatro obras en el Teatro de la Danza, entre ellas *Kinéticas*, que pasó a ser parte del repertorio permanente del grupo. La bailaron muchas veces muchísimos bailarines. Para todos significaba un gusto y un reto, pues manejaba distintas dinámicas no fáciles de lograr. Incluso eran difíciles para bailarines con experiencia. Bernardo afirma que la pieza representa dificultades hasta para los bailarines actuales, quizá mejor preparados pero a los que les falta cierta tensión dinámica que la obra requiere.

<sup>14</sup> Charlas de Danza...

Otra de las piezas que se estrenaron fue *Creación*, la cual —explica— representa el surgimiento de la vida a partir del agua, con movimientos que remiten a esa calidad acuosa hasta que se propicia el nacimiento del hombre. Bernardo recuerda que en esa ocasión Patricia Cardona le hizo una crítica que afirmaba que el coreógrafo “aullaba movimiento en el foro”. Alberto Dallal, por su parte, señalaba que para Benítez el movimiento era lo más importante; es decir, en su lenguaje resaltaba la proclividad del coreógrafo a la exploración y el desarrollo del movimiento en lugar del planteamiento dramático-teatral. Aunque Bernardo reconoce que le gustaba mover a la gente y centrarse efectivamente en el movimiento, estos comentarios significaron para él un reto. Necesitaba encontrar temas que le permitieran centrarse en la dramaturgia. *Vagabundo*, *Instantes* y *Preludio* fueron otras obras estrenadas ese año en el que inició la vida del Ballet Danza Estudio.

Para arrancar, el grupo de ocho bailarines realizó también un programa de difusión en todas las delegaciones del Distrito Federal. Pero la intención de Benítez era volver a bailar en el Palacio de Bellas Artes, ambición que logró cuando compartió temporada con la Compañía Nacional de Danza, que presentó *Carmen*. El Ballet Teatro del Espacio bailó *La ópera descuartizada* y el Ballet Danza Estudio, *Kinéticas*.

Al estudio acudía la gente buscando entrenarse en el estilo que lo caracterizó por mucho tiempo. Iban con la idea de alejarse de la técnica prevaliente, la Graham, pues Bernardo les ofrecía una sensación de libertad, un amplio uso del espacio al tiempo que rigor formativo. Su propósito era formar gente que no sólo pudiera bailar con su grupo, sino que fuera capaz de adaptarse al trabajo de distintos coreógrafos. La técnica de Benítez se volvió famosa.

Pero, a pesar de sus logros, la crítica fue muy severa con el nuevo Ballet Danza Estudio, al grado de negarle toda capacidad y manejo del oficio: “En ese entonces la crítica me afectaba mucho, y me dio mucho coraje, pero me sirvió para plantearme nuevos retos”.<sup>15</sup>

Muchas de las piezas coreográficas que creó para su grupo tenían que ver con temas religiosos y sociales. Así fue como surgió *Hacinados*, que habla de la marginación social, la vida en la ciudad y su violencia en la calle, el metro... Tiene una música muy difícil, electrónica. En esta obra, el lenguaje

<sup>15</sup> Bernardo Benítez. Palabras pronunciadas...

coreográfico de Benítez, en su afán por encontrar la forma de expresar las situaciones relacionadas con el tema, creó “un lenguaje animalesco, sórdido, de violencia, pues creo que cada tema requiere de un lenguaje corporal diferente [...] para cambiar hay que arriesgar, hay que echar a perder y no escudarse en que los lenguajes se repiten porque corresponden a un estilo personal”.<sup>16</sup>

Luego les sucedieron *Adoraciones* (1984), *Concierto en azul y Retiro* (ambas de 1985), *Concierto en blanco* (1986), *Concierto en rojo* (1987), *Sola* (1988), *Dinámica del deseo* (1989) y muchas más, hasta el cierre del Ballet Danza Estudio.

Durante la vida del grupo realizó alrededor de veinte coreografías y llegó a tener veinticuatro bailarines. También montaron coreografías para el Ballet Danza Estudio la propia Leticia Pliego, Marco Antonio Silva y Adriana Castaño, entre otros.

Sobre el movimiento de grupos independientes que se dio en la época del Ballet Danza Estudio, Bernardo opina que era muy emocionante ver el trabajo de Mórula, Cuerpo Mutable o Andamio. Participar con ellos era estimulante. Afirma que el detonante para que surgieran tantos grupos, ideas, bailarines fue el premio INBA-UAM, con la participación de grupos que –se decía– salían hasta de abajo de las piedras. *Boom* de la danza con propuestas renovadoras y surgimiento de talentos jóvenes como Eva Zapfe. La diversidad ayudó a buscar propuestas propias. Fue un cambio que propició una danza hecha a través de la diversidad que creó la unidad del movimiento independiente de la danza de los ochenta.

Después de aproximadamente diez años de intenso, productivo y exitoso trabajo con el Ballet Danza Estudio, a Bernardo le pidieron el local, lo que marcó el fin de la compañía. Coincidió con que en 1993 lo llamaron a formar parte de la Comisión de Evaluación de Becas para el Sistema Nacional de Creadores de Arte del Fonca, cargo que ocupó durante varios años. En 1994 se convirtió en miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte, distinción que tuvo durante más de seis años. De manera paralela, se acercó a Gladiola Orozco, quien lo invitó a regresar a trabajar al Ballet Teatro del Espacio para hacer coreografía, como maestro de técnica y nuevamente como *régisseur* del repertorio.

<sup>16</sup> *Loc. cit.*

Roxana Ramos, directora de la Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello, lo invitó a dar clases. Hoy imparte en ella clases de técnica y prácticas escénicas. Posteriormente entró a dar clases a los alumnos de clásico de la Escuela Nacional de Danza Clásica y Contemporánea. Simultáneamente, fue maestro de la Academia de la Danza Mexicana.

Sobre su método de composición, nos comenta que para montar una nueva coreografía hasta el día de hoy no acostumbra llegar con apuntes escritos ni movimientos predefinidos. Escucha la música, estudia las frases musicales y lo demás es como un hilo que se teje armando la obra, pues para él es importante ir tejiendo con los bailarines. Sin embargo, considera que es un coreógrafo cuyo método de trabajo no es la improvisación, pese a hacer uso del accidente.

Con el tiempo le fue haciendo caso omiso a la crítica. Actualmente –afirma–, ya no le interesa complacer al público: lo que le importa es transmitir lo que piensa; el reto es sentirse satisfecho con su trabajo, esto es, que la puesta en escena esté relacionada con sus ideas.

### Gato, o De la manera de poner a prueba lo probado

En 2001, con alumnos que invitó de las distintas escuelas en las que trabajaba: la Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello, la Academia de la Danza Mexicana y la Escuela Nacional de Danza Clásica y Contemporánea, fundó el colectivo Gato, nombre metáfora, referencia al felino como observador.

Gato debutó en el Teatro Raúl Flores *Canelo*, del Centro Nacional de las Artes, con dos obras: *Zoomorfiza* y *Ángeles*. Su idea fue trabajar con gente joven, que hiciera uso de distintas dinámicas, con capacidad para adaptarse a su lenguaje.

Bernardo piensa que su trabajo en Gato es más propio, con menos influencia de sus maestros. Su intención con él es la renovación de su propio lenguaje. Se trata incluso de un trabajo más lúdico e informal, con un mayor flujo de movimiento y menos “danza física” como la que se hacía en la época del Ballet Danza Estudio.

A propósito de su obra *Existe, subsiste, en sentido contrario* y el colectivo Gato, el maestro e investigador Dr. Miguel Ángel Esquivel señala que el

trabajo de Benítez sintetiza una estela teórica que ha estado implícita en su amplia trayectoria y no ha sido anotada como merece. Añade que en esta obra su poética la dirige la técnica, en la que se hace soportar el sentido, donde el movimiento inscribe sus propias perspectivas y su propia hermenéutica, poética que inserta en el realismo con economía de elementos.<sup>17</sup>

A la fecha Bernardo Benítez tiene un promedio de cien coreografías. Y sigue en la búsqueda. Se siente contento con algunos procesos de trabajo, pero no está totalmente satisfecho. En Gato, Benítez y el colectivo conjugan la producción coreográfica interdisciplinar con la exploración de una poética y una estética en búsqueda constante, siempre puestas a prueba.

<sup>17</sup> Miguel Ángel Esquivel. *Existe, subsiste, en sentido contrario. Bitácora de una irrupción*. México, INBA/Cenidiap, 2009.

## Fuentes

### Bibliografía

- Cardona, Patricia. *La danza en México en los años setenta*. México, UNAM, 1980.  
———. *La nueva cara del bailarín mexicano. Antología hemerográfica*. México, INBA/Cenidi-Danza José Limón, 1990. (Serie Investigación y Documentación de las Artes, Segunda Época.)  
–*50 años de danza. Palacio de Bellas Artes*. México, INBA/SEP, 1986. 2 vols.

### Hemerografía

- Benítez, Bernardo. Expediente. EXDA00137. Biblioteca de las Artes. Centro Nacional de las Artes.  
–Camargo B., Angelina. “El Ballet Nacional y los conjuntos de Flores Canelo y Gladiola Orozco en la temporada '80”. *Excelsior*, 6 de junio de 1980.  
———. “Para ser libres es necesario conocernos a nosotros mismos”. *Excelsior*, 6 de junio de 1980.  
–Cardona, Patricia. “La versatilidad plástica del Ballet Teatro del Espacio concluye la Temporada de Danza Contemporánea”. *Uno más Uno*, 6 de junio de 1980.

### Entrevistas

- Benítez, Bernardo. Realizada por Elizabeth Cámara. México, D. F. Cenidi-Danza José Limón, 17 de marzo de 2011. Transcripción: Elizabeth Cámara.  
–Segura, Felipe. Charlas de Danza, 27 de julio de 1987. Transcripción: Felipe Segura.

### Grabaciones

- Benítez, Bernardo. Palabras pronunciadas en el Tercer Ciclo del Club de Video y Videodanza Danza Real-Danza Virtual, a cargo de Lourdes Fernández. México, D. F., Cenidi-Danza José Limón, 6 de septiembre de 2007. Transcripción: Edwin Valentín.



Juan Casados en el papel protagonista de *Informe para una academia*, coreografía de Josefina Lavalle. Palacio de Bellas Artes, 1961. Tomada del libro *Josefina Lavalle: institucionalidad y rebeldía*, de Patricia Camacho.



Rosalío Ortega y Juan Casados en *Los gallos*, coreografía de Farnesio de Bernal. Palacio de Bellas Artes, 1956. Tomada de la Fototeca del Cenidi-Danza José Limón.

## Juan Casados: la belleza de la masculinidad en la danza

Patricia Camacho Quintos

Bailarín contundente, expresivo, de grandes facultades físicas y emotivas; sumamente varonil, de tipo costeño; inconfundible en el escenario. Juan Casados, intérprete de talla internacional, personaje emblemático en la llamada época de oro de la danza moderna mexicana. Ha sido también embajador del folclor de nuestro país en los Estados Unidos, donde con su arte hizo de la danza un servicio a favor de los migrantes mexicanos en el vecino país del norte.

Nacido en Tampico, Tamaulipas, el 2 de noviembre de 1932, Juan Casados fue introducido al estudio de las artes por su madre, doña María del Refugio Becerra, quien estudió para maestra normalista pero cuyo destino, como madre de ocho hijos, le impidió ejercer su profesión. No obstante, lo aprendido en el aula la hizo orientar a sus hijos para que adquirieran una formación académica y cultural que les ampliara el horizonte y los enriqueciera como personas.

Fue así que en su natal Tampico Juan Casados, desde muy pequeño, iba, junto con sus hermanos, al palacio municipal de esa ciudad a tomar clases de música. Al cambiar su lugar de residencia a la capital del país, su mamá le consiguió ingresar a una escuela de iniciación artística del Instituto Nacional de Bellas Artes que se ubicaba en la calle de Serapio Rendón. Ahí descubrió el inmenso talento de Juan Casados el para entonces debutante maestro Guillermo Arriaga:

Yo acababa de entrar a la Academia de la Danza Mexicana (ADM) y el maestro Santos Balmori me dio el encargo de dar clases en una escuela del INBA para trabajadores. Ahí conocí a Juan y a Carlos Casados. En los dos hermanos vi un gran talento. Les monté una coreografía con música de Shostakóvich. Fueron de mis primeros alumnos. Gente muy inteligente los dos. De Juan tengo muy

presente la gran proyección que lograba con su cuerpo y que como intérprete era muy fresco.<sup>1</sup>

Por su gran talento y entrega, Juan Casados obtuvo una beca de la ADM. Desde 1949 incursionó en la danza moderna. Lo acogieron y lo orientaron, además del maestro Arriaga, personalidades como Ana Mérida, Rosa Reyna, Rocío Sagaón, Guillermo Keys, Josefina Lavalle, Evelia Beristáin y Farnesio de Bernal, entre muchos otros que “más que funcionar como un equipo de trabajo, eran como una familia”, acota su hermano Carlos, quien añade: “No es porque sea mi hermano, pero Juan era excelente. Tenía unas facultades extraordinarias y le encantaba hacer lo que hacía. El resultado fue fabuloso, porque su sensibilidad y su talento emergían con una gran fuerza”.<sup>2</sup>

Habla Juan Casados:

Yo empecé en la danza de una forma muy chistosa, porque yo nunca pensé que iba a ser bailarín. Yo empecé en una casa de cultura. Había cuatro centros culturales, pero como una cosa social, con unas amigas. Y así empecé a estudiar danza. Hasta que vinieron dos personas que fueron muy importantes en mi carrera, que ellos fueron los que me impulsaron: Guillermo Arriaga y Elena Jordán, así como el señor Santos Balmori. Y ahí empezó mi carrera. Se interesaron en mí y me dijeron que tenía yo aptitudes de llegar a ser un buen bailarín. Inmediatamente me becaron para irme primero a la ADM y casi inmediatamente después a la Compañía de Danza Moderna de Bellas Artes.<sup>3</sup>

Aunque ha pasado más de medio siglo de sus inicios en la danza, no escatima gratitud hacia las personas que lo apoyaron: “Hubo muchas personas que fueron mis ángeles, como las personas que ya nombré, y luego uno o dos años más adelante, el señor Miguel Covarrubias. Gracias a él y a todos los

<sup>1</sup> Guillermo Arriaga, en entrevista realizada por Patricia Camacho Quintos. México, D. F., 18 de enero de 2011.

<sup>2</sup> Carlos Casados, en entrevista realizada por Patricia Camacho Quintos. México, D. F., 5 de enero de 2011.

<sup>3</sup> Juan Casados, en entrevista realizada por Patricia Camacho Quintos. México, D. F., 16 de marzo de 2001.

que me impulsaron recibí un gran empuje, pues me apoyaron en todo lo que pudieron”.<sup>4</sup>

Al constituir una minoría demográfica dentro de la danza, los varones en esta disciplina siempre han sido muy valorados, máxime si cuentan con facultades privilegiadas como las de Juan Casados. Eso se reflejó en que las autoridades buscaron la manera de estimularlo económicamente para que no abandonara esta profesión:

Bueno, mire... En esa época, como había pocos bailarines –bailarinas había muchas–, entonces cuando había algún bailarín hombre trataban de impulsarlo y ayudarlo, brindándole un buen sueldo para que no se distrajera en otras cosas que no fueran el baile. Por eso me becaron. Me dieron dos, tres becas y después al año, debido a que estudié intensamente, me hicieron maestro de la ADM y de esa forma me impulsaron económicamente.<sup>5</sup>

Y precisa: “Mi relación con las coreógrafas, bailarinas y maestras de danza pues era una de respeto mutuo. Ellas me respetaban bastante; veían que tenía talento y respetaban lo que era mi carrera y yo respetaba sus talentos como maestras, como creadoras, que al mismo tiempo eran también mis amigas. Entonces lo que imperaba era un respeto mutuo”.<sup>6</sup>

En cierta ocasión, la maestra Josefina Lavallo me platicó que cuando salían de los ensayos ella y sus amigos bailarines se iban a algún salón de baile y que, en particular, recordaba cuando acudían al Marisel. Entre sus compañeros de esas andanzas mencionó que recordaba a Juan Casados. La anécdota la utilicé en mi investigación novelada *Danza y box: bálsamo y herida*, donde el personaje protagónico central ficticio es Alba, cuyas experiencias en torno a la danza hilvanan la trama del relato y los datos de la investigación. Hay una parte en la que se narra una noche de farra entre ella y su novio, Ramiro, aficionado al box: “Caminaron unas cuantas cuerdas y llegaron a la Plaza de la Santa Veracruz. Ahí entraron al Marisel. Se encontraron a Chepina Lavallo bailando un sabroso danzón con Juan Casados y

<sup>4</sup> *Loc. cit.*

<sup>5</sup> *Loc. cit.*

<sup>6</sup> *Loc. cit.*

a Alba le dio terror que alguien conocido la viera, así que ella y Ramiro ni siquiera tomaron asiento y se fueron de ahí”.<sup>7</sup>

Asimismo, refiero en ese libro una entrevista con Juan Casados:

En los 50 existían muchos prejuicios hacia nosotros (los bailarines varones). A mí, con mis convicciones, no me importaba cómo me dijeran. Que si éramos homosexuales, que si esto, que si lo otro. Y sí, hay homosexuales dentro de la danza, pero para mí no hay diferencia entre los que lo son y los que no. Es gente dedicada a lo que yo también me dedicaba: a bailar. En algunas ocasiones hubo agresiones hacia nosotros los bailarines. Nos vacilaban, y nos decían maricones. Incluso una vez tuvimos una pelea callejera y les fue muy mal a quienes nos agredieron. Fue muy desagradable que los periódicos escribieran de esto en forma tan despectiva y tan irónica hacia nosotros, pues dijeron que nos habíamos defendido a rasguños y pellizcos. Lo más lamentable es que quienes afirmaron esto eran personas que se dedicaban a escribir sobre danza.<sup>8</sup>

Juan Casados bailó bajo la dirección de José Limón. “Y sin ser José Limón, era tan espectacular y tan impresionante como él; sin parecerse, porque Juan Casados era Juan Casados. Maravilloso. Inconfundible”, señala la investigadora Xóchitl Medina.<sup>9</sup>

En entrevista, recuerda Juan Casados:

Yo llegué a bailar la obra *Zapata*, de Guillermo Arriaga; la *Missa brevis*, de José Limón, y él me dio el honor de bailar su parte. También bailé *Los gallos*, de Farnesio de Bernal, la cual es una de las coreografías más famosas que interpreté. Además de *La manda*, de Rosa Reyna, y coreografías de mucho valor que vino a poner la Doris Humphrey. Tuve mucha suerte de estar en esa época y de bailar las obras más famosas.<sup>10</sup>

<sup>7</sup> Patricia Camacho Quintos. *Danza y box: bálsamo y herida*. México, Conaculta/INBA/Fonca/Leer y Escribir, 2007, pág. 88.

<sup>8</sup> *Ibid.*, pág. 132.

<sup>9</sup> Xóchitl Medina, en entrevista realizada por Patricia Camacho Quintos. México, D. F., 18 de enero de 2011.

<sup>10</sup> Juan Casados...

Juan Casados protagonizó también la coreografía de Josefina Lavalle *Informe para una academia*, basada en la obra homónima del escritor checo Franz Kafka, pieza que resultó ser muy polémica pero donde las escenas mejor logradas fueron las que interpretó Juan Casados.

El autor de la coreografía *Los gallos*, el maestro Farnesio de Bernal, rememora:

Yo estaba encantado con Juan Casados. Me dio exactamente lo que yo necesitaba. Esa esencia tan mexicana que él tiene me proporcionó lo que necesitaba ese ballet. Recuerdo que hubo una gira a Rusia y China, y con esa coreografía obtuvieron [Rosalío Ortega, Rocío Sagaón y Juan Casados] una ovación increíble por parte del público chino. En el caso concreto de Juan Casados puedo decir que tenía un tipo muy mexicano y era un magnífico bailarín. Tenía una cosa instintiva, natural. Y era muy sencillo; con mucha disposición y ganas de colaborar. Era muy fácil trabajar con él.<sup>11</sup>

Xóchitl Medina –quien fungió a mediados de los años sesenta como subdirectora de la agrupación Cantos y Danzas de México, encabezada por Héctor Fink– recuerda emocionada:

Para mí *Los gallos* fue la obra cumbre en la carrera como intérprete de Juan Casados. Lo recuerdo esbelto, pero con una gran musculatura. La danza le salía desde dentro del corazón y la irradiaba a través de todas sus venas, y entonces lograba una proyección extraordinaria. Él y Rosalío Ortega eran unos gallos que me recordaban la fuerza de los sones de Colima y de Jalisco, tal como los había visto de niña.<sup>12</sup>

Héctor Fink, Graciela de Velasco y Juan Casados fueron nombrados por Miguel Álvarez Acosta embajadores de la cultura de México. Al concluir su gestión como director general del INBA, Álvarez Acosta se hizo cargo del área cultural de la Secretaría de Relaciones Exteriores. Desde ahí seleccionó a tres figuras de la danza para que representaran a México ante el mundo.

<sup>11</sup> Farnesio de Bernal, en entrevista realizada por Patricia Camacho Quintos. México, D. F., 18 de enero de 2011.

<sup>12</sup> Xóchitl Medina...

A Fink lo nombró director de la ya citada compañía Cantos y Danzas de México; a Graciela de Velasco y a Juan Casados les encomendó a cada uno una ciudad del sur de los Estados Unidos.

De esa forma, Juan Casados llega a San Antonio, Texas, en 1965. Luego se traslada a Los Ángeles, California, y posteriormente vuelve a San Antonio. En ambas ciudades "llega a establecer las raíces de la cultura mexicana en donde hay tantos migrantes compatriotas nuestros. Él hizo una campaña impresionante para difundir el folclor de México. Si no hubiera demostrado cualidades de formación dancística, de calidad humana, generosidad y sentido de la responsabilidad no le hubieran encomendado esa misión", afirma enfática Xóchitl Medina.<sup>13</sup>

Y es que, aun cuando en México su desempeño fue fundamentalmente dentro de la danza moderna, a su paso por la ADM Juan Casados estudió el folclor dancístico de nuestro país con los maestros Marcelo Torreblanca y Amado López Castillo. Así es que cuando llegó al sur de la Unión Americana lo que hizo fue echar mano de esos conocimientos y sacarles jugo hasta llegar a realizar una labor titánica en torno al folclor mexicano en los aspectos artístico y docente, misma que le valió reconocimientos y honores. En la conversación que sostuve con él, me contó emocionado que para reconocer su labor las autoridades tejanas hicieron ondear la bandera mexicana exclusivamente en su honor:

Cuando me retiré del movimiento de danza aquí en México, yo tuve un nombramiento con la Secretaría de Relaciones. Me comisionaron a dar clases en el Centro Cultural Mexicano, en San Antonio, Texas. Después de ahí, a Los Ángeles, y después regresé a San Antonio otra vez. En este centro cultural yo estuve por quince años, y creo que hice una labor bastante grande porque fundé varios grupos. De ahí, de San Antonio, iba yo a dar clases de forma personal a la ciudad de Corpus Christi, donde formé un grupo. Lo mismo hice en la ciudad de la capital del estado. Así, hacía viajes, daba talleres en otros lugares. La sociedad con la que yo trabajé estaba realmente conformada por mexicanos o mexicoamericanos o chicanos, como les llaman diferentes personas. Ellos se sentían muy contentos de poder aprender la cultura mexicana, que era cultura de sus antepasados, de sus familiares. Muchos eran familiares de gente que fue

<sup>13</sup> *Loc. cit.*

de México a vivir a los Estados Unidos. Ellos ya se hicieron ciudadanos americanos, pero se sentían muy mexicanos, e hicimos una buena labor ahí en San Antonio. El centro cultural actualmente funciona todavía, pero ya no funciona con danza: puras exhibiciones, y no sé por qué, pero así es.<sup>14</sup>

#### Añade Juan Casados:

Después de estar durante quince años en el instituto todavía estuve enseñando por medio de parques de recreación, que ellos enseñan el deporte, enseñan la cultura a la gente pobre. Todavía estuve cinco años más enseñando, pero ya hay un momento en que hice mi familia. Tuve mi esposa, mis hijos, y la familia necesitaba, más que todo, que me dedicara a trabajar para ellos.<sup>15</sup>

Debido a vaivenes políticos, se dio por terminado el apoyo que recibió durante largo tiempo para su labor dancística en el sur de los Estados Unidos. Desde hace más de veinte años, Juan es jefe de entregas de una pizzería. Trabaja de las ocho de la mañana a las ocho de la noche. Ya no baila, pero sigue ejercitándose: camina, corre, hace aeróbics y se mantiene en excelente forma. En el año 2001, cuando tuve el gusto de verlo en la ciudad de México en una visita que realizó a unos familiares suyos, lo pude entrevistar y constatar que es el mismo Juan Casados de rasgos costeños, delgado, fuerte, expresivo, varonil. El mismo bailarín que llenó la escena con la contundente belleza de la masculinidad en la danza.

<sup>14</sup> Juan Casados...

<sup>15</sup> *Loc. cit.*

**Fuentes**

- Arriaga, Guillermo. Entrevista realizada por Patricia Camacho Quintos. México, D. F., 18 de enero de 2011.
- Bernal, Farnesio de. Entrevista realizada por Patricia Camacho Quintos. México, D. F., 18 de enero de 2011.
- Camacho Quintos, Patricia. *Danza y box: bálsamo y herida*. México, Conaculta/INBA/Fonca/Leer y Escribir, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Josefina Lavalle: institucionalidad y rebeldía*. México, Conaculta/INBA/Fonca/Cenidi-Danza/Amateditorial, 2009.
- Casados, Carlos. Entrevista realizada por Patricia Camacho Quintos. México, D. F., 5 de enero de 2011.
- Casados, Juan. Entrevista realizada por Patricia Camacho Quintos. México, D. F., 16 de marzo de 2001. Transcripción: Ariadna Yáñez Díez.
- Medina, Xóchitl. Entrevista realizada por Patricia Camacho Quintos. México, D. F., 18 de enero de 2011.





Silvia Unzueta. Colección Silvia Unzueta.



Silvia Unzueta en *Rapsodia en rojo*, de su autoría, 1985. Colección Silvia Unzueta.

## Silvia Unzueta: creadora multifacética como intérprete, coreógrafa, gestora y educadora

Anadel Lynton

### Profesional de la danza

Silvia Unzueta ha incursionado en la mayoría de las múltiples facetas de la danza profesional. Estas variadas experiencias contribuyeron a su preparación para coordinar una institución cuyos innovadores programas están haciendo un significativo aporte al desarrollo de la danza nacional del siglo XXI: el Centro Nacional de Formación y Producción Coreográfica, auspiciado por el Centro Nacional de las Artes (CNA) y el Instituto de Cultura de Morelos. Enseguida nos referiremos a lo más destacado de estas experiencias, para luego hacer un recuento, en palabras de Silvia, de diversos aspectos de su vida.

### Una bailarina luminosa

Como intérprete, Silvia Unzueta tiene una trayectoria notable en el Ballet Contemporáneo de la Academia de la Danza Mexicana (ADM), de la cual se graduó como bailarina de concierto en 1970, así como en el Ballet Independiente (BI), donde creó memorables personajes para los coreógrafos e invitados de la compañía y para sus propias obras montadas tanto con dicho ballet como con su compañía, Púrpura.

Al bailar, Silvia emana una luminosidad conmovedora que la conecta con el público. Alberto Domingo, cronista de la revista *Siempre!*, describe así su actuación en *Cuarto interior*: “Una delicadeza y un ardor, una suavidad y una sensualidad poéticas tales que uno se envuelve en ese baile”. La coreógrafa Graciela Henríquez habla de Silvia como la intérprete idónea para la puesta en escena de *Mujeres*, estrenada con el Ballet Contemporáneo de la

ADM (Teatro de Bellas Artes, 1971). Años después, Silvia encarnó el papel de Doña Marina en *Presagios* (creado por Henríquez para espacios del Templo Mayor de México-Tenochtitlán en 1995). Graciela recalca: “En las dos situaciones, el cuerpo de Silvia habla [...] Como pocas, Silvia Unzueta hace de sus personajes una creación [...] Es la voz de mis coreografías”.

### Una coreógrafa apasionada

Silvia Unzueta es una de las coreógrafas mexicanas más renombradas. Sus obras, apasionadas y evocativas, exploran los vericuetos de las relaciones humanas y de la historia nacional. Testimonio de su ímpetu y su entrega es su extensa producción, que abarca unas cuarenta obras, creadas en poco menos de treinta años. Cada obra involucra procesos intensos de investigación y experimentación sobre las temáticas y las formas de plasmarlas en escena, para encontrar el estilo de movimiento que requiere. Desde su primera obra, *Cuarto interior* (1982), estrenada por el BI en el Teatro de Bellas Artes, hasta la más reciente, *Eclipse*, producto de una comisión para el trigésimo aniversario de la Compañía de Danza Contemporánea de la UNAM (coreografía que se estrenó en la Sala Covarrubias en noviembre de 2010), Silvia tiene una constante producción de obras nuevas y recreadas para diversas compañías y escuelas, así como para distintos bailarines profesionales. Posee, además, una amplia experiencia como coreógrafa de obras de graduación para varias generaciones de escuelas profesionales de danza y escuelas normales. Es la coreógrafa mexicana que más claramente ha logrado crear una experiencia de apoyo al tránsito del mundo escolar a las exigencias profesionales de los futuros intérpretes.

### Elogios llamativos de un crítico internacional y un intérprete nacional

Al reseñar la oferta dancística del Festival Cervantino de 1988, Jochen Schmidt, el prestigiado crítico de la revista alemana *Ballet International*, elogia las obras *Doble aliento* y, sobre todo, *Oasis*, como “el reclamo de Silvia Unzueta a la grandeza. Es una adaptación perfecta del poder del agua para todas las variedades de vida. Ninguna otra pieza [del festival] puede aspirar, aun desde

lejos, a la calidad artística de esta coreografía". (Cabe señalar que las obras de Silvia compartieron ese año escenarios con las principales compañías de México y del resto del mundo.)

Luis Zermeño, bailarín-actor que creó muchos papeles en obras de Silvia, afirmó en una reciente declaración: "Reencontrarme con Silvia como coreógrafa fue un renacer mío en la danza. Me permitió descubrirme. Al interpretar nos pedía involucrarnos, sentir, proponer; ser verídicos. Proponía una libertad maravillosa, significativa. Era el entendimiento entre compañeros que se conectan en escena".

### **Dirigir una compañía independiente durante dieciséis años requiere dedicarse a la creación, pero también a la gestión**

Silvia Unzueta fundó y dirigió durante dieciséis años la reputada compañía independiente Púrpura (1987). Sobre ello, la coreógrafa explica:

Puse Púrpura a la compañía que salió de BI porque es el nombre de un caracol de las costas de Oaxaca que secreta ese color desde sus entrañas. Apreciado como tinte de tejidos, es el color de los cardinales; pero yo lo escogí porque quería que el movimiento de nuestras obras surgiera de las emociones, como secreción interna, y no como resultado de un diseño externo.

Para lograr la sobrevivencia de la agrupación, Silvia tuvo que afrontar los retos de la gestión para conseguir trabajos y apoyo, siempre un asunto difícil para la danza contemporánea profesional e independiente. Con Púrpura, Silvia logró un hito para nuestra danza: cien representaciones de *La Llorona* (1991), creada para el ex convento colonial y ahora Museo de El Carmen. Asimismo, obtuvo comisiones e invitaciones de los festivales Cervantino, de la Ciudad de México y San Luis Potosí, de la UNAM y del INBA. Estrenó en lugares tan disímiles como los teatros de Bellas Artes, de la Ciudad, de las Artes, Ocampo y la Sala Covarrubias, así como en Nepantla, estado de México (en el marco de un homenaje a Sor Juana), en Caracas, Venezuela, y en una comunidad mixte de Oaxaca.

### **Danza, teatro, espacios arquitectónicos, experiencia íntima, fuentes literarias, fuentes de la historia y el carácter mexicano: creatividad multidisciplinaria**

Las experiencias de Silvia la llevaron a interesarse por la combinación de teatro y danza de manera multidisciplinaria. Participó como actriz en la creación colectiva *Simio*, dirigida por Abraham Oceransky, uno de los directores teatrales mexicanos más innovadores. Con esta agrupación colaboró además en varias obras infantiles.

Silvia procura siempre que sus obras comuniquen; que tengan tema, significado, algo que decir. Los diseños visuales y el movimiento tienen importancia, pero nunca son lo principal para ella. La primera etapa de su producción coreográfica trató temas intimistas, llenos de pasión, basados en sus propias experiencias de vida. En una segunda etapa, se inspiró en obras literarias sobre la experiencia humana de autores como Proust, Pessoa, Goethe y Octavio Paz. En una tercera etapa los temas mexicanistas la atraen. *Eclipse*, su obra más reciente –de casi una hora de duración–, presenta una visión panorámica de la historia nacional con sus tragedias y esperanzas. Con una notable música original y un hermoso video que apoya la temática sin opacar la acción, la obra se inspiró en parte en una obra del Premio Nobel Le Clezio.

### **Se especializa en innovadores programas académicos inter y transdisciplinarios**

Silvia Unzueta reside en Cuernavaca, Morelos, desde 2001. Ahí desarrolla una nueva faceta de su carrera como coordinadora del Centro Nacional de Formación y Producción Coreográfica. En él crea programas académicos originales, de punta, que se enfocan en profundizar los conocimientos y experiencias de creadores y maestros en materias aún no incluidas en los planes de estudio de las escuelas profesionales, pero que cobran una importancia cada vez mayor en las prácticas profesionales de la escena actual. De igual modo, promueve colaboraciones entre danza y música, con compositores, coreógrafos y acompañantes; entre danza y artes plásticas, con proyectos coreográficos para instalaciones y danza, y entre danza, arquitectura y sociedad,

con creaciones para espacios específicos fuera de los teatros. La danza, la pedagogía y las ciencias sociales se conjuntan para preparar maestros de danza destinados a enseñar en una variedad de sitios y poblaciones que suelen ser muy distintos de las escuelas profesionales donde estudiaron dichos maestros. Numerosos profesionales y estudiantes avanzados de Oaxaca, Michoacán, Guerrero, Puebla, Hidalgo, Veracruz, Tlaxcala, el estado de México y el Distrito Federal han aprovechado las oportunidades que ofrecen estas actividades. Los docentes de los programas de formación y diplomados también representan un abanico de profesionales reconocidos en el arte y la pedagogía. Proporcionar a los alumnos la oportunidad de trabajar con creadores calificados y sensibles de otras generaciones, en una especie de laboratorio escénico teórico-práctico, es otra tarea sustantiva que se lleva a cabo en estrecha colaboración con el Centro Nacional de las Artes. Los programas inter y transdisciplinarios que diseña se orientan justamente a lo que no ofrecen las escuelas debido al apego institucional a sus delimitadas disciplinas.

### **Además, es madre de familia**

Silvia, junto con su esposo, Carlos Valero, crió a dos hijos. Nidra Sofía es flautista y compositora de música para la espiritualidad. Ha recorrido el mundo tocando y tiene varios discos. Cristian, por su parte, es diseñador gráfico. Reside en Madrid con su pareja, y, entre otros trabajos, diseña los discos de su hermana.

Por otra parte, Silvia ha colaborado con activistas defensoras de los derechos de los animales y es protectora de ocho perros de diversas razas, tamaños, colores e historias, la mayoría rescatados del abandono callejero.

Entrevistamos a Silvia durante dos fines de semana de enero de 2011 en su bello hogar, ubicado en la planta baja de una casa rentada en un barrio popular de Cuernavaca. Rodeada de frondosos árboles frutales, cactus, azaleas y lirios (dentro y fuera de la casa), los juegos de luz y sombra están en constante vaivén con las brisas que agitan las plantas y hacen sonar las campanas de viento repartidas aquí y allá. En el interior, ángeles de madera se acompañan con cuadros de variados estilos, conchas, piedras y objetos de barro. Fotografías de las obras de Silvia, el cartel de la gira del Ballet In-

dependiente por Europa en 1975. (Estamos Silvia, Patricia Infante y yo en una escena de *Invenções*, de Graciela Henríquez.) Las placas de las cien representaciones de *La Llorona* en el Museo de El Carmen y las cincuenta de *La Celestina* en el Teatro Juan Ruiz de Alarcón, en C. U., junto con fotos de familia, mamá, hijos con sus compañeros y sus perros. Una foto está dedicada con gran entusiasmo por el fotógrafo Jorge Contreras a su fotografiada. En una carta con motivo de un cumpleaños reciente, Nidra Sofía reflexiona sobre la vida y agradece a su madre haberla encontrado.

Silvia se arregla con discreción y con una elegancia que resalta su hermosura. Mira el mundo con curiosidad y con una óptica sensible. Entrevistarla fue una revelación y un placer. A pesar de que fuimos compañeras en el BI, y a que la he apoyado en algunos de sus diplomados, rara vez pudimos platicar de la vida y no sólo del trabajo.

## Relato de vida

Ahora echaré reversa y empezaré desde el principio usando las palabras de Silvia:

Mis padres eran de Santiago Papasquiari, Durango, y ahí nací el 3 de noviembre de 1950. Mi abuelo paterno era vasco y mi abuela descendiente de indios tepehuanos. Mi familia materna era acomodada, y mi abuelo trabajaba en el gobierno del estado. Era de otro estrato social y se opuso mucho al matrimonio de mis papás. Tengo tres hermanas, todas mucho más grandes que yo. Mi papá era el clásico hombre de los pueblos: borracho, jugador y mujeriego, guapetón y conquistador. Se parecía a Antonio Badú. Cuando tenía unos dos o tres años, mi mamá se separó de él. Nos dejó con una tía y salió huyendo. Con su carrera comercial y la ayuda de una prima, consiguió un trabajo en el D. F., en la Cámara de Senadores en las mañanas y por las tardes en la Federación de Caza, Tiro y Pesca. Ya nos pudo traer. Después, mi papá nos buscó y una hermana y yo íbamos a verlo. Él diseñaba cosas de madera y tenía una fábrica de muebles con uno de sus hermanos. Viajaba mucho buscando los contratos.

Pasé una niñez muy solitaria, casi como hija única, porque mi mamá trabajaba todo el día y mis hermanas también. Yo iba sola a la primaria y regresaba sola a la casa con una llave colgada del cuello. Platicaba con mis muñecas e imaginaba

que hablaba por teléfono conmigo misma. No comía bien hasta que conocí a mi amiga Patricia. Mi mamá le pagaba a su mamá para que me diera de comer junto con sus hijos.

La oficina de mi mamá estaba dos pisos abajo del estudio del Ballet Nacional, en un edificio en contraesquina con el Senado. Cuando mi mamá me llevaba a su trabajo subía al salón y me asomaba por una rendija, azorada. Veía el espacio enorme y muy misterioso, lleno de energía. Me hipnotizaba.

En la dedicatoria de una fotografía de 2009, Gladiola Orozco recuerda a la Silvia de entonces, “de enormes ojos de capulín, espiando, robando el arte de bailar la vida”.

Me hice amiga de Isabel Hernández. Doña Lupe, su mamá, era la conserje y me invitaba a comer. Chabela y yo jugábamos toda la tarde. Me encantaba jugar a crear danzas con ella con sábanas y jergas para escenografía y vestuario. Ninguna de las dos nos imaginábamos que llegaríamos a ser bailarinas profesionales. Pero ahí empezó la historia.

Yo quería ser cirquera. También me gustaba el flamenco, y de siete u ocho años bailaba para mi mamá, inventando los pasos [y] usando unas castañuelas que me regaló. En preescolar y primaria siempre salía en los bailes, y le decía a mi mamá que quería estudiar danza. Un día ella se encontró con Gladiola en la puerta del edificio y le preguntó si en el Ballet Nacional había clases para niños. Contestó que no, pero recomendó que me llevara a la ADM. Entré de nueve años. Las clases eran diarias, toda la tarde. Ahí le perdí la pista a Chabela porque ya no iba con mi mamá a su trabajo. Hasta años después nos encontramos un día en la ADM con la sorpresa de que las dos éramos bailarinas.

(Yo me pregunto: ¿Habríamos perdido a estas dos grandes figuras de la danza mexicana de no coincidir en la niñez con el BN y entre ellas?)

Aprendí a irme sola en tranvía al centro, peinadita con moño y maletita de color de rosa. Ahí mi mamá me esperaba y me ponía en el camión para el Auditorio (la ADM estaba atrás). Pasé muchos sustos, de taquicardia, pero no le decía a mi mamá para que no me sacara de la escuela. Mis hermanas se enojaban porque tenían que recogerme en la noche. Me daba mucho miedo regresar a la casa sola. Una vez, mi hermana no llegó. Salió Tania Álvarez de un ensayo y me llevó hasta

mi casa. Tuve que aprender a regresarme sola. En la secundaria conocí a mi gran amiga Cristina Gallegos. Estuvimos juntas en la secundaria y en la prepa, y ella estudió en la ADM también. Su papá la llevaba en coche y ofreció recogerme en Ermita y Tlalpan y dejarme ahí de regreso para tomar el camión a mi casa.

Yo tuve un cuerpo no dotado para el ballet. Sufrí porque mis maestros decían que no tenía facultades físicas y me ponían calificaciones muy bajas en las clases de técnica. No era flexible ni tenía extensiones altas. Era cerrada, sin empeine. Los maestros no sabían bien de anatomía y tuve muchas lastimaduras de rodillas. Era buena intérprete, tenía proyección; pero no tenía las cualidades que ellos valoraban. Con los exámenes de ahora, no me hubieran aceptado. [Eso mismo me han dicho otras grandes figuras de la danza.] Terminé los nueve años de la carrera de bailarina de concierto. Pensé seguir estudios universitarios también, pero mi mamá no me dejó seguir en la Prepa 5 por el movimiento del '68.

La maestra Bodyl [Genkel] me escogió para el Ballet Contemporáneo que fundó la ADM y siempre me ponía papeles importantes. Bodyl fue una gran maestra para mí. Me enseñó a ser profesional, con compromiso, respeto a la profesión, disciplina y dedicación. Estuve de 1968 a 1971 y bailé obras de Bodyl, Ana Mérida, Anna Sókolov y Antonia Torres. Estrenamos *Mujeres*, de Graciela Henríquez, en 1971.

Gladiola me vio bailar y me invitó como huésped al Ballet Independiente. Al principio, no me reconoció como la misma niña que miraba fascinada al Ballet Nacional y su escenario y a quien recomendó para estudiar en la ADM. Bodyl me dijo que bailar con el Ballet Independiente era una oportunidad importante para crecer artísticamente, y, aunque le dio tristeza que la dejara, me dio permiso.

Desde que trabajé con Bodyl anduve con Carlos Valero, mi esposo. Lo conocí actuando en una obra de teatro dirigido por Pepe Solé. Me invitó a tomar talleres con Abraham Oceransky. Eran técnicas vivenciales, emocionales, motores para improvisaciones, influenciadas por Grotovski y el Living Theatre, y cercanas a las técnicas orientales. Tenían un enfoque místico. Me abrió otros recursos escénicos, tan diferentes a los que había aprendido en la ADM... Íbamos a meditar dos horas a las cuatro de la mañana con un maestro de zen. Luego nos reuníamos a ensayar todo el día; comíamos juntos... Era casi una comuna: otro mundo. Con Abraham no se partía de un texto sino de imágenes. Era muy corporal, intuitivo, vanguardista, como *performance* con algo de *happening*. Montamos obras que se crearon en un laboratorio de experimentación dirigido por Abraham. Dejé el Ballet Independiente para participar en las trescientas

funciones de *Simio* y algunas obras para niños en el Teatro Galeón, que habíamos convertido de bodega a teatro.

Gladiola me invitó a regresar al Ballet Independiente para la gira por Europa de 1975. Raúl creó una nueva obra para mí, Luis Zermeño y Mario Rodríguez. Era sobre la Conquista, con música de Julián Carrillo. Yo era la Malinche. Regresando de Europa participé en *Año cero*, de Michel Descombey, y volví a salir del Ballet Independiente. Tuve a mi hija Nidra Sofía y regresé al grupo de teatro hasta que tú me buscaste para entrar en la reorganización del Ballet Independiente. Con los años, bailé todo el repertorio: las obras de Raúl Flores *Canelo - Tema y evasiones, La espera, Tocatta, Queda el viento, Tres fantasías sexuales y un prólogo* hasta *La pastorela*, y la segunda versión del *Hombre y la danza-; Invenciones, Mujeres y Gimnopedia*, de Graciela Henríquez, y *Secretos*, de John Fealy, entre otras. Cuando tuve a Cristian, seguía en el Ballet Independiente. Tuve una experiencia muy rica y cercana con Raúl en la creación de *Soliloquio*, un solo con música de Schubert que me encantaba bailar. Mucha gente me felicitó. También gocé una danza con música de Revueltas donde atravesaba el escenario simplemente caminando. ¡Cómo me gustaba lo que sentía con una pura caminata! Yo adoraba a Raúl. Teníamos una conexión amorosa sin ser amantes.

*Cuarto interior* fue mi primera coreografía en el ámbito de la danza. Había puesto movimiento a obras de teatro con Oceransky y Carlos y en obras para niños de dirección colectiva. Ver la fusión de teatro y danza en Pina Bausch [Teatro de la Ciudad, 1981] me maravilló. Por su influencia me lancé a hacer ese dueto. Entré al concurso interno de coreografía del Ballet Independiente que instauró Raúl para enriquecer el repertorio, y gané.

Mis influencias como coreógrafa vienen también de los montajes de Anna Sókolov, Graciela Henríquez y Raúl Flores *Canelo*, y del trabajo con Oceransky. El trabajo con Anna Sókolov era muy emocional y vivencial. No se basaba en diseño corporal o espacial, sino en la expresión teatral, en la comunicación. Las obras de Graciela se basaban en analogías con muchas referencias de imágenes y de literatura, con una interpretación muy creativa. *Cuarto interior* surgió de las emociones. Es un dueto amoroso de encuentros y desencuentros que bailé con Carlos Tolosa. La música es de Keith Jarret, sugerida por Rafael Castanedo. Al año hice *Unicornio* con el grupo de teatro del Galeón, y mi segunda obra con el Ballet Independiente, *Puerta abierta* (1983), que ganó un premio en el concurso de coreografía INBA-UAM: cuatro mujeres y cuatro hombres muy fuertes con el tema de la pasión. Siguieron *Ventanas* (1985) y *Oasis* (1986).

Todas se estrenaron en el Bellas Artes y se bailaron mucho en el repertorio del Ballet Independiente. En mi primera etapa me basé en problemas existenciales de mi experiencia personal. [Los títulos sugieren temas del espacio, la libertad y la conexión entre lo interior y el mundo.] Usé muebles en escena como un personaje más. No quería enfocarme en hacer demostraciones técnicas, sino usar movimiento cotidiano; hacer un rompimiento dentro de lo abstracto de la danza. Raúl bromeaba: "¿Cuándo vas a hacer una obra con cocina integral"? Él no quería cargar con escenografía ni agua.

En 1986, con *Cambio de piel*, inicié una serie de más de diez obras para graduaciones de escuelas profesionales del INBA y maestros normalistas, y tuve una experiencia con una comunidad mixe de Oaxaca. En 1987 salí del Ballet Independiente con un grupo para fundar Púrpura. Hablé con Raúl y le dije que estaba en un momento en que necesitaba experimentar después de diez años en el Ballet Independiente. Raúl entendió. Y era generoso: me regaló la producción de todas mis obras. Años después, a petición de él remonté *Oasis* para un aniversario del Ballet Independiente.

Siguieron *Doble aliento* (1987), que trata de la fatalidad con rock *underground*, y *En nombre propio* (1988). *Rapsodia en rojo* (1989) fue una comisión del Festival de la Ciudad de México sobre Agustín Lara. Investigué lo cursi, lo *kitsch*, las divas de los veinte y los treinta. Era espectacular. Luis Zermeño era el Lara de todas las mujeres. *La carta* (1990) es un trío basado en un epígrafe de Proust sobre los momentos en la vida cuando hay una belleza del conflicto. Fue mi primera obra de programa completa. Es un trío de la misma mujer con muchas sorpresas, anhelo, desesperanza y reconciliación con la vida; vejez y muerte. Bailamos Herminia Grootenboer, Antonia Guerrero y yo. El INBA me becó la producción de la escenografía de Gabriel Pascal, una serie de puertas que forman una V muy pronunciada que llegan al fondo del escenario creando una perspectiva súbita y misteriosa.

Después cambié radicalmente y me interesé por los temas mexicanistas y el humor con *La chingatta* (1990). Me basé en textos de Octavio Paz y música del Tri, Lucha Reyes, danzones y un trío en vivo que tocó *Soy puro mexicano* con todo el elenco gritando "¡viva México!" Había mucho gesto, zapateado, parejas ciudadinas de vecindades, mesas de la Corona, fiesta de quinceañera... Luis Zermeño y yo bailamos un dueto entre Cortés y la Malinche con máscaras. Humberto Spíndola diseñó la escenografía con cactus de papel.

*Ojo de venado* (1991) fue sobre un alucinado viaje de peyote con música de Jorge Reyes y Antonio Zepeda. Salían dos venados, el espíritu del peyote y un chamán. Los personajes surgían de un escenario cubierto de hojas secas de elote. Ese mismo año hice *La Llorona*, que tuvo cien representaciones en el Exconvento de El Carmen.

Carlos Ocampo resalta la vocación narrativa y neomexicanista de *La Llorona* y elogia “la elección del espacio [...] los momentos brillantes, logros visuales y densidad emocional, sobre todo en el relato barroco [donde Silvia es intérprete además de creadora], y en la escena apocalíptica contemporánea”.

*Calakmul* (1993) se hizo para la ceremonia de la primera piedra del edificio Calakmul, en Santa Fe, D. F. Estima Carlos Ocampo:

[La autora] ...ha extraído –sin estilizar en exceso– el jugo de la dinámica implícita en las grafías mayas [...] articulando una hermosa estructura coreográfica [...] apunta con tino al corazón de la mitología maya [...] un sólido paso en la búsqueda de formas dancísticas que no por su filiación étnica reniegan de su carácter contemporáneo [...] síntesis afortunada de dos concepciones del movimiento en una obra que podría conducir a la decantación de lenguajes dancísticos renovados.

Continúa narrando Silvia Unzueta:

*Afinidades selectivas* (1992) es el nombre de un libro de Goethe. Ahí plasmé mi separación: dejar algo e irte. *Sor Juana, erudita pasión* (1995) se convirtió en un programa completo de tres solos con transiciones de una presencia oscura. Me enamoré del personaje, y, después de estrenar el último solo, con música jarocho, en Caracas y Nepantla, hice los otros dos. Usé textos de Sor Juana y música antigua, son veracruzano, Art of Noise y coros búlgaros. Tomé clases de zapateado veracruzano para prepararme. Se produjo con una beca del Sistema Nacional de Creadores. Recién remonté dos de estos solos con bailarinas destacadas de Morelos: Beatriz Madrid y Paula Rechtman. Isabel Hernández nos prestó el salón de su escuela para ensayar. Y no me cobraba. Nos daba clases, y bailó el segundo solo en algunas funciones.

De nuevo, Carlos Ocampo opina (ahora en la revista *Siempre!*):

[Unzueta...] mezcla lo contemporáneo con el flamenco y los zapateados veracruzanos sin que se perciban rupturas violentas [...] un desmenuzamiento del sorjuanesco *corazón desbecho* en líquidos humores [...] ofreciendo un retrato a tres cuerpos de Sor Juana [...] Unzueta ahonda su exploración en la vida de las mujeres [...] refrenda sus votos por la danza desollada de las emociones.

Sigue Silvia: “*Heterónimos* (1998) se basó en poemas de Pessoa. Los heterónimos eran los diferentes nombres y estilos de los personajes que había creado para publicar sus poemas. Se oía la poesía. Tenía música del grupo Apocalíptica. Con mucho movimiento, era muy exaltado, en clímax permanente. Les gustaba a los jóvenes, a los estudiantes”. *Vientos de memoria* (1999) es un solo que creó Silvia para una temporada en Los Talleres titulada Mujeres después de los cuarenta. En una entrevista con el periodista Juan Hernández revela: “La experiencia te da otras formas de moverte [...] ya no hay que pensar [tanto] en la técnica [...] el cuerpo ya responde [...] deja fluir toda esa memoria corporal [...] es la libertad”.

La coreógrafa acota más adelante:

Estrené *Erotismo sacro* en 2000 en el Teatro de las Artes con una beca de coinversión del Fonca. Después de estudiar a Sor Juana me interesé por el tema del erotismo apasionado de los místicos y continué explorando el erotismo en *Interdicto y transgresión* (2001).

Por los quinientos años de *La Celestina*, la UNAM me encomendó realizar en danza dicha obra literaria (2000). En la misma temporada, con la misma escenografía se presentaron versiones en teatro y en danza. Yo gocé interpretando el papel de la Celestina. *Ciclo, espiral y fuga* (2001), montaje con la Compañía Nacional de Danza, fue una comisión de Mujeres en el Arte.

Púrpura duró dieciséis años de trabajo sin interrumpir, con constantes temporadas y estrenos, pero llegó un momento en que ya no había trabajo ni condiciones económicas para seguir adelante. Por eso acepté la invitación para hacer un remontaje de *Impulso vital* con la Compañía de Danza Contemporánea de Morelos. Luego la directora se fue y me quedé con la dirección como parte del cargo de coordinadora del Centro Nacional de Formación y Producción Coreográfica. Con ellos estrené *Clara de luna* (2003), *Bugambilia* (2003) y *Zona*

*cálida*. Ese año se decidió que el centro debía dedicarse únicamente a programas académicos y desapareció la compañía. En 2004 el Ballet Independiente me comisionó una obra para estrenar *A flor de piel* en el Teatro de Bellas Artes, en homenaje a Raúl Flores *Canelo*. En 2005 estrené *Al filo de la luna* en el Teatro Santa Catarina de la UNAM, con dos actores/bailarines de larga trayectoria en Púrpura: Claudia Cabrera y Pedro Mira, y las bailarinas de vieja guardia: Socorro Bastida y Evangelina Villalón.

Y llegamos de vuelta al estreno más reciente de Silvia: *Eclipse* (noviembre de 2010).

Silvia ha recibido becas del Fonca para el montaje de varias de sus obras. Fue jurado en diversas ocasiones, tanto con el Fonca como para programas de becas de los estados y para el Premio Nacional de Danza. Ha sido invitada a participar en eventos culturales internacionales como el American Dance Festival, el evento México-España en Almería (1998) y el V Encuentro Internacional de Coreógrafos, realizado en Caracas, Venezuela. Con el Ballet Independiente hizo giras por Francia, Holanda y Cuba. Recibió en Querétaro el Premio Xochiquetzal 1996 en reconocimiento al quehacer femenino. Realizó trabajo de campo, talleres y un montaje coreográfico, *Flor de maíz*, en la comunidad de Guadalupe Victoria, Oaxaca, en 1997 y 1999. También trabajó como coreógrafa y actriz en montajes con la Compañía Nacional de Teatro:

Nunca he dejado de hacer coreografía. Pero ahora por el trabajo es difícil por la falta de tiempo. Vivo en una oficina frente a una computadora con otro tipo de retos. Esta etapa ha sido una buenísima experiencia. He aprendido muchas cosas. Armar programas académicos, diplomados; escribir justificaciones, presupuestos, lenguaje institucional. Es otra perspectiva de formación muy enriquecedora. Para hacer un programa dirigido a artistas tengo que conocer sus necesidades, así como a los conductores y quiénes de ellos puedan impartir qué.

En una ponencia (Villahermosa, Tabasco, 2000), Unzueta reflexiona sobre el dilema que confronta la danza contemporánea en su diálogo con el espectador. Señala los dos compromisos del artista: "con el arte mismo", aportando "obras que permitan evolucionar las corrientes de su disciplina"; [un compromiso] "con la originalidad" [que implica] "la Honestidad", y "con

la Autenticidad [...] saber lo que quiere comunicar y tener el valor de exponerlo. Estos dos compromisos pueden ser contradictorios [...] porque en la búsqueda de originalidad el artista puede aislarse en su discurso interior" [alejando al espectador que] "no está familiarizado con los lenguajes de vanguardia" (pág. 6). "Se necesita una oferta constante y accesible de danza para que el público se familiarice con ella y cultive el gusto por la sorpresa de lo desconocido y el valor de lo experimental" (pág. 8). "Propiciar el diálogo entre la danza contemporánea y el espectador también implica condiciones de trabajo que permitan a las compañías independientes enfrentar sus proyectos con un elenco que disponga del tiempo suficiente para experimentar y asimilar la composición para elevar los niveles de calidad en la producción e interpretación" (pág. 9).

Silvia Unzueta se compromete con la Honestidad y la Autenticidad (así, con mayúsculas) que requiere el artista en su trabajo. En sus variadas tareas como bailarina, coreógrafa, directora de una agrupación profesional y promotora de proyectos originales de formación y producción acordes con los tiempos y sus necesidades, continúa buscando el dialogo con los públicos y los creadores.

## Fuentes

- Archivo particular de Silvia Unzueta.
- Domingo, Alberto. "Cuarto interior". *Siempre!*, 10 de noviembre de 1983.
- Expediente de Silvia Unzueta. Cenidi-Danza.
- Henríquez, Graciela. Correo electrónico, 8 de febrero de 2011.
- Hernández, Juan. "Erotismo sacro, de Silvia Unzueta, un homenaje al binomio cuerpo-imaginación". *Uno más Uno*, 21 de mayo de 2000, pág. 27.
- . "La gente madura en escena tiene unas energías especiales y otra proyección: Silvia Unzueta". *Uno más Uno*, 14 de marzo de 1999, pág. 23.
- Lynton, Anadel. *Anna Sokolow*. Cuadernos del Cenidi-Danza José Limón, núm. 20, 1988.
- . "Mujeres: un sorprendente grito para la liberación de la mujer emerge desde México". Inédito, 2005.
- . "Presagios". Inédito, 1995.
- Ocampo, Carlos. "Cuerpos distantes. *Calakmul*, ¿danza contempomaya?" *El Financiero*, 10 de marzo de 1994, pág. 74.
- . "Danzas. *La Llorona*, en tres tiempos, según Silvia Unzueta". *El Día*, 15 de febrero de 1992.
- . "Sobre *Sor Juana Inés*, erudita pasión". *Siempre!*, 18 de julio de 1996.
- Schmidt, Jochen. *Ballet International*. "Guanajuato, México: Eros among the riské and the ribaldry", marzo de 1989. "...*Oasis* turned out to be Silvia Unzueta's claim to grandeur. It is a perfect dance adaptation of the power water has for all kinds of life. No other piece can hold a candle, even from a distance, to the artistic quality of this choreography".
- Unzueta, Silvia. "La danza contemporánea y el diálogo con el espectador". Conferencia magistral. Villahermosa, Tabasco, agosto de 2000. Inédito, 9 páginas.
- Zermeño, Luis. Comunicación telefónica, 24 de enero de 2011.



Luis Zermeño. Ciclo Raúl Flores *Canelo*,  
1975.



Espectáculo poético-teatral de Luis Zermeño basado en el poema *Piedra de sol*,  
de Octavio Paz. Museo José Luis Cuevas.

**Luis Zermeño**

María Dolores Ponce G.

Con su voz viva y feliz, a la vez que gentil y sabia, llena de lo que sabe un hombre que ha vivido tan buenos setenta años, me dice de memoria (porque se lo pido): “voy por tu cuerpo como por el mundo,/ tu vientre es una plaza soleada,/ tus pechos dos iglesias donde oficia/ la sangre sus misterios paralelos”, y sigue, se interna... Este hombre tiene grabado en el cuerpo *Piedra de sol*, y tranquilamente me recitaría sus quinientos ochenta y cuatro endecasílabos. A través del teléfono lo veo gesticular, alzarse, volverse circular, como el poema. Ante mi azoro por la vitalidad que lo impregna, se explica:

Uno tiene que afrontar la vida. Todo el tiempo me repito: “Qué difícil es llegar a viejo, pero es más divertido que llegar a muerto”. Hay que buscar conscientemente que la muerte sea esplendorosa y bella, una búsqueda que se hace íntima. Me pregunto cómo lograrlo, y pienso que si me río, si tengo un buen día, si hago ejercicio a diario, tendré buen humor, estaré dinámico, y no puedo sentirme mal.<sup>1</sup>

Luis Zermeño Montes nació el 27 de febrero de 1941 en el D. F. Comenzó su formación teatral en 1966 con Carlos Ancira en la Escuela de la ANDA, pero “desertó en rechazo a los métodos de enseñanza. Y entonces, cuando más perdido se sentía en el mundo, conoció a Julio Castillo, quien lo invitó a trabajar en *Cementerio de automóviles*” en 1968.<sup>2</sup>

Luis se volcó en el teatro universitario, dirigido por Ignacio Hernández. Actuó en obras como *La dama de las camelias* (Sergio Magaña), *Saqueo* (Joe

<sup>1</sup> Luis Zermeño, en entrevista realizada por Dolores Ponce. México, D. F., 1º de febrero de 2011.

<sup>2</sup> Lumbrera Chico. “¿Qué necesita el torero...?” *La Jornada*, 9 de abril de 2001. [*Cementerio de automóviles*, obra de Fernando Arrabal con la que Castillo se inició en la dirección escénica.]

Orton), *Sangre en el cuello del gato* (Fassbinder), *Prometeo sifilítico* (Renato Leduc), y creó coreografías para obras como *Orquídeas a la luz de la luna* (Carlos Fuentes), *La hija de Rapaccini* (Octavio Paz), *El que vino a hacer la guerra* (Sergio Magaña), *Juárez* (Emilio Carballido) y *Cassandra* (Hugo Hiriart): "Tres jóvenes evolucionan al ritmo de un triángulo, que suena una señora de nombre Yolizma [...] La coreografía es de Luis Zermeño, un excelente bailarín que hizo lo más que pudo para mover a las tres bailarinas que, sin serlo, lograron danzar por el foro sin matarse".<sup>3</sup>

### *Un árbol bien plantado mas danzante...<sup>4</sup>*

En el mismo año de aquel montaje de *Cementerio...*, Zermeño se empezó a formar como bailarín en el recién fundado Ballet Independiente (BI, 1966), "un fresco y nuevo espacio expresivo para la joven generación que vivía movimientos sociales de trascendencia [...] Por su actitud fresca y desinhibida, su preocupación por los problemas cotidianos y su contenido trasgresor, el BI llamó la atención de inmediato".<sup>5</sup>

Luis descubrió una vocación, sí, pero no es tan exacto decir que fuera la danza a secas: "Esa combinación entre actor y bailarín resultó realmente efectiva [...] al BI entraron cuatro actores, entre ellos yo. Así su propuesta tomó un cariz más teatral. La danza y el teatro para mí han sido experiencias paralelas, jamás he vivido una sin la otra",<sup>6</sup> confirma Silvia Unzueta, quien llama a Luis "mi hermano":

Como intérprete lo distingue su formación teatral. Eso nos ha identificado, porque yo también hice teatro en alguna parte de mi vida, y cambió mi forma de ver la danza. El teatro nos ha dado una manera diferente de abordar a los personajes o el tema de una coreografía, porque en la danza sucede igual que en el teatro: se trata de interpretar. Él colaboró de forma muy teatral en mis obras, muchas

<sup>3</sup> F. de la Lama. "Tres obras mexicanas en el Santa Catarina...". *Cine Mundial*, s/f, s/pág.

<sup>4</sup> Como subtítulos en esta semblanza aparecen versos de *Piedra de sol*, de Octavio Paz (1957). *Libertad bajo palabra*. México, FCE/SEP, 1983. (Col. Lecturas Mexicanas, núm. 4.)

<sup>5</sup> María Cristina Mendoza B. *La coreografía: el nacionalismo...*, pág. 84.

<sup>6</sup> Luis Zermeño en Maricruz Jiménez Flores. "Rinden homenaje a Luis Zermeño...". *La Crónica*, 11 de abril de 2001.

veces aparte de bailar trabajábamos con textos; en mi trabajo coreográfico, yo me fui también sobre esa fusión de danza y teatro.<sup>7</sup>

De 1968 a 1980 permanecería en el BI. Formó parte de la primera generación de bailarines profesionales egresados de esa compañía, con la que interpretó obras de Flores *Canelo*, Fealy, Sókolov, Descombey y Henríquez, y con la que viajó a Cuba, Estados Unidos, Francia, Holanda y Guatemala.<sup>8</sup> Nos cuenta Graciela Henríquez:

Lleno de dudas con respecto a su futuro en la danza, estaba Luis Zermeño en la noche de su debut como bailarín. Eso fue allá por 1970, en el Teatro de Bellas Artes de la ciudad de México. Esa noche, después de la presentación de Ballet Independiente, fuimos a mi casa de la colonia Condesa un grupo de amigos y bailarines a brindar por el éxito que acabábamos de tener. Me parece ver a Luis con una copa de vino tinto en la mano preguntarme: “¿Entonces crees que puedo dejar la actuación y dedicarme a la danza?” Él venía de una formación teatral rigurosa. Por supuesto, le respondí: “Tú eres un bailarín por sobre todas las cosas”. Todavía en esa época separábamos la danza y el teatro.<sup>9</sup>

En 1970, el 13, 15 y 18 de abril, el BI había interpretado en el PBA, en el V Festival de Danza, *Elegía* (RFC), *A* (Fealy), *Gimnopedia e Invenciones* (ambas de Henríquez).<sup>10</sup> Entonces aparecía Luis Zermeño por primera vez entre los bailarines de la compañía. Hoy, menciona *Invenciones* entre sus “favoritas” de aquella época:

*Tema y evasiones* [RFC] me gustó mucho por el personaje que hice, El Campesino, que me dio facilidad para entrar a bailar. Tenía poca técnica; estaba empezando, y me hizo descubrir las posibilidades de actuación en la danza. No era un personaje tanto bailado como actuado; permanecía en un lugar y a su alrededor circulaban todos los demás. *Secretos* [Fealy] también me abrió muy tempranamente a una manera de expresarme en la danza teniendo poca técnica,

<sup>7</sup> Silvia Unzueta. Testimonio sobre Luis Zermeño. Cuernavaca, Morelos, 2 de febrero de 2011.

<sup>8</sup> Giras y funciones documentadas en Tortajada, *op. cit.*, y Mendoza, *op. cit.*

<sup>9</sup> Graciela Henríquez. Testimonio sobre L.Z. Cuernavaca, Morelos, 2 de febrero de 2011.

<sup>10</sup> M. Tortajada Q. *75 años de danza en el Palacio de Bellas Artes...*, pág. 313.

pocos años estructurando mi cuerpo. Fealy, Flores *Canelo* y otros coreógrafos descubren una actuación que a mí me gusta ejecutar en la danza. Las coreografías de Fealy eran más bailadas, pero aun así tenía personajes que había que buscar. Porque los coreógrafos le dicen muy poco al bailarín; uno tiene que buscar esa dinámica, el choque de contrarios que exponen en sus trabajos. Lo mismo, las coreografías de Graciela Henríquez, sobre todo *Invenções*, donde tuve la oportunidad de remplazar a Fealy en uno de sus solos. Esa época fue la de mi debut pero también la de mi afirmación en la danza. Tenía dudas sobre dejar el teatro. Las normales: ¿me estaría equivocando al cambiar bruscamente de profesión? Pero, al contrario, la actuación me sirvió para bailar.<sup>11</sup>

Con BI Luis bailó muchas obras más, como *A* (Fealy), en el papel de uno de los Tres Jóvenes; *Arioso* (Fealy), *Vespertina* (RFC), *Desiertos* (Sókolov), *La espera* (RFC); *Año Cero* (Descombey) en su estreno (1976) como uno de los Publífilos y en su reestreno (1986), "con su natural simpatía, recrea a un publicista que provoca la risa del espectador".<sup>12</sup>

En el BI "no sólo aprendió a crear —decía Zermeño— con total libertad, sino que se involucró a tal grado con el proyecto que desempeñó asimismo funciones de administrador sin recibir nada, o casi nada".<sup>13</sup> Una disposición a colaborar que siempre ha sido muy suya, como lo destaca Silvia Unzueta:

Tengo muchos años de conocer a Luis. Bailamos juntos en BI; después colaboró con mi grupo Púrpura Danza Teatro. Aparte de la experiencia profesional que he vivido junto a él, hemos sido amigos muy cercanos. Él era una parte muy importante de BI, siempre muy cercano a la dirección. Era como el brazo derecho de Gladiola Orozco. Luego, en Púrpura, juntos prácticamente llevábamos todo. También con Herminia Grootenboer. Luis no era nada más un bailarín inter-

<sup>11</sup> L. Z., en entrevista con Dolores Ponce...

<sup>12</sup> A. Camargo B. "Exitoso reestreno de *Año Cero*". *Excelsior*, 1986, s/fecha ni pág. [PBA. Temporada de Danza Contemporánea 1986 del INBA.]

<sup>13</sup> Lumbrera Chico, *op. cit.* [En los últimos años setenta, cuando Orozco y Descombey quedaron como directores de BI, Zermeño apareció en diversos programas de mano, además de como bailarín, en calidad de integrante de un consejo de dirección. Sobre la escisión del grupo, debida a lo que Flores *Canelo* llamó "la intervención francesa", cuando "Raúl y quienes decidieron seguirlo [no fue el caso de L. Z.] se vieron forzados a comenzar una vez más desde cero". Véase Mendoza, *op. cit.*, págs. 99-106.]

prete, sino maestro, *régisseur*, una parte creativa importante. No se limitaba a su interpretación en escena; se involucraba en todo el trabajo que había que hacer para el grupo. Tiene un gran compromiso; siempre se ha entregado con profesionalismo. Además, claro, es un gran intérprete.<sup>14</sup>

A partir de la década de los ochenta, Luis Zermeño colaboró con compañías distintas: entre 1981 y 1982 fue bailarín invitado del grupo Andamio; en 1985 actuó, con el grupo La Mandrágora, en *Los motivos del juglarón y del arrabal*, en teatro trashumante en el estado de México; de 1989 a 1998 figuró como actor bailarín en Púrpura Danza Teatro.

El elenco de esta última compañía, creada en 1987, estaba formado por siete bailarines, uno de ellos Zermeño, quien interpretó, entre otras obras (todas de Unzueta), *Rapsodia en rojo*, en el Primer Gran Festival de la Ciudad de México: "Púrpura nos despertó, nos levantó el ánimo, nos llenó de optimismo y nos conmovió [...] Todos los bailarines mostraron su oficio, su madurez y su destacada presencia escénica".<sup>15</sup> *La chingatta*, donde "la experiencia y el apoyo de figuras como Zermeño, Grootenboer y Javier Bárcenas ha sido fundamental para acompañar el trabajo de los otros bailarines".<sup>16</sup> Y *Heterónimos*, con textos de Pessoa, donde Luis fue asistente de dirección e hizo una actuación especial en esta "forma de teatro que sólo pueden interpretar bailarines".<sup>17</sup>

Un momento culminante llegó en 1994 con *Radoranzas 42* (G. Henríquez),<sup>18</sup> obra que viajaría a la III Temporada Latinoamericana de Danza Contemporánea en Caracas (1995):

Como si Henríquez hubiese detenido el mundo de los relojes, vemos y oímos el fluir de las acciones en el seno de un hogar, de una familia de tantas, bailando al ritmo de sus fantasías [...] Esta familia de tantas no estaría completa sin la presencia del padre (Luis Zermeño, bailarín de primerísima, dueño de cuanto gesto o movimiento dancístico tenga que hacerse) [...] Sandra Ponce (la tía) forma con

<sup>14</sup> S. Unzueta. Testimonio sobre L. Z....

<sup>15</sup> C. Delgado M. "Los inéditos...". *Excelsior*, 23 de agosto de 1989.

<sup>16</sup> M. Á. Quemáin. "Pasos del festival...". *Tiempo Libre*, 29 de agosto de 1990.

<sup>17</sup> Púrpura. Programa de mano de *Heterónimos*. Teatro de la Danza, del 28 al 31 de mayo de 1998. La obra también se presentó en el Festival de Danza Contemporánea de Tlaxcala (1998).

<sup>18</sup> Estreno: Sala Miguel Covarrubias, septiembre de 1994.

el padre la pareja representativa de toda una época [...] él, con su sombrero, su saco de solapas angostas y sus zapatos bicolor, es el vivo retrato del *dandy* que enloqueció a las abuelas. Zermeño posee tal proyección, que aun en el silencio emite significados.<sup>19</sup>

Narra la coreógrafa:

Años más tarde, en 1995, en Caracas, en el Teatro Ana Julia Rojas, Luis Zermeño salió a escena a dar las gracias después de la representación de mi obra *Radoranzas* y recibió una ovación más larga que la de todos los demás intérpretes del grupo mexicano que se presentó en aquella función. En ese momento, él despejaba el dilema que antaño se había planteado, al comprobar que el público caraqueño aplaudía su forma de bailar, que no era otra sino mostrar la vida con el movimiento. Para fortuna nuestra, Luis no había dejado nunca de ser actor.<sup>20</sup>

Siguiendo su carrera, en 1997 fue invitado al proyecto multimedia *Presagios*, de Elisa Lipkau y Graciela Henríquez, con música de Jorge Reyes. Interpretó a Hernán Cortés, junto a Silvia Unzueta como Doña Marina. En 1998 fue actor bailarín en *Heterónimos*, de Unzueta, para el Festival de la Primavera del INBA. En 1999 participó en otro proyecto multimedia de Lipkau y Henríquez, *Visiones*, donde, curiosamente, representaba de nuevo a Cortés.<sup>21</sup>

*Nupcias de la quietud y el movimiento...*

Luis no es de los que se arredran. En 1995 estrenó en el Museo José Luis Cuevas el poema teatralizado *Piedra de sol*, dirigido por Alejandro Tamayo. Llegó a las cien representaciones: "Fueron seis años. Empezamos con tres personas en el público y terminamos con las setenta sillas llenas".<sup>22</sup>

<sup>19</sup> R. Barrera. "Ojos y oídos en *Radoranzas 42*". *Uno más Uno*, 17 de septiembre de 1994.

<sup>20</sup> G. Henríquez. Testimonio sobre L. Z.... De acuerdo con la "Programación general" de esa Tercera Temporada, participaron siete países: Venezuela, México, Costa Rica, Chile, Colombia, Brasil y Uruguay.

<sup>21</sup> XV Festival del Centro Histórico de la Ciudad de México (1999). Programa de mano.

<sup>22</sup> L.Z., en entrevista realizada por D. Ponce...

En el patio central del museo se alza, quieta e imponente, una escultura monumental de bronce de ocho metros de altura, por el frente mujer, hombre por detrás. Allá abajo, Luis ha sido todo voz y movimiento:

Con templada voz inicia el rito al ritmo del acento y pausa del poema, va como por los renglones de la rima accionando con su cuerpo, parece dialogar con *La Giganta*, que, muda, no responde [...] Danzar con las palabras es una proeza [...] Las imágenes que logra Luis Zermeño van más allá de lo puramente ilustrativo. Su voz, de actor bien plantado, conmueve a fondo; así como es de admirarse su capacidad para danzar sobre las piedras o cruzar entre los arcos del edificio colonial, siguiendo su propio eco o acompañándose de su sombra, mientras se escucha una música lejana.<sup>23</sup>

Poema total, Zermeño, con mínimos elementos de utilería [...] corría, se agitaba, le hablaba a *La Giganta*, pasaba entre sus pantorrillas, jubiloso celebraba su belleza [...] Pantalón y camisa negros, luego una camisa blanca, después un saco y en algunos momentos un sombrero, constituyen el vestuario del actor que de manera solitaria se enfrenta al texto lleno de vericuetos y de significados a veces tan difíciles de escenificar.<sup>24</sup>

El actor-bailarín de 55 años de edad, por su agilidad y dinamismo parece un hombre de 25 años [...] da una lección de expresión oral y corporal [...] este trabajo lo coloca como el mejor actor-bailarín que haya en México en este momento.<sup>25</sup>

Durante 75 minutos *Piedra de sol* cobró voz y cuerpo al ritmo de Manuel de Falla, los cantos huicholes, *Carmina Burana*, Paul Winter, Deivi Darlini, Vangelis-*Bladerunner* y Jorge Reyes [...] Declaró el coreógrafo al concluir el espectáculo: "*Piedra de sol* es un poema actual pese a sus 42 años de edad. Su contenido es de una vigencia abrumadora porque el mundo no ha cambiado. Se ha atorado. Y hoy ha llegado a extremos de desvergüenza..."<sup>26</sup>

En 2004 Luis estrenó otro "proyecto unipersonal alternativo de danza teatro", *Trabajos del poeta*, también de Paz. Dedicaba ese trabajo escénico

<sup>23</sup> R. Barrera. "Actores unipersonales". *Uno más Uno*, 2 de marzo de 1996.

<sup>24</sup> E. Maceda. "*Piedra de sol*, espectáculo basado en el poema...". *El Universal*, 11 de julio de 1996.

<sup>25</sup> Aquí Catani. "Admire el esfuerzo de Luis...". *Diario de México*, 6 de agosto de 1996.

<sup>26</sup> A. Valenzuela. "*Piedra de sol* bailada y dicha...". *El Universal*, 2 de abril de 1999.

“al Dr. Marco Antonio Flores Samayoa, quien me puso de nuevo entre los vivos”.<sup>27</sup> Ahora nos cuenta:

Mi corazón está bien. Han pasado diez años desde los dos infartos. Corro cinco kilómetros un día sí y uno no, pero tengo que correrlos diario. Cuando mi doctor murió, dejé el ejercicio como un año por haber perdido a la persona que me había impulsado tanto. Él me pagó la producción de *Los trabajos del poeta*, me consiguió teatro, programas, todo, porque su labor como médico era sacarme adelante. Me habían dado de alta en el Hospital Juárez diciéndome que ya no podía hacer teatro porque no debía emocionarme, y mucho menos danza. Me encajonaron en la inactividad, y en esa inactividad me estuve ahogando. Entonces el doctor me sacó del hoyo. Cuando murió, se me acabó el corazón un poco.<sup>28</sup>

### *Adonde yo soy tú somos nosotros...*

El 17 de abril de 2001, Luis Zermeño recibió un homenaje en el Teatro de la Danza. Se escribió abundantemente sobre el festejo y el festejado:

A decir de sus colegas, el mayor mérito del maestro Zermeño es ser un intérprete crítico y propositivo, que aporta y “compone” junto al director o coreógrafo de manera siempre creativa.<sup>29</sup>

A sus 60 años, Luis Zermeño se encuentra aún en actividad constante, en ocasiones, obsesivamente ocupado como artesano minucioso volcado a su labor [...] “Pienso que un actor debería tomar clases de danza para ser más completo, esto es una tradición que se ha dado desde la comedia del arte y no se ha perdido en la actualidad, aún los espectáculos son muy acrobáticos, teatrales y dancísticos...”<sup>30</sup>

Además de las coreografías, se presentó una video-semblanza elaborada por Elisa Lipkau, donde se recordó su carrera, sus triunfos y sus principales trabajos

<sup>27</sup> En programa de mano. Créditos: música: Villalobos, Ginastera, Schuman y Daltas; iluminación: Gregorio Fritz; escenografía y vestuario: G. Fritz y L. Zermeño; dirección: L. Zermeño. Auditorio del Deportivo Rosario Iglesias Rocha (antes Deportivo Banrural), en Calzada del Hueso y Arenal, Coapa. México, D. F.

<sup>28</sup> L. Z., en entrevista realizada por Dolores Ponce...

<sup>29</sup> Boletín de Conaculta y la Coordinación Nacional de Danza del INBA, s/f.

<sup>30</sup> Boletín *INBA Informa*, núm. 308, 10 de abril de 2001.

dancísticos y teatrales, a través de la entrevista que Graciela Henríquez le hace al homenajeado; en ella Luis Zermeño declara cuántas lecturas tiene y cómo las ha comprendido y llevado a escena [...] La danza teatro o el teatro danza son una misma razón [...] Zermeño ha creado personajes inolvidables...<sup>31</sup>

Un cronista se lanzó con un símil entre Zermeño y el torero, sólo que se equivocó al anunciar su retiro:

Jamás ha pisado un ruedo ni ha soñado con plantarse delante de un toro. Sin embargo, su trayectoria como bailarín profesional pudiera equipararse con la del mayor gigante de la fiesta. A sus 60 años de edad, Zermeño ha sufrido la cornada del infarto que lo obliga a retirarse de la danza. Hombre de una sola pieza, entregado absolutamente a su arte, se prepara a iniciar una nueva etapa en el teatro, en la que ya no volará sobre sus pies alados ni revolverá el aire con sus giros incomparables, pero en cambio trabajará con la voz y con sus inagotables recursos expresivos.<sup>32</sup>

Zermeño recuerda que cuando inició su carrera como actor tuvo presente que Sir Lawrence Olivier, para complementar su trabajo, tomaba clases de ballet. Supo así que, para ser un buen actor, el otro requisito era la danza: "Un poco como los juglares de antaño, que eran acróbatas, actores, bailarines..."<sup>33</sup>

En el homenaje actuaron varios grupos de danza.<sup>34</sup> Con todo tino, Alicia Sánchez anotó en el espacio asignado a su obra en el programa:

Vi a Luis Zermeño por primera vez cuando actuó junto con otros jóvenes estudiantes de teatro en una histórica puesta en escena de Julio Castillo. Poco después, Luis llegó al Ballet Independiente junto con Mario Rodríguez y Bernardo Benítez. Los tres decían que les atraía, entre otras cosas, el hecho de que éramos

<sup>31</sup> R. Barrera. "Luis Zermeño...". *Uno más Uno*, 1º. de abril de 2001.

<sup>32</sup> L. Chico. "¿Qué necesita el torero...?"...

<sup>33</sup> M. Jiménez Flores. "Rinden homenaje..."...

<sup>34</sup> BI, *Sentados allí a la orilla del alma*, cor. Paola Chávez; Cuerpo Mutable-Teatro de Movimiento, *Especie en extinción: La China*, cor. Lidya Romero; Dramadanza, *A mis soledades voy...!!*, cor. Rossana Filomarino; Púrpura, *Sor Juana Inés-Erudita pasión*, cor. Silvia Unzueta, y Alicia Sánchez y Compañía El Teatro de Movimiento, *Foto fija de film sin título*, núm. 58, cor. A. Sánchez.

un grupo de repertorio, de trabajo diario, un conjunto donde compartíamos tareas, tanto artísticas como administrativas y prácticas. Entraron de lleno a todo, los ejercicios de la barra (a pesar de que al principio parecía que los brazos de Luis nunca se iban a entender con el *port de bras*); los mandados de todo tipo; las juntas de crítica y autocrítica, y a convivir casi las 24 horas del día con la compañía.<sup>35</sup>

Finalmente, Elda Maceda dejó una descripción de algo de lo visto esa noche:

De espalda, Luis Zermeño camina, juguetea con su abrigo largo y su sombrero de lado. Hace que su cuerpo baile y rememore el *swing* que aprendió en Tepito. 'El barrio se lleva en cada paso'. Fue el Teatro de la Danza el escenario donde se proyectaron estas imágenes [...] agradeció con los ojos humedecidos por las lágrimas y "con lo que me queda de corazón" [...] Aunque hubo algunos gritos de ¡Que baile!, no pudo hacerlo por recomendaciones médicas. Sin embargo, el público pudo apreciar a Luis vestido como pachuco de lleno en la faena danzaria en las imágenes en movimiento. Graciela Henríquez aparecía de pronto en la proyección al hacer la pregunta: ¿Cómo has podido sobrevivir como bailarín? Después de una risa que tenía algo de dolor, el bailarín [...] dijo a la cámara que para vivir toma sus energías de la danza y el teatro.<sup>36</sup>

### *Un caminar de río que se curva... y llega siempre*

Luis Zermeño dio su última función de danza (por ahora) con el grupo Momentos Corpóreos, de Miguel Ángel Palmeros, en 2006, con *Danzas de vida, alcoba, desamor y muerte*. Fue actor invitado, seleccionó y dramatizó textos de Paz y Villaurrutia, y diseñó y realizó la escenografía. Con esa misma obra, en 2008 participó en el Festival de las Artes de Naucalpan.<sup>37</sup> Afirma a propósito de esa aparición:

<sup>35</sup> Homenaje a Luis Zermeño. Teatro de la Danza, 17 de abril de 2001. Programa de mano. Conaculta/INBA.

<sup>36</sup> E. Maceda. "Luis Zermeño toma energía...". *El Universal*, 19 de abril de 2001.

<sup>37</sup> Programas de mano del estreno de *Danzas de vida...* (2006) y del Festival de las Artes Naucalpan 2008. Foro Felipe Villanueva. Parque Naucalli, 24 de abril.

Bailé con una jovencita. Hoy siento que a mi edad podría estar en escena, de acuerdo con las ideas del coreógrafo que no se ciña nada más a las ideas de danza como energía, belleza, juventud, fortaleza, etc., que, sí, eso es la danza. Pero cuando uno la quiere y se entrena para seguir en ella, hay una experiencia que los coreógrafos podrían explotar, y eso era lo que pretendíamos con el proyecto para el Fonca.<sup>38</sup>

Entregó ese proyecto en abril de 2010. Lo llamó "Danza y actuación". Proponía interactuar con Lidya Romero, Graciela Henríquez y Silvia Unzueta en el montaje de una obra de cada coreógrafa, para someterse como solista "a una profunda búsqueda, que demostrará la importancia de la actuación en la danza [...] y de que en el arte existen símbolo, arquetipo y significado para expresarse con profunda verdad". Hoy persevera: "Voy a hacer un último intento, pero ahora no propondré que me monten una coreografía, sino hacer una serie de ejercicios de actuación para bailarines. Sería yo solo y buscaría interesar a algún compañero de la danza. En ese trabajo de mesa estoy ahora".<sup>39</sup>

Con todo, en el Ciclo Aquelarre de octubre de 2009 presentó el espectáculo unipersonal de su creación, *Suicida, tres ejercicios de actuación para bailarines*, en La Casa del Ciruelo de Cuernavaca, la cual lo acaba de invitar a dar funciones de *Los trabajos del poeta*.<sup>40</sup>

### *Invisible camino sobre espejos...*

De 1974 a 1994, Luis Zermeño fue maestro de los Talleres de Danza Contemporánea de la UNAM en la Casa del Lago, el Antiguo Colegio de San Ildefonso, el Museo Universitario del Chopo y Ciudad Universitaria. Sobre su labor docente declara:

<sup>38</sup> L.Z., en entrevista realizada por Dolores Ponce... Por desgracia, no obtuvo el respaldo del Programa de Apoyo a Creadores Escénicos con Trayectoria.

<sup>39</sup> L.Z., en entrevista realizada por Dolores Ponce...

<sup>40</sup> *Loc. cit.*

Por veinte años seguidos di clases en los talleres de la UNAM, y eso es mucho tiempo. Colombia Moya, como directora del Departamento de Danza, me invitó prácticamente para fundarlos. Fueron veinte años prolíficos, de ir aprendiendo a enseñar, pero me estaba encajonando en la enseñanza y dejando de bailar y actuar. Quería regresar al trabajo escénico [...] No fui maestro para formar bailarines: asistían personas que no se iban a dedicar a la danza; muchos actores. Hacía una clase con técnica clásica y Graham que les sirviera a personas diversas. Al principio del trimestre tenía sesenta alumnos (el salón de la Casa del Lago es grandísimo); al final quedó un grupo permanente de quince o veinte, por muchos años, actores sobre todo: Dunia Zaldívar, Patricia Reyes Espíndola, Tito Vasconcelos, en fin... Me fue bien como maestro, pero no hay nada como el foro, y si seguía dando clases me quedaba ahí para toda mi vida.<sup>41</sup>

### *Busco una fecha viva como un pájaro...*

Luis nunca deja de trabajar: "Sigo haciendo mis teatrinos de cartón, que tienen bastante aceptación y me ayudan para la subsistencia. Estoy a punto de exponer uno en el Museo de Monsiváis. Todavía hago lámparas y otras artesanías, más bien por pedido. Me gusta chacharear; junto cosas, las adapto. Me entretiene tanto que es como otro oficio".<sup>42</sup>

Luis puede saltar al foro en cualquier momento.

Para marzo-abril [de 2011] espero estar preparado para correr diario. Voy tomando mi respiración para no maltratar al corazón. Hago pesas, abdominales; mis estiramientos de danza, que no se me olvidan; un poco de danza con la música que me gusta. Trato de estar al día corporalmente, porque el día en que me llame un coreógrafo, estaré listo.<sup>43</sup>

<sup>41</sup> *Loc. cit.*

<sup>42</sup> *Loc. cit.*

<sup>43</sup> *Loc. cit.*

Lo expresó Silvia Unzueta: "Luis es muy jovial. Dicen que a veces un hombre mayor parece más joven que un joven. Pero además tiene una profundidad en su profesión; la trae en la sangre".<sup>44</sup>

## Fuentes

—Aquí Catani. "Admire el esfuerzo de Luis Zermeño". *Diario de México*, 6 de agosto de 1996, pág. 7-B.

—Barrera, Reyna. "Ojos y oídos en *Radoranzas 42*". *Uno más Uno*, 17 de septiembre de 1994.

———. "Actores unipersonales". *Uno más Uno*, 2 de marzo de 1996. Sección Teatro.

<sup>44</sup> S. Unzueta. Testimonio sobre L.Z....

- . “Luis Zermeño, actor y bailarín”. *Uno más Uno*, 1º. de abril de 2001, pág. 29C. Sección Teatro.
- Bedolla, Elizabeth. “Homenaje. Luis Zermeño, artista clave en la danza y en el teatro”. *La Jornada*, 13 de abril de 2001, pág. 2.
- Camargo Breña, Angelina. “Exitoso reestreno de *Año Cero*”. *Excelsior*, 1986, s/f, s/pág.
- Delgado Martínez, César. “Los inéditos de la danza”. *Excelsior*, 23 de agosto de 1989.
- Jiménez Flores, Maricruz. “Rinden homenaje a Luis Zermeño, bailarín y actor”. *La Crónica*, 11 de abril de 2001, pág. 30. Sección C.
- Lama, Felipe de la. “Tres obras mexicanas en el Santa Catarina. Las presenta la UNAM”. *Cine Mundial*, s/f, s/pág.
- Lumbrera, Chico. “¿Qué necesita el torero para ser reconocido además como artista? Tener la quietud de la estatua y la gracia plástica del bailarín. Homenaje a Luis Zermeño”. *La Jornada*, 9 de abril de 2001, pág. 20A. Sección Toros.
- Maceda, Elda. “*Piedra de sol*, espectáculo basado en el poema de Octavio Paz, llegó a las 55 representaciones”. *El Universal*, 11 de julio de 1996.
- . “Luis Zermeño toma energía de la danza y el teatro para vivir”. *El Universal*, 19 de abril de 2001, pág. 4. Sección F.
- Maxim, John. “Fuentes’ play rates raves from Mexican audiences”. *The Mexico City News*, 27 de diciembre de 1985.
- Mendoza Bernal, María Cristina. *La coreografía: el nacionalismo de Raúl Flores Canelo*. México, INBA, 2006.
- Quemáin, Miguel Ángel. “Pasos del festival. *Chingatta* mexicanidad”. *Tiempo Libre*, 29 de agosto de 1990.
- T. L. “Interesante monólogo sobre un poema de Octavio Paz”. *El Sol de México*, s/f, pág. 5D.
- Tortajada Quiroz, Margarita. *75 años de danza en el Palacio de Bellas Artes. Memoria de un arte y un recinto vivos (1934-2009)*. México, INBA/Conaculta, 2010.
- Valenzuela, Angélica. “*Piedra de sol* bailada y dicha por Luis Zermeño Montes”. *El Universal*, 2 de abril de 1999.
- Zermeño, Luis. Currículo y otros documentos presentados al Programa de Creadores Escénicos, abril de 2010.
- . Entrevista telefónica realizada por Dolores Ponce. México, D. F., 1º. de febrero de 2011.

Agradezco los testimonios de las amigas y compañeras de Luis Zermeño Graciela Henríquez y Silvia Unzueta, recabados en Cuernavaca el 2 de febrero de 2011. A Margarita Tortajada, quien me proporcionó la mayor parte del material utilizado en esta semblanza. Y a Raúl Uribe, por visitar a Luis y traernos sus fotografías.

## Danza folclórica



Teodoro Aguilar. Colección Miranda Lara.  
Foto: Joel Lara.



Teodoro Aguilar. Colección Miranda Lara.  
Foto: Joel Lara.

## Teodoro Aguilar

Fidel Romero Altamirano

Yo empecé a soñar cuando empecé a bailar más.  
Cuando bailaba yo más fue cuando comencé a soñar.

Teodoro Aguilar

Informante indígena, danzante, músico, artesano y curandero, Teodoro Aguilar Sebejeca –también conocido como Don Pepe–<sup>1</sup> representa dignamente la cultura mayo yoreme<sup>2</sup> del noreste del país. Nació en 1975 en la comunidad de Goros, pueblo de San Miguel Zapotitlán,<sup>3</sup> Sinaloa. Desde los cinco años de edad se dedicó a la danza.

Cuando Teodoro nació le detectaron una enfermedad cuyo nombre ignora. Su padre, don Agustín Aguilar, reconocido danzante de venado, lo ofrece a la danza y a Jesús de Nazaret. La manda es: “Te ofrezco mi hijo a la danza y cúramelo”.<sup>4</sup> En este sistema de reciprocidad Teodoro fue creciendo y la enfermedad fue desapareciendo.

<sup>1</sup> En su comunidad, Teodoro es más conocido por el seudónimo de *Pepe*, nombre que surge del personaje de una historieta que leía cuando niño.

<sup>2</sup> La etnia mayo se autodenomina *yoreme*: “el que respeta la tradición”. Su lengua pertenece a la familia trachahita del tronco yuto-nahua y está emparentada con las lenguas yaqui y guarijío, cada una con sus propias variaciones dialectales.

<sup>3</sup> San Miguel Zapotitlán –perteneciente al municipio de Ahome, con cabecera municipal en la ciudad de Los Mochis y sindicatura en dicho poblado– se ubica a unos veinte kilómetros del territorio mochiteco, tomando la carretera que va a Navojoa, Sonora.

<sup>4</sup> Joel Lara, en entrevista realizada por Fidel Romero Altamirano. Ciudad de México, 18 de enero de 2011.

Los indígenas mayos organizan su vida en torno a una serie de promesas y mandas que los comprometen a cumplir y pagar favores divinos. Esto puede ser realizado por la gente que hace la petición o por un tercero.

Cuatro son las danzas tradicionales para los mayos: matachines, judíos, pascola y venado. A los dos años de edad Don Pepe comienza con la danza. A los cinco ya es danzante con compromiso, es decir, que conoce perfectamente la danza e incluso recibe paga por bailar. Inicia primero con matachines y luego sigue con judíos. Éstas son danzas que lo van preparando para lo que sigue: la danza de pascola.

Aunque Teodoro baila estas cuatro danzas y otras más –como la del coyote–, se ha inclinado por la danza de la pascola. Esta danza es considerada mágica porque en ella se hacen plegarias. En la tradición mayo, para ser un buen danzante de pascola se tiene que revelar un “ente” que se llama *Pascol*, así es que tiene que aprenderse por “encanto” en el monte, es decir, en la naturaleza:

Empecé a danzar a bailar a los dos años. A los cinco ya comencé a bailar como todos: ya sabía lo básico; ya sabía las entradas y las salidas. Estaba listo para recibir un poder más. Yo ya estaba listo para entregarme al poder del monte, que nosotros aquí le nombramos *Juyya Annia* o naturaleza universal. Estaba listo para todo. Comencé a ensayar en el monte solo. En el monte aprendes muchas cosas. Todo lo que sabemos lo aprendemos de la naturaleza y de la sabiduría de las personas que nos saben guiar.<sup>5</sup>

Dos personas son importantes en su formación como danzante. Una de ellas es su padre, Agustín Aguilar, quien lo inició en las danzas de matachines, judíos y coyote, y, principalmente, en la de venado. La otra persona es don Vidal Montenegro, reconocido danzante de pascola del estado de Sinaloa al cual Teodoro reconoce como su principal maestro de esta danza:

Gracias a estas grandes personas que me enseñaron esta sabiduría en la danza es que yo llegué a ser un buen danzante. Tuve unos grandes maestros. Porque todo esto, si no lo sabes controlar, esto te puede volver loco o hacer que te pierdas.

<sup>5</sup> Teodoro Aguilar (desde San Miguel Zapotitlán, Sinaloa), en entrevista telefónica realizada desde la ciudad de México por Fidel Romero Altamirano el 21 de enero de 2011.

Aquí debes tener un balance, un equilibrio; que no se recargue a un lado o a otro. Te domina la mente. Es mucho poder.<sup>6</sup>

Las prácticas religiosas tradicionales de Sinaloa, así como sus creencias, son el resultado de una diversidad de adaptaciones de los cultos de las etnias a la fe católica, introducida en su momento por los jesuitas que evangelizaron aquella región. Para la tradición mayo yoreme los sueños tienen un valor muy especial. La realidad onírica de éstos convive de manera estrecha y determina las decisiones de la cotidianidad:

...los sueños es lo mejor que puede pasar. Por ejemplo, los sueños son reales, ¿sabe? Por eso en la danza también se sueña. Muchas veces uno hace cosas en la danza, pero es porque en tus sueños tienes un espíritu que te está ayudando a todo eso. Los sueños son realidades. A través de los sueños puedes ver lo que te viene; puedes ver lo que ya pasó. Como puedes ver el futuro puedes ver el pasado a través de los sueños. Los sueños son reales. Los sueños significan todo, lo bueno y lo malo.<sup>7</sup>

Como artesano, Teodoro confecciona toda su indumentaria para la danza. Innova en cada contexto festivo. Diseña sus accesorios influido por sus sueños. Usa arcos tallados con iguanas, arcos tallados con flores... El uso de éstas es un distintivo de su familia. Su morral para la danza de pascola está adornado con pequeñas máscaras. Las máscaras que talla con cuchillo tienen diseños que lo hacen diferente. Al igual que la danza, el oficio de artesano le viene de familia:

Mi papá tallaba madera a puro cuchillo. Todo es a pura base de formón. A nosotros no nos gusta la herramienta nueva; nos gusta que sea como debe de ser. Y más que nada hacemos nuestras propias vestimentas, ya sea el vestido de la danza que sea. Tenemos un poco de todo para la danza del matachín, la danza del judío, la danza del pascola, la danza del venado.<sup>8</sup>

<sup>6</sup> *Loc. cit.*

<sup>7</sup> Teodoro Aguilar (desde San Miguel Zapotitlán, Sinaloa), en entrevista telefónica realizada por Fidel Romero Altamirano desde la ciudad de México el 25 de enero de 2011.

<sup>8</sup> Aguilar. *Loc. cit.*, 21 de enero de 2011.

Otra de sus facetas es la de músico. Como la mayoría de las cosas que aprende, lo hace de manera autodidáctica. A raíz de que don Agustín, su padre, falleció, Teodoro tomó su arpa para pascola. Refiere que es por medio de los sueños como aprende:

En mis sueños llegaban y me decían cómo, y ya después yo la agarraba. En la música aprendes un poco de todo, siempre y cuando pongas atención. Me gusta también mucho el sonido ya sea de violines, de arpa, pues empecé bailando danza de pascola. Ahorita, pues, estamos metidos en lo del arpa; ahorita seguimos practicando todo eso. Ahí mismo vas aprendiendo y ya lo sabemos un poco más a la perfección. Todo va mejorando. Vas aprendiendo, andando en las noches. Veladas que vas danzando, vas aprendiendo un poco de todo cada día que pasa.<sup>9</sup>

En los últimos tres años, una de las actividades a las que se dedica Teodoro es la de curandero: “Los danzantes que son muy buenos y que son muy comprometidos con la danza terminan siendo curanderos”.<sup>10</sup> Su papá era curandero y Teodoro siempre se resistió a serlo; pero, una vez más, los sueños le dictaron otra cosa:

Sabe de que para recibir el don de sanidad, para poder curar a las personas, tuve que sacrificarme sin esperanza de nada, y así logramos mucho. Yo le ofrendé mi vida a Dios; Dios me la decomisó. Se me paró el corazón, se me salió el aire. El habla se me acabó; la vista se me quedó fija; la boca se me abrió; el cuerpo se me engarrotó... Yo sentí que el corazón dejó de latir; los oídos se me taparon. Bueno, pues, fue una experiencia muy dura. De ahí en adelante, después de que yo ofrecí mi vida a Dios empezamos a ver los espíritus de la Virgencita y de varias personas que ya fallecieron, y todo eso. Y es ahí cuando supimos que Dios nos había gratificado por haberle ofrendado la vida a Dios. Dios me recompensó y nos mandó cura y poder.<sup>11</sup>

<sup>9</sup> Aguilar. *Loc. cit.*, 25 de enero de 2011.

<sup>10</sup> Lara. *Loc. cit.*

<sup>11</sup> Teodoro Aguilar (desde San Miguel Zapotitlán, Sinaloa), en entrevista telefónica realizada por Fidel Romero Altamirano desde la ciudad de México el 27 de enero de 2011.

Heredero de una tradición dancística que pierde su rastro en el pasado, defensor comprometido de la cultura mayo yoreme, curandero a quien sus ancestros y santos dieron el poder de la sanidad, Teodoro no escapa a la realidad en la que viven los indígenas de nuestro país. Al igual que en todas las comunidades pertenecientes al municipio de Ahome, en la suya existe una marcada diferenciación racial y una división territorial que fracciona al pueblo en dos segmentos sociales: los *yoris* (mestizos o blancos), dueños de negocios, y los mayos (indígenas mayos o puros), proveedores de la mano de obra. Desde joven, trabajó como jornalero en el campo. Cuando llegaron a la región las ladrilleras, Teodoro se incorporó a ellas. Durante años, su trabajo consistió en remover con los pies la masa en unas tinajas. Incluso nos cuenta que dejó la escuela para trabajar: "...cuando me salí yo de la escuela, porque la vida era un poco difícil: no nos alcanzaba para comer".<sup>12</sup> Actualmente cuenta con un negocio familiar: hacen y venden pan.

### Maestro Teodoro

Como maestro, Teodoro se desenvuelve en su comunidad y fuera de ella. La danza se vive de manera intensa. Desde temprano se pone la música de pascola y ésta acompaña todo el día a las actividades cotidianas. La gente de la región se le acerca para aprender. El método es la imitación y la repetición. Cuando Teodoro sale a dar un taller, es de los pocos maestros informantes que se preocupan por hacerse de un lenguaje que implica términos propios de un maestro de academia:

...Más que nada por el movimiento de los pies. Por ejemplo, a mí me gustaba ver cómo danzaban las personas mayores, porque ahí se trata de mover, de hacer muchos pasos. Y como aquí nosotros los pasos que bailamos, pues, nosotros no les hemos puesto nombres. Pero sí se baila mucho el zapateado, el cepillado. Pero sin embargo nosotros no los tenemos por nombre, sino que nada más lo ves y vas inventando tus propios pasos; vas haciendo lo mejor que puedas. Uno mismo va creando su danza a la perfección, a la mejor manera que vaya acompañando

<sup>12</sup> *Loc. cit.*

a la música. Es como cantar con los pies acompañando a la música, al arpa y al violín. Más que nada eso fue lo que me motivó: el mover los pies.<sup>13</sup>

Sus prácticas religiosas se organizan en torno a centros ceremoniales o en comunidades indígenas. Ahí fue donde Teodoro comenzó a bailar. Después, con el reconocimiento social se abrieron las puertas y las invitaciones a otros lugares. El primer reconocimiento fue a los seis años, cuando participó para la entonces Conasupo, de la cual obtuvo una beca alimenticia que ayudó bastante a la lastimada economía de la familia. En 1987 salió por primera vez del estado y se presentó en el Zócalo de la ciudad de México. Para ese entonces ya era pascola mayor, es decir, él llevaba la ceremonia de la danza.

La Compañía Yoreme Indígena se formó en 1988. Con ella Teodoro hizo giras por los estados de la República y algunas ciudades de Estados Unidos: "Pasamos por Tijuana para ir a San Diego, a San Francisco; por Nogales para ir a Phoenix, a Tucson, Arizona, a las reservas de las tribus yaquis. Cuando yo no puedo ir van mis hijos".<sup>14</sup>

Diez años más tarde, Bernardo Esquer formó un grupo al que invitó a participar a Teodoro. Promovido por Difocur, este grupo se dedicó a realizar giras. Se presentó en Monterrey, Veracruz, Oaxaca y el Distrito Federal. Desde 1998 hasta 2004, sus integrantes fueron anfitriones, en la isla de Oraba, de los Encuentros Yoreme realizados en Sinaloa.

En 1999, el Instituto Nacional Indigenista lo contrató como instructor de danza de pascola en el pueblo de San Luciano, municipio de Angostura, Sinaloa. Un año más tarde, el Instituto de Investigaciones de la Danza Mexicana lo invitó a participar en el XXIX Congreso Nacional para Maestros de Danza.

En 2003 se presentó en el Auditorio Nacional, con una muestra de música indígena, en el marco del Festival América Suená. Nuevamente con la compañía Yoreme Indígena, al año siguiente tomó parte en el Festival Puerta de las Américas. En esa ocasión se presentó en el Centro Cultural Universitario de la UNAM.

El de 2004 fue un año de mucha actividad. Participó con el videoasta y documentalista Enrique Aguilar en la realización de un documental sobre

<sup>13</sup> *Loc. cit.*

<sup>14</sup> Aguilar. *Loc. cit.*, 21 de enero de 2011.

la danza de venado, y, en septiembre, fungió como maestro del Taller de Danza de Pascola y Danza de Venado en el Octavo Festival Patria Grande.

En 2007 grabó un disco con la Compañía Yoreme Indígena. Ahí danza, pero sobre todo lleva los diálogos donde se explica el comienzo de la fiesta.

Para Teodoro, la danza significa ser mayo, ser indio. Es su identidad como pueblo, y esto lo transmite en el interior de la comunidad. En el exterior, logra reconocimiento para la danza: "Para mí la danza es mi vida; significa todo. Tengo mucho que agradecer a la danza. Aunque vivo de ella, soy la danza. No me siento de la danza: soy la danza. Siento que la danza es todo para mí. Es mi vida".<sup>15</sup>

### Entrevistas (todas realizadas por Fidel Romero Altamirano)

-Con Joel Lara, 18 de enero de 2011.

-Con Teodoro Aguilar, 21, 25 y 27 de enero de 2011.

<sup>15</sup> Aguilar. *Loc. cit.*, 27 de enero de 2011.



Carlos Casados interpretando *La danza del venado*. Fondo Juanita Torres, marzo de 1962.



Carlos Casados. Fondo Juanita Torres, 1961.

## Carlos Casados

Ariadna X. Yáñez Díez

Originario de Tampico, Tamaulipas, Carlos Casados nació el 22 de junio de 1935. Llegó a la ciudad de México alrededor del año 1945. Su padre fue trabajador petrolero. Su madre, educadora preocupada por enriquecer la formación de sus hijos, les dejó la semilla del arte, acercándolos a practicar música desde temprana edad, narra el homenajeado.

Carlos cursó dos años en el Instituto Politécnico Nacional la carrera de ingeniero químico petrolero. Comenzó su formación dancística en la Academia de la Danza Mexicana (ADM) en 1951. Destacó como bailarín en la Compañía Oficial de Danzas Regionales de Bellas Artes (1956), dirigida por el maestro Marcelo Torreblanca, y en el Conjunto Folklórico Mexicano del Seguro Social (1960-1964), encabezado por Miguel Vélez. Se desempeñó como bailarín solista y maestro en el Ballet Folklórico de México de Amalia Hernández (1965-2009). Cursó la carrera de educación física en la Escuela Nacional de Educación Física (ENEF) de 1961 a 1963.

Su incursión en la danza se dio de manera accidental. Durante las vacaciones de la ADM, su hermano Juan Casados le pidió que lo acompañara a tomar una clase, a fin de que cooperara con una módica cantidad para pagarle al pianista que los acompañaría en su práctica:

...entré porque era para colaborar. Yo era torpe con ganas; no podía dar ni un paso. Uno de los compañeros de mi hermano daba la clase. Usaba un palo en vez de tambor y pegaba en el piso. Así me tocó también a mí dar clase. Con ese palo me pegaba en las pantorrillas y me decía: "¡Eres muy tonto; nunca vas a aprender a bailar!" Y me dio tanto coraje que les dije: "¡Ahí está su dinero para el pianista; si tú aprendiste yo también puedo aprender!" Y me salí muy enojado. Una de las chicas que bailaba me dijo: "Yo te enseño a bailar a cambio de que seas mi pareja de baile". Se llamaba María Antonieta. Así se me metió hasta

la médula ósea la danza. Entré al siguiente curso escolar a la ADM en 1951. La dirección estaba a cargo de Santos Balmori...<sup>1</sup>

Carlos Casados finalizó su curso en la ADM en 1954, y permaneció ahí un año más para seguir aprendiendo. Durante su estancia en la academia tomó clases con Marcelo Torreblanca, Amado López y Rosa Reyna, entre otros. Torreblanca fue quien dejó la huella más profunda en el maestro Casados debido a su carácter, entrega y pasión por el folclor. Durante su aprendizaje, Carlos se vio imbuido por el pensamiento del maestro Torreblanca: "Defender el folclor auténtico". A su vez, Casados enseñó a sus alumnos el significado de la danza tradicional. Les inculcó el respeto por ella y la investigación de su historia.

En la ADM sobresalió como zapateador e impartió clases a los alumnos de segundo grado. Noemí Marín, alumna suya, lo recuerda con cariño:

Nos gustaba mucho su clase. Era un grupo muy grande. Nos puso bailes que me encantaban, como viejitos, matlachines y jarabes. Zapateaba muy limpio, parejito, a tiempo, siempre a ritmo y con mucho porte. Su forma de ser era muy linda; se llevaba muy bien con todos. Me encantaban sus clases.<sup>2</sup>

A mediados de los años cincuenta no sólo comenzó su trayectoria como maestro; también se presentó como bailarín en el Salón Orquídea con un grupo conformado por cuatro parejas. Entre los integrantes figuraban Federico Vidales, Artemisa Barrios y Rodolfo Múzquiz. Este grupo se presentó los fines de semana amenizando la noche a turistas durante dos años.

En 1956 se formó la Compañía de Danzas Autóctonas y Regionales de Bellas Artes, dirigida por Marcelo Torreblanca y constituida por más de cuarenta bailarines. El proyecto fue presentado al licenciado Miguel Álvarez Acosta, en ese entonces director del Instituto Nacional de Bellas Artes, quien mostró gran interés y brindó un apoyo sustancial a la compañía.<sup>3</sup> El

<sup>1</sup> Carlos Casados, en entrevista realizada por Ariadna Yáñez. México, D. F., 19 de octubre de 2010.

<sup>2</sup> Noemí Marín, en entrevista realizada por Ariadna Yáñez. Ciudad de México, Instituto Mizoc, 21 de enero de 2011.

<sup>3</sup> Xóchitl Medina, en entrevista realizada por el maestro Francisco Bravo Puebla. Mayo de 1992.

aprendizaje del maestro Casados en esta compañía consistió en lograr el registro y la dignificación de las danzas y la música tradicionales mexicanas a través de la investigación. Su formación se enriqueció con clases que impartían danzantes auténticos, invitados con el fin de que los bailarines se apegaran más a la tradición. Dichos danzantes también guiaron a los bailarines para que confeccionaran su indumentaria en el taller de costura situado en el Auditorio Nacional, el cual contaba con personal especializado que también los apoyaba.

Para integrarse a la compañía se hizo una convocatoria nacional, y Carlos Casados acudió a las audiciones. Su examen consistió en interpretar algún son, dependiendo de lo que tocara la pianista designada, Amparo Payán. Asimismo, debía conocer danzas de algún estado y sus características, y por último realizar alguna pisada de esas danzas. Los sinodales fueron los maestros Ángel Salas, Efrén Orozco, Luis Felipe Obregón y Marcelo Torreblanca.

Constituida la compañía, se presentaron en el Teatro del Bosque, en ferias realizadas en los estados de la República y en los Domingos Populares efectuados el Auditorio Nacional. Su repertorio era muy variado: sones de Jalisco, istmeños y de la región de Sotavento; *Danza de la pluma*, *Danza de matlachines*, jaranas yucatecas, etc. Cabe resaltar la participación del grupo en el Teatro Mexicano de Masas<sup>4</sup> con el montaje *El mensajero del sol*, en el cual el maestro Casados tuvo la oportunidad de subirse al palo volador. Algunos de los compañeros con los que compartió el escenario en esta compañía son Yolanda Moreno, Eva Ochoa, Xóchitl Medina, Hilda Rodríguez, Ramón Benavides, Juanita Torres<sup>5</sup> y Enrique Bobadilla, entre otros. El Conjunto Oficial de Danza Regional del INBA se desintegró en 1959.

Durante su participación en la compañía, Carlos Casados fue maestro en uno de los centros de las Casas de la Asegurada del Instituto Mexicano del Seguro Social en Naucalpan (1958). Estas casas, creadas por Eduardo Alonso Escárcega, eran centros de actividad social, cultural y artística cuyo objetivo era brindar a las mujeres actividades constructivas y de carácter

<sup>4</sup> Véase Elizabeth Cámara. "Teatro Mexicano de Masas: Efrén Orozco Rosales y Ángel Salas". En *Homenaje Una vida en la danza. Segunda época*. México, Amate Editorial, 2010, págs. 205-227.

<sup>5</sup> Extraordinaria zapateadora que fue pareja de baile de Carlos Casados.

educativo. La mayor parte de los maestros que fomentaron dichos centros provenían de esta compañía.

En 1960 nace el Conjunto Folklórico del Seguro Social (1960-1964), dirigido por el maestro Miguel Vélez Arceo. En este grupo, Carlos Casados destacó por su desempeño en zapateados jarochos y por la fuerza de su interpretación en la *Danza del venado*. Con este conjunto realizó numerosas giras por la República auspiciadas por el Seguro Social, institución que fomentó y proporcionó todo lo necesario para el grupo: vestuarios, giras, transportes, hoteles, etc. El Conjunto Folklórico estaba "integrado por bailarines y cantantes egresados en su mayor parte de los Centros de Seguridad Social instalados y dirigidos por el propio Instituto".<sup>6</sup> Esta compañía se presentó por primera vez en la inauguración de la Unidad Independencia, la cual tuvo lugar en septiembre de 1960 con la participación de alrededor de ciento veinte personas. En el grupo se vieron involucradas grandes personalidades del ámbito artístico. Tal es el caso de Blas Galindo y José María Luján, director y subdirector de la orquesta, respectivamente; Julio Prieto, productor general, y Alberto Alva, director del coro.

Con el Conjunto Folklórico, el maestro Casados participó en varias temporadas en el Teatro Xola (1960-1962). El programa correspondiente incluía, entre otros bailes, la *Danza de los viejitos*, jaranas yucatecas, sones jarochos, la *Danza de la Pascola*, la *Danza del venado* y el *Jarabe tapatío*. Sus compañeros de baile eran Jaime Cisneros, José Ramírez, Miguel Manzanilla, Manuel Lomé, Juan Jaime Villegas, René Cardoza, Ernesto de la Cueva, Aurelio García, Ramón Campos, Francisco Ayllón, Juan Matías Álvarez, Roberto Córdoba, Salvador Medina, Luis Villanueva, María del Refugio Michel, Xóchitl Medina, María Lilia Ortiz, María del Carmen Camacho, Silvia Barajas, Yolanda Barajas, Silvia Flores, Edith Córdoba, Yolanda Hernández, Beatriz Garfias, Yolanda Moreno, Consuelo Rosales, Juana Torres, Alicia Martínez, Hilda Rodríguez y Norma Garibay. Algunos de los músicos que acompañaban al grupo eran Carlos Esteba, Leonardo Velásquez, Rigoberto Sosa y Jesús Tapia.<sup>7</sup> Una de las experiencias que el maestro Carlos rememora con este grupo es la función ofrecida en Sacramento, California: "Nos tocó

<sup>6</sup> Conjunto Folklórico del IMSS. Teatro Hidalgo. Programa de mano, noviembre-diciembre de 1962.

<sup>7</sup> Conjunto Folklórico del IMSS. Programa de mano, 1961.

hacer una función en Sacramento, en un hipódromo. Aquello estaba llenísimo. No lo podía creer: era como si hubiera cincuenta mil personas. Cuando terminamos de bailar nos dieron una ovación ensordecedora. Era admirable ver que el folclor mexicano siempre es bienvenido en el extranjero”.<sup>8</sup>

La *Danza del venado* fue la que más gozó interpretar. Para él, requería de mucha preparación física y mental. Y, en efecto, en el escenario mostraba su dedicación: “Carlos tenía una presencia maravillosa. Su vista era profunda como la de un venado: unos ojos muy brillantes; brazos muy largos y cuerpo muy esbelto. Sus piernas tenían los músculos bien formados. Realmente era bello verlo bailar de venado”.<sup>9</sup>

A finales de 1963, la dirección del Conjunto Folklórico quedó a cargo de Guillermo Arriaga. Con él, el grupo hizo una de las giras más importantes, anota el maestro Casados: “Visitamos Estados Unidos, Centroamérica y Sudamérica, Europa, Oriente, y terminamos maravillados. Todos los que la hicimos la recordamos con añoranza. Creo que ninguna compañía ha hecho una gira así. Fueron más de sesenta países. No es fácil conocer tantos países, y yo lo pude hacer con lo que más me gusta: bailar”.<sup>10</sup>

Ésta fue la última gira del Conjunto Folklórico, pues se desintegró en 1964: “La compañía terminó cuando acabó el sexenio, y el director del Seguro Social que entró [Sealtiel Alatríste Ábrego, 1964-66] ya no apoyó la compañía”.<sup>11</sup>

La inquietud del maestro por su formación profesional lo llevó a cursar –como señalamos antes– la carrera de educación física en la ENEF. Ingresó a ella en 1961 y se recibió en 1963. Impartió clases de danza folclórica en secundarias y después en primarias. Disfrutó mucho su carrera de educación física, ya que dio clases de danza a sordomudos (1964). Les enseñó dando golpes en el piso con el bastón. Así los niños percibían las vibraciones y podían llevar el ritmo, aunado a que veían los movimientos y los ejecutaban a la perfección. Este grupo de niños estuvo en una exhibición presenciada por la esposa del entonces presidente, Gustavo Díaz Ordaz, la que reconoció el gran trabajo de los niños y los invitó a bailar en Los Pinos.

<sup>8</sup> Casados. *Loc. cit.*

<sup>9</sup> Xóchitl Medina, en entrevista realizada por Ariadna Yáñez el 18 de enero de 2009.

<sup>10</sup> Casados. *Loc. cit.*

<sup>11</sup> *Loc. cit.*

De igual modo, Carlos Casados ejerció un año en Acapulco como codirector del grupo del maestro Federico Vidales. Ahí realizó coreografías y capacitó a jóvenes siempre apegado a la filosofía aprendida de su mentor, el maestro Torreblanca.

En 1965 se incorporó a una de las compañías de danza folclórica más importantes de México y poseedora de reconocimiento internacional: el Ballet Folklórico de México, de Amalia Hernández:

Me hicieron la audición un martes y empecé a bailar el miércoles. Ya con el tiempo que tenía bailando sería una vergüenza que no supiera... Lo disfruté mucho. Empecé como bailarín de grupo y luego solista. Bailar en Bellas Artes me encantaba, y como solista con mayor razón. Fui ayudante de la maestra Rosa Reyna y después ya fui maestro [...] Teníamos funciones en Bellas Artes, tres principalmente: una los miércoles y dos los domingos. La época en la que yo entré, el ballet era súper exitoso. Bellas Artes estaba lleno siempre que había función. En verano venían muchos turistas y había hasta diez funciones a la semana. Hicimos giras al interior de la República, al extranjero: Estados Unidos, Canadá, Japón, Europa. En esa época, por lo menos una vez al año íbamos a Europa y dos a Estados Unidos.

El Ballet Folklórico de México y las coreografías de Amalia contribuyeron a la internacionalización de México en el extranjero. El ballet es reconocido como una de las instituciones artísticas que más ha durado. No es fácil mantener un negocio por tanto tiempo y menos tratándose de una institución artística. Yo me quito el sombrero y agradezco la oportunidad que me dio de estar en el ballet. Aprendí mucho con ella".<sup>12</sup>

El maestro Casados dedicó cuarenta y tres años de su vida a este ballet, no sólo como bailarín sino también como maestro. Por su salón pasaron todos los bailarines que ingresaron al ballet. Dejó una semilla de la danza folclórica mexicana en miles de alumnos, generación tras generación:

La danza la trae el ser humano desde que nace. ¿Quién no baila? Los astros bailan con ritmo y equilibrio, con la música celestial. De igual forma los seres humanos, pues todos llevamos el granito de la danza. Algunos la apreciamos

<sup>12</sup> *Loc. cit.*

más y nos dedicamos a ella. Lo hacemos porque es nuestra verdadera pasión. Ése es mi caso: para mí es una pasión.<sup>13</sup>

Carlos Casados, maestro que vive para el folclor mexicano, ha disfrutado la vida a través de la danza, y se muestra agradecido con todas las personas que caminaron junto a él: sus padres, sus hijos, sus maestros, sus amigos, sus compañeros y sus alumnos: "A todos los que viven, gracias, y a los que no, mi memoria".<sup>14</sup>

<sup>13</sup> *Loc. cit.*

<sup>14</sup> *Loc. cit.*

## Agradecimientos

Al maestro Carlos Casados, por su valioso tiempo. A la maestra Xóchitl Medina, quien me proporcionó amablemente documentos de su acervo personal.

## Fuentes

### Entrevistas

- Xóchitl Medina, mayo de 1992 (realizada por el maestro Francisco Bravo).
- , 18 de enero de 2009 (realizada por Ariadna Yáñez).
- Carlos Casados, 19 de octubre de 2010 (realizada por Ariadna Yáñez).
- Noemí Marín, 21 de enero de 2011 (realizada por Ariadna Yáñez).

### Bibliografía

-*Homenaje Una vida en la danza. Segunda época*. México, Amateditorial, 2010, 265 págs.

### Hemerografía

- Flores Guerrero, Raúl. *México en la Cultura*, suplemento cultural de *Novedades*, 13 de octubre de 1958.
- Rodríguez, Hilda. Conferencia de la Compañía Oficial de Danzas Regionales de Bellas Artes. Colima, Colima, s.f.
- Sin autor. "Las danzas mexicanas, cultivadas por el Seguro Social". *Cine Mundial*, 16 de enero de 1961.
- Sin autor. "Labor del IMSS". *Cine Mundial*, 6 de abril de 1962.

### Biblioteca digital

- Tortajada, Margarita. *Danza y poder II*. México, Biblioteca Digital del Cenidi-Danza, 2006.
- La escenificación del folclor. Danza mexicana (1921-2003)*. México, Biblioteca Digital del Cenidi-Danza, 2004.

**Programas de mano**

-Conjunto Folklórico del IMSS. México, D. F., Teatro Hidalgo, noviembre-diciembre de 1962.

-Conjunto Folklórico del IMSS. México, D. F., Teatro Xola, 1961.



Corazón Sánchez.  
Colección de la maestra Sánchez Aguilar.



Corazón Sánchez.  
Colección de la maestra Sánchez Aguilar.

## Corazón Sánchez, bailando a la tierra por nuevos caminos

Margarita Tortajada Quiroz

Corazón Sánchez Aguilar (Mérida, Yucatán, 1949) es una figura conocida y reconocida en el medio de la danza folclórica. Siempre sonriente, mostrando su fortaleza y llena de energía, su dedicación a la danza como bailarina, maestra y coreógrafa ha contagiado a muchos de sus alumnos. Sus clases, en las que parece un torbellino, han sido espacio de rigor y creatividad, y sus composiciones han coadyuvado a renovar la escenificación de la danza tradicional por su interés en explorar artísticamente una línea fuera de la ortodoxa.

*Cora*, como todos la conocemos, es la más pequeña (la *x'tup* en maya) de cinco hijos de la pareja de doña Cenobia y don Joaquín. Empezó a bailar desde que estaba en el vientre de su madre, quien en su juventud fue una jaranera que, vestida con su terno de mestiza, asistía a las Vaquerías<sup>1</sup> en el pueblo de Itzimná (antes de que fuera colonia de Mérida) y a los clubes en boga de su época. Don Joaquín la acompañaba como espectador y daba permiso a los mestizos para bailar con su novia primero y luego su esposa. Era un gran declamador y orador, y en su momento un maestro para Cora y quien la motivó a acercarse a la poesía.

Así que Cora bailó desde siempre, y desde el jardín de niños representó todos los papeles que le asignaron. Además bailaba, cantaba y declamaba en las fiestas familiares, y actuaba en un teatro que ella misma armó con una sábana como telón. Participaban su hermana Thelma, con grandes dotes para el canto; su hermano Huacho, quien bailaba el *Tico-tico* que Corita le había enseñado; amigas y amigos que eran invitados, y los alumnos de la hermana

<sup>1</sup> La Vaquería es la fiesta en la que se bailan las jaranas. Anteriormente se realizaba con motivo de la cuenta o *bierra* de las reses de las haciendas, y en la actualidad forma parte del festejo del santo patrón del pueblo, aunque en muchos lugares se ha perdido.

mayor, Flora, maestra rural que vivía en Chiapas. En ese espacio, Cora se inició en la enseñanza de la danza con niños y niñas que aprendieron de ella a bailar *El negrito bailarín*, *El ratón vaquero*, *La cucaracha* y otras.

Viendo ese interés, su mamá la llevó, a la edad de siete años, a la Dirección General de Bellas Artes, conformada por las escuelas de música, artes plásticas, teatro y danza (en la que sólo existía ballet), en su ciudad natal. Su primera maestra en esta disciplina fue Ofelita Martínez. Le siguieron Lupita Villamil, Socorrito Cerón, Lolina Urcelay y Alfredo Cortés.

Cora también viajaba con su mamá a algunas fiestas de los pueblos del estado, como la de Los Reyes en Tizimín o la de La Asunción o Poderosa en Chicxulub, donde disfrutaba de participar en las Vaquerías y asistir a los gremios y procesiones. Por eso, cuando en los años sesenta abrieron en Bellas Artes una escuela de danza folclórica, Cora se entregó con gran dedicación a ese género como parte de la primera generación, que concluyó en 1970 y que tuvo entre sus maestras a Lupita Riess y Rosa Elena Castillo.

Siempre con el apoyo de sus papás y de su hermana Gilda (*La Negra*), la modista de la familia y encargada de la realización de su vestuario, Cora fue bailarina fundadora del Ballet Clásico de Mérida (dirigido por Alfredo Cortés), del de Danza Folclórica de Bellas Artes (bajo la dirección de José Cervera) y, en 1970, del grupo representativo de su estado, el Ballet Folklórico de Yucatán (BFY, también dirigido por Cortés). El maestro Alfredo Cortés había sido integrante de la Compañía Nacional de Danza, y gracias a ello logró que muchos de sus amigos viajaran a Mérida a impartir cursos y realizar montajes a sus discípulos: Mirna Villanueva, Artemisa Pedroza y Socorro Bastida, entre otros.

Como bailarina del Ballet Clásico de Mérida, intervino en montajes como *El lago de los cisnes* y *Grand pas de quatre*. En 1970 viajó con esta compañía a la ciudad de México para participar en el IV Concurso Nacional de Danza (luego de ganar en Campeche el concurso regional y el derecho a representar a la zona sureste del país). En marzo actuaron en el Teatro del Bosque frente a un jurado que integraban Evelia Beristáin, Efrén Orozco, Luis Bruno Ruiz y Clementina Otero de Barrios, con obras de Petipa, Ivanov, Keith, Lester, Oboukhoff y Cortés (la música era de Pugni, Chaikovski y Moskovski). Ese mismo año tuvo su debut y despedida como actriz al participar con gran éxito en *La dama del alba*, de Alejandro Casona, con el Grupo Teatral de Bellas Artes, dirigido por Armando Vidiella y Lupita Salas, y con la supervisión

general de Luis Pérez Sabido. Aunque la invitaron a continuar en esta disciplina, Cora declinó, pues sabía que lo suyo era la danza.

Con el BFY Cora hizo giras de promoción turística y eventos políticos por la capital del país y diversas ciudades de los Estados Unidos con el repertorio de su estado y lo más representativo de México. En 1971, junto con su compañero Ramón Lavalle, participó en el Concurso Nacional de Danza Folclórica, efectuado en el Teatro Degollado de Guadalajara y en el que ganó el primer lugar, junto con su compañero de baile, como pareja solista. Esa posición se les reconoció a ambos en el BFY a partir de entonces. Así, realizaron giras por Florida y fueron seleccionados, junto con otros integrantes de la agrupación, para actuar en el crucero Ariadne, que arribaba al puerto de Progreso y partía de él a un recorrido por el Caribe.

Cuando llegó el momento de elegir sus estudios, Cora optó por convertirse en maestra normalista. Concluyó los estudios correspondientes en 1971. El motivo de esa decisión era que, aunque disfrutaba enormemente bailar, supo que su vocación estaba en la enseñanza, y para convertirse en maestra de danza folclórica requería de las herramientas técnicas y metodológicas que le brindaría su formación. Al egresar de la normal se incorporó al área de Educación Artística del gobierno de Yucatán, en donde impartió clases en un curso especial destinado a educadoras y a pequeños de los jardines de niños, lo que le permitió poner en práctica sus conocimientos y utilizar experiencias lúdicas para la enseñanza dancística.

Además, Cora asistía a los cursos de verano impartidos en la Academia de la Danza Mexicana (ADM) del INBA, dirigida en ese tiempo por Josefina Lavalle, a los que acudían profesores y bailarines de todo el país, como Zoila Nava, de Nayarit; Ciro Fuentes, de Oaxaca; Héctor Chávez, de Sinaloa, y Salvador e Irma Dávila, de Colima. Entre sus maestros estaban Bertha García, Pablo López, Yolanda Fuentes, Xóchitl Medina, Antonia Torres, Salvador Carrillo y la propia Lavalle.

Debido a los conocimientos de Cora, Chepina Lavalle la invitó a fungir como informante de Yucatán en el curso de verano de 1972, dirigido a profesores y bailarines de todo el país, entre los que se encontraban Antonio Rubio, de Chihuahua; Marco Ojeda, de Baja California Sur, y Francisco Javier Segura, de Nuevo León. Ese trabajo implicaba una gran responsabilidad, ya que era el material que los maestros estudiaban y después difundían en sus estados. De ahí la importancia de los cursos de verano, que se

convirtieron en la más importante posibilidad de capacitar y actualizar al profesorado nacional.

El trabajo de Cora tuvo tal aceptación que también dio clases durante varios meses en el curso regular de ese año, primero a maestros y después a alumnos de diversos grados. De nuevo impartió el curso de verano de 1973 y, a propuesta de Yolanda Fuentes, se estableció definitivamente en la ciudad de México como maestra de la ADM.

A su lado estaban su esposo y su hija Carla, de menos de un año de edad, nacida un mes después de que Cora bailó en la película *Peregrina*, protagonizada por el popular actor y cantante Antonio Aguilar. El embarazo no había sido impedimento para que Cora continuara con sus actividades, y lo mismo sucedió con su segundo hijo, Bernardo, quien nació dos días después de que sus alumnos presentaron un examen de la *Danza de concheros*, en el que Cora participó activamente. A Carla la cargaba en la espalda en un *upabebé* con estructura de metal, y la niña incluso dormía en medio del ajetreo de las clases.

Cora tuvo entre sus compañeros en la ADM a Frida Martínez, Esperanza Gutiérrez y Fernando Cuéllar. Con este último realizó su primer montaje escénico, basado en las tradiciones, gremios y procesiones de Yucatán, cuyo resultado —a decir de Alejandra Ferreiro— fue “espectacular”. La también maestra e investigadora Maira Ramírez recuerda la gran calidad como ejecutante de Cora, quien lo demostraba dentro del cuerpo colegiado de danza folclórica de la ADM, en el que cada maestro enseñaba a sus compañeros el repertorio en el que se especializaba.

En 1978 hubo importantes cambios en la ADM con la formación del Sistema Nacional para la Enseñanza Profesional de la Danza (SNEPD). Parte de la planta docente permaneció adscrita a la ADM, y la otra —a la que pertenecían Cora, Rosalinda Ortegón, Antonio Miranda, Edmundo Juárez y Francisco Bravo— se quedó a fundar la Escuela Nacional de Danza Folclórica (ENDF) del SNEPD. De inmediato “nos pusimos a trabajar para hacer crecer a la escuela”, dice Cora, y contaron con la asesoría del célebre maestro Marcelo Torreblanca. Participaron en prácticas de campo y en cursos del Fondo Nacional para el Desarrollo de la Danza Tradicional (Fonadan), donde aprendieron *La danza de negritos colmilludos*, de Yalalag, Oaxaca; *La danza de quetzales*, de Atempan, Puebla, y *La danza de a pie*, de Mamaleón Tula, Tamaulipas, entre otras.

Cora señala que, en términos generales, la danza folclórica se enseñaba en la ENDF por imitación, sustentándose en el repertorio e incluyendo un calentamiento general y trabajo de barra basado en la danza clásica. El repertorio es y ha sido el fundamento para codificar una técnica, pero no se ha consolidado una técnica única, pues, aunque en su escuela hicieron trabajo colectivo en ese sentido, cada maestro siguió (y sigue) su “propio estilo” en el aula. Desde el arranque de la ENDF los maestros desglosaron pasos del repertorio y establecieron ejercicios, pisadas y movimientos, lo que Cora considera vital para conducir de mejor manera el proceso de enseñanza-aprendizaje. Esa búsqueda, en su caso, se inició desde su formación como maestra normalista y su necesidad de construir una metodología y una didáctica de la enseñanza. Acompañados de diccionarios y todo tipo de herramientas, en las juntas los profesores de la ENDF enlistaron y definieron pasos, pisadas y movimientos de la técnica de la danza folclórica como apoyo, zapateo, zapateado, triscado, seguido, cambiado, terciado, botado, lazada, valseado, escobilleo, carretillas, brinco, salto, caída, giro, vuelta, etcétera.<sup>2</sup>

Al respecto, Maira Ramírez afirma que Cora –al igual que Rosalinda Ortégón, ambas provenientes de otras ciudades y sin haber sido formadas en la ADM– introducía la improvisación en sus clases de técnica. Las secuencias que construía, el desglose de pasos, las combinaciones de pisadas y la improvisación que permitía a sus alumnos provocaban que sus clases fueran muy estimulantes. Ramírez caracteriza a Cora como “una buena maestra; muy exigente, apasionada, entregada a sus alumnos, a quienes les daba seguimiento; siempre con ganas de estudiar la pedagogía más a fondo y con la inquietud de proponer una técnica más ‘amable’, más creativa, que diera espacio al alumno para expresarse”. Sin embargo, Maira recuerda que muchas veces Cora fue tachada de “irreverente” por esa postura abierta y antiortodoxa.

En el contexto de la desaparición del SNEPD y la división de las escuelas que lo formaban, en 1994 Cora y el resto de los maestros de la ENDF (entonces dirigida por Maira Ramírez) trabajaron en la reestructuración del plan de estudios para la formación de bailarines profesionales de danza

<sup>2</sup> En 2002, a partir de ese trabajo y del realizado por Antonio Miranda y varios de sus alumnos con la asesoría de Maira Ramírez, surgió el libro *Manual básico para la enseñanza de la técnica de danza tradicional mexicana*, de la autoría de Miranda y de su alumno Joel Lara.

tradicional mexicana. Propusieron la separación de tres líneas teórico-prácticas: la técnica, el repertorio y el desarrollo de la expresividad. La asignatura base de esta última fue Sensibilización Corporal, y fue precisamente Cora la encargada de impartirla, aunque ella le agregó “hacia la Danza Folclórica”, y la “aterrizó” con juegos, cantos y poesía tradicionales para acercar a los alumnos a temas mexicanos. A decir de la maestra Yuritzki Alcalá, fue un “espacio maravilloso para experimentar con la danza y el entorno”.

A diferencia de otros maestros de la ENDF, Cora estaba de acuerdo con la reestructuración, y, más aún, con trabajar para lograrla. Por ello, según Ramírez, fue un elemento “muy propositivo; leía, opinaba, participaba, escribía; estuvo dispuesta al diálogo y a incorporar la visión antropológica”, mostrando un afán investigativo que mantiene hasta la fecha.

Aunque Cora impartió las asignaturas de Sensibilización, Técnica y Repertorio, su preferida siempre fue Prácticas Escénicas, donde podía conducir a los alumnos hacia el montaje de obras y la presentación de éstas en el foro, con todo lo que ello involucra (coreografía, producción escénica, uso de recursos teatrales y demás).

En sus primeros trabajos, Cora reprodujo la manera común del montaje de la danza folclórica (escenificación de danzas y bailes seguidos unos de otros, como se hacía en el salón), pero muy pronto iniciaron sus cuestionamientos al respecto. Luego de viajar a Cuba y de realizar estudios en México con la maestra y actriz Soledad Ruiz y con el escritor y director Hugo Argüelles, comprendió el significado y la trascendencia de la dramaturgia: “Empecé a enriquecer mi manera de pensar y de crear”, aunque no fue del todo aceptada en la ENDF. Según Alcalá, Cora fue de las primeras creadoras que trataron de ir más allá y no quedarse en “el baile por sí mismo. Se apasionó con ello y se sumergió en lecturas y reflexiones. No estábamos acostumbrados a ‘leer’ así la danza, pero poco a poco empezamos a entenderla”. Maira Ramírez, por su parte, señala que Cora “siempre tuvo iniciativas, propuestas muy creativas, ideas que quería plasmar en su danza, con el deseo de ofrecer nuevas formas. Indagaba en la poesía y la metáfora. Sin embargo, las circunstancias no estaban a la altura de lo que ella quería hacer”. Por ello Cora menciona que tuvo que “nadar contra la corriente” al promover el cambio.

Tal cambio implicaba repensar el modo de escenificar la danza folclórica, esfuerzo en el que Cora destacó, a decir de Alejandra Ferreiro. Era

una tendencia que incorporaba motivaciones dramáticas y que retomaba la etnocoreología para escenificar el contexto sociocultural. Cora hizo sus propias exploraciones y logró trabajarlo a manera de *performance* expresando problemáticas concretas.

Así sucedió en sus creaciones: el repertorio de Yucatán (*Serenatas, Fiestas de asalto a cumpleaños*) y *La tradicional Vaquería*, que presentó en 1988 en el Palacio de Bellas Artes con motivo del décimo aniversario del SNEPD. En el mismo foro, y para la V Muestra de Escuelas Superiores del INBA (1995), estrenó *Por las tierras de Occidente*. En el Teatro de las Artes, en el marco de la VII Muestra Internacional de Danza (1997), presentó el estreno de *Lluvia de cempaxóchitl*, y, en la duodécima edición de la muestra (2002), *De rastros y rostros*. La lista incluye, entre otras obras, *Reflejos del ayer que danzan, Diabladillas, Entre toros y jarabes* y *Ecos de un instante* (2003), montadas en el marco de las celebraciones por los veinticinco años de la ENDF.

Para la producción de *Lluvia de cempaxóchitl*, Cora recibió el apoyo del Programa de Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (Fonca). El tema central de esta pieza era la muerte en la Huasteca mexicana, lugar lleno de colorido y danzas, pero también de miseria. Como su intención no era mostrar un “mosaico o suite de bailes”, elaboró un guión, creó personajes con su propia historia y contexto, y de ese hilo conductor derivó la escenificación de danzas y bailes. La primera parte hablaba de la “Señora Muerte” acechando a una niña enferma, quien era retenida por las lágrimas y el canto de la madre. Cora tenía interés en referirse al *litztakni* (alma), “que al morir hace un recorrido por los lugares conocidos. Dicen que el alma no se va y se queda paseando, por lo que yo pensé llevarla a sitios en los que se le había quedado el deseo”. La pequeña enferma finalmente moría porque la Señora Muerte se convertía en Muerte Niña y la conquistaba con sus juegos. Era en ese momento cuando cobraba sentido y significado la danza: aparecían la *Danza de sonajitas*, de San Luis Potosí, que se acompaña con una música dulce y sutil, ejecutada con pequeños instrumentos, con juegos y rondas de angelitos y las almitas perdidas, y la *Danza de Migueles*, de Tzinacapan, Puebla, en la que los ángeles le arrebatan la niña al Diablo y aparecían seres oscuros que contrastaban con la Señora de los Cielos, acompañada de madres que han muerto y esperan a sus hijos, y que en la danza se encargaban de recibir a la niña.

En la segunda parte, Cora hacía referencia a “la muerte simbólica como la gran ciudad de México, que con sus encantos seduce al indígena para luego dejarlo muerto en vida, marginándolo”. Partió del mural de Diego Rivera *Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central*, que cobraba vida y en torno al cual se ejecutaban sones huastecos. En la última parte la muerte tomaba cuerpo de hombre y se llevaba a una novia el día de su boda en medio de una pelea. Ahí también se entrelazaban y cohesionaban costumbres, relaciones familiares y sociales, y, por supuesto, danza.

Este montaje —que tuvo el privilegio de conocer como espectadora— conmovió a muchos, entre ellos Yuritzki Alcalá, quien reconoce la creatividad de Cora para manejar los personajes en la danza folclórica.

La riqueza de este argumento, así como sus conocimientos sobre las danzas y bailes de la extensa región huasteca, ejemplifican la visión y el oficio de Cora, quien afirma que, en el momento de llevarla al foro, la danza tradicional deja de serlo, por lo que es necesario reelaborarla para su presentación y crear una propuesta artística a partir de la investigación. Aunque puede valerse de otros géneros, Cora sostiene que “nuestra danza mexicana tradicional es terrena; se danza a la tierra, para fecundarla, para pedirle y agradecerle sus frutos. Lo mexicano es el zapateado, y si queremos romper ese vínculo y elevarnos, como pretenden la danza clásica y contemporánea, perdemos nuestro centro vital”.

En sus obras Cora ha tenido un interés especial por la construcción de personajes, actoral y dancísticamente, que incluye identificar los motivos de la danza, el flujo del movimiento, las intenciones, los gestos. También ha querido mostrar la tensión dramática de fuerzas opuestas y movimientos contrastantes para darle peso a la obra.

Su labor dentro de la ENDF incluyó dirigir tesis, acudir a prácticas de campo, ser parte de las comisiones de selección de alumnos, de la Comisión Dictaminadora de Danza del INBA y de las comisiones de evaluación de varias muestras de escuelas superiores de danza. Asimismo, fue jurado de exámenes de titulación de la ENDF y la Escuela Superior de Música y Danza de Monterrey; coordinadora del Curso Nacional de Actualización en Danza Folklórica para bailarines, profesores y coreógrafos, lo mismo que directora y coreógrafa, en diferentes momentos, del grupo de danza representativo de la ENDF, con el que realizó giras por varios estados del país, además de los

Estados Unidos, Canadá, Cuba, España, Francia y Perú durante los años ochenta y noventa.

La única labor que Cora no desempeñó en la ENDF fue la de directora, lo que ella explica por su posición combativa, pues “muchas cosas que no me parecían las externaba y eso no le gustaba a mucha gente”. La escuela perdió la oportunidad de tener a la cabeza a una experimentada maestra y creadora.

En 2004 Cora se jubiló, pues consideraba que con treinta años de servicio ya había hecho su aportación a la ENDF, además de haber aprendido y haber vivido experiencias muy valiosas. Se retiró con la energía suficiente para hacer más por la danza desde otras trincheras, y con la seguridad de que es necesaria “sangre nueva en las escuelas, pues cuando un maestro permanece demasiado tiempo en una institución puede tomar actitudes de ‘dueño de la escuela’, con lo que no estoy de acuerdo”.

Además de su carrera normalista, Cora tiene una amplia formación: realizó la licenciatura en Educación Artística en Danza del INBA (1988), donde –según Alejandra Ferreiro– siempre mostró disciplina y rigor, y los diplomados en Composición Dramática y Análisis de Texto (CITRU) e Introducción al Análisis del Movimiento y Notación Laban (Cenidi-Danza). De igual modo, tomó cursos de antropología, pedagogía y terapia del movimiento (INBA), así como de investigación, formas y análisis de la danza tradicional (ADM). En su escuela cursó el diplomado Nuevos Encuadres para la Comprensión de la Danza Folclórica y su Proyección Teatral, y el de Creación Coreográfica para la Escenificación de la Danza Folclórica. Asimismo, asistió a los cursos de Escenotecnia y Producción, Etnología de la Danza, Estética y Cultura de la Danza Tradicional, La Percepción del Espectador, La Comunicación No Verbal, Concientización Corporal, Educación Musical, y Diseño y Evaluación Curricular.

Paralelamente, Cora fue profesora, directora y coreógrafa del grupo Fiesta y Tradición Mexicana de Bancomer (1985-1999), lo mismo que coordinadora del Curso Nacional de Actualización de Profesores y Coreógrafos de Danza Folclórica, y coordinadora escénica del Festival Nuestras Raíces (ambos auspiciados por el IMSS).

Ha impartido conferencias y cursos en escuelas profesionales, casas de la cultura, compañías, centros culturales, Cedart, Colegio de Bachilleres, etc. Recientemente, impartió en Mérida el módulo de danza en el diplomado

Formación Integral en el Área Artística a profesores de las misiones culturales del estado de Yucatán.

Su experiencia ha sido reconocida al ser solicitada como tutora, asesora e integrante de comisiones para evaluar y elaborar proyectos artísticos y educativos, como el programa Creadores Escénicos, del Fonca.

Ha recibido numerosos premios y reconocimientos en eventos como en los XVI Juegos Centroamericanos y del Caribe (1990), y los IX Juegos Macabeos Panamericanos (1999). En 2004, con motivo de sus treinta años como docente, recibió una medalla del INBA y obtuvo la preseña Rafael Ramírez de la SEP.

Desde que se estableció de nuevo en Mérida, Cora ha recibido algunas invitaciones para trabajar en su tierra, mismas que ella ha aceptado gustosa. En febrero de 2010 bailó en el Teatro Peón Contreras de la capital yucateca durante la celebración del cuadragésimo aniversario del Ballet Folklórico del Estado de Yucatán, como una de sus fundadoras. En septiembre actuó en los festejos del Bicentenario de la Independencia en la ciudad de México, adonde acudió con esa compañía y con un grupo de niños que bailaron a lo largo del Paseo de la Reforma hasta el Zócalo. Sin embargo, es claro que no se están aprovechando sus conocimientos, experiencia, energía, talento y visión renovadora, quizá porque en Mérida no se conoce su trabajo. A pesar de ello, y sabiendo que en Yucatán hay gran interés en la danza, me inclino a pensar que pronto se darán cuenta de la joya que tienen y podrán bailarle a la tierra con Cora buscando nuevos caminos y formas expresivas.

**Fuentes**

- Alcalá, Yuritzki. Entrevista realizada por Margarita Tortajada. México, D. F., 21 de enero de 2011.
- Ferreiro, Alejandra. Entrevista realizada por Margarita Tortajada. México, D. F., 26 de enero de 2011.
- Miranda Hita, Antonio, y José Joel Lara González. *Manual básico para la enseñanza de la técnica de danza tradicional mexicana*. México, Conaculta/Fonca, 2002.
- Ramírez, Maira. Entrevista realizada por Margarita Tortajada. México, D. F., 29 de enero de 2011.
- Sánchez, Corazón. Currículum. México, Cenidi-Danza/INBA.
- . Entrevista realizada por Margarita Tortajada. México, D. F., 3 de enero de 2011.
- Tortajada, Margarita. *Danza y poder II*. México, INBA, 2008.



## Danza española



Cristina Aguirre, ca. 1961. Foto de estudio.  
Fondo Cristina Aguirre.



Cristina Aguirre, ca. 1962.  
Fondo Cristina Aguirre.

## Cristina Aguirre. Una vida plena

Jorge Gómez

Enamórate de tu existencia.

**Jack Kerouac,**

escritor *beat* estadounidense

Cristina Aguirre nació en la ciudad de México en 1943, como parte de una familia numerosa (es la última de ocho hermanos). Su familia paterna procede de Tamaulipas (específicamente de Tampico) y la materna de Guerrero. Su madre, como era común en esa época, se dedicó al hogar. Durante algunos años su padre perteneció a las fuerzas armadas, y cuando se retiró del servicio dedicó su tiempo a la asistencia médica.

Debido a que sus padres viajaban continuamente al puerto de Acapulco, Cristina radicó ahí un par de años antes de regresar definitivamente al Distrito Federal. Su primer encuentro con la danza, curiosamente, se dio en la primaria Benito Juárez, donde tuvo la oportunidad de participar en los festivales escolares bailando como solista sin ningún tipo de preparación formal.

Para sus padres resultaba extraño que, sin antecedentes artísticos en la familia, a su hija le interesara tanto la danza, sobre todo porque hasta ese momento su único contacto con el baile era lo poco que podía tener en su casa: "Desde pequeña veía las películas o escuchaba en el radio o veía cualquier revista con Lola Flores, y todo esto [me llamaba mucho] la atención". Por supuesto que los festivales no eran suficientes, de manera que Cristina se las arreglaba para poder bailar en cualquier oportunidad: "En las fiestas de mi casa siempre bailaba yo, claro. Me ponía mis tacones y mis castañuelas, y a'í les va. Estaba esperando que me dijeran: 'A ver baila', y yo ya estaba preparadísima".

La fortuna colocó muy cerca de ella a la maestra y bailarina Bertha Hidalgo. En ese momento Cristina vivía en la calle de Tamaulipas, en la colonia Roma, y la maestra Hidalgo daba clase en la calle de Ensenada. Las casas de ambas estaban tan próximas que la niña podía ver la clase a través de una ventana. Durante horas, se alegraba observando a las alumnas en todo de tipo de danzas españolas. También le encantaba el sonido de las castañuelas. Cristina rememora así su enorme gusto por el castañear de esos instrumentos: "Lo primero que pedí en una Navidad fueron unas castañuelas, que ella<sup>1</sup> no sabía qué eran. Porque yo veía por la ventana; veía que les enseñaban a tocar las castañuelas".

Consciente de lo que su hija sentía por la danza, a los ocho años su mamá inscribió a Cristina en las clases de la maestra Hidalgo,<sup>2</sup> con quien realizó prácticamente los únicos estudios formales que tiene en su carrera. Al poco tiempo de iniciar sus clases, y ante el entusiasmo de la niña por la danza (además de sus evidentes capacidades), su madre la llevó a Televisión<sup>3</sup> —donde ya empezaban a usar niños para los programas—, y ahí comenzó a participar en una emisión de variedades llamada *Joyas líricas*,<sup>4</sup> en donde interpretó danzas españolas junto a otras niñas. Más tarde fue invitada a trabajar en el *Teatro fantástico* de Cachirulo,<sup>5</sup> donde, además de bailar, participaba actuando en los cuentos.

Mientras Cristina aparecía en las pantallas televisivas, evidentemente descuidaba su desempeño. En relación con la escuela, sus padres no compartían la misma opinión: "Mi papá era el que me exigía. Pero mi mamá no: a mi mamá le encantaba que bailara y todo eso". Y como los ensayos en Televisión le quitaban el tiempo que debía dedicar a la tarea, recurría a lo que mejor sabía hacer para pasar el año: "Yo me ganaba las notas para enseñárselas a mi papá [...] Me las ganaba pero bailando. Entonces a los maestros

<sup>1</sup> Su madre.

<sup>2</sup> Donde permaneció aproximadamente durante cuatro años. La maestra Aguirre no recuerda el periodo exacto.

<sup>3</sup> Surgió en 1955, a partir de que los concesionarios de los canales 2, 4 y 5 se fusionaron en una misma entidad llamada Telesistema Mexicano, S.A., la cual sería el antecedente de lo que hoy se conoce como Televisa.

<sup>4</sup> 1953.

<sup>5</sup> Que se transmitió de 1955 a 1969 por el Canal 2 de Televisión.

les encantaba que yo les bailara y me daban las notas y me pasaban el año. Pero realmente no estudié mucho”.

Cuando terminó la primaria la inscribieron (en lugar de en la secundaria) en un instituto donde se estudiaba contabilidad en un nivel técnico. Sin embargo eso tampoco dio resultado, pues estar en una silla aprendiendo el “deber” y el “haber”, “la verdad no se me dio; a mí se me daba el baile”, razón por la cual sólo permaneció en dicha institución (y a duras penas) dos años.

Con la escuela tradicional abandonada, la mente y el espíritu de Cristina Aguirre se dedicaron por completo a la danza. Con la experiencia de la televisión y los estudios en la academia de la maestra Hidalgo, llegó a Gitanerías. Este afortunado suceso se produjo porque “estaba yo en el grupo Brisas de España”,<sup>6</sup> y entonces “nos llamaron para Gitanerías y ahí estuvimos”. Aunque con este grupo “yo casi no bailaba”, pues sólo pasaban por las mesas, y ella cantaba y tocaba las castañuelas. Para ese momento Cristina era ya una adolescente y había dejado Televisión, “porque ya estaba creciendo y eso era cuando éramos niñas”.

Gitanerías es un lugar emblemático para la danza española en México. Por ese espacio han desfilado los grandes representantes del flamenco y de las danzas hispanas, tanto nacionales como extranjeros. Y fue precisamente a este sitio adonde Cristina llegó, con apenas conocimientos dancísticos pero con ímpetu de aprender y mucho talento.

Durante algún tiempo siguió trabajando con Brisas de España. Memo Cervantes<sup>7</sup> se fijó en ella y la invitó a formar parte del cuerpo de baile. En ese momento las estrellas del lugar eran Elsa Rosario y Pilar Rioja.<sup>8</sup> Pero nuevamente su buena estrella puso un “extra” a la combinación, pues ahí descubrió a uno de los grandes maestros y coreógrafos de la danza española en México: Óscar Tarriba. “Me entero que el maestro [era] el que montaba todas la coreografías y que [Elsa y Pilar] eran sus primeras bailarinas y todo eso, y me fascinó”. Y entonces empezó a tomar clase con él. A pesar de

<sup>6</sup> A quienes conoció en el Centro Gallego, adonde fue invitada con su madre para participar en unas romerías. Trabajó con ellos durante dos años aproximadamente.

<sup>7</sup> Dueño de Gitanerías.

<sup>8</sup> Hija de españoles, María del Pilar Rioja del Olmo nació en Torreón, Coahuila, el 13 de septiembre de 1932. Estudió con Óscar Tarriba y Manolo Vargas. Fue esposa del importante escritor español Luis Rius y ha sido una de las más importantes representantes de la danza española en México.

que fue poco el tiempo en el que fue su alumna, para Cristina “fue un gran maestro y me dejó una gran enseñanza”.

Gracias a sus cualidades, la transición entre cantar en las mesas y subirse al tablao fue suave y natural. Ella sabía que cantar en el grupo no era un fin, sino sólo una parte del camino que la llevaría a los escenarios. Cuando dejó Brisas de España, al principio sólo participó en el cuerpo de baile con otras seis muchachas. Sin embargo, para la joven Cristina era una oportunidad de aprender. El salón de clase era el tablao y sus maestros nada menos que Óscar Tarriba, Pilar Rioja, sus compañeras de trabajo y el público. Absorbía todo lo que miraba. Sabía que lo suyo no era la formación académica: aprendía bailando, ensayando, probando, sintiendo... Necesitaba seguir su propio proceso: “Y sobre la marcha es cuando yo hice toda mi carrera”.

La relación de alumna con el maestro Tarriba se vio interrumpida cuando a la joven se le presentó la oportunidad de viajar a Canadá<sup>9</sup> en calidad de bailarina. Un promotor vio a Cristina sobre el escenario y la contrató: “Y vino, me vio y yo me fui con él a esa gira. Y yo bailaba con la orquesta [...] yo lo inventaba. El baile yo lo inventaba [...] Me gustaba tanto que eso es lo que yo hacía, pero natural. Para mí era natural [...] Estuvimos cerca de siete meses”.

Por supuesto que su madre siempre la acompañaba, pues en ese momento era menor de edad.

Cuando terminó la gira regresó a Gitanerías –adonde estaría entrando y de donde estaría saliendo durante aproximadamente ocho años–. Este lugar habría de ser parte fundamental en su carrera, pues significaría para Cristina el escaparate que le permitiría avanzar, relacionarse y aprender. Ahí observó a Elsa Rosario mientras la propia Cristina cantaba en las mesas. En ese lugar también conoció a Óscar Tarriba, de quien obtuvo una enorme riqueza. En ese espacio fue precisamente donde la vio el promotor que la llevó de gira por Canadá. Y también fue ahí donde Pilar Rioja se dio cuenta de las capacidades de Cristina y la invitó a bailar la *Muñeira*.<sup>10</sup>

Esto le abriría nuevos mundos a Cristina la bailarina. Para ella, compartir el tablao con alguien como Pilar la convertía en una profesional. Entonces

<sup>9</sup> Esta gira tuvo lugar alrededor de 1960. La maestra no recuerda la fecha exacta.

<sup>10</sup> Baile popular de Galicia que se baila con la gaita, el tamboril y la pandereta. *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*, 22a. edición.

se percató de que ése era sólo el inicio, y de que el horizonte era mucho más grande de lo que había imaginado.

Para Cristina las cosas han sido suaves. El talento y la simpatía que la han acompañado siempre le han abierto puertas y corazones: "Pura satisfacción. Es una maravilla. Soy una persona que Dios la ha cuidado mucho. He sido consentida, muy consentida". Sin embargo, nunca falta el prietito en el arroz. Y en ese momento no faltó quien, inspirada por la envidia, le tuviera recelo y mala voluntad: "Como yo tenía mucha facilidad para el baile, me aprendía todas las coreografías. Me las aprendía de memoria: la mía, la de fulana, la de zutana. Parecía yo la repetidora de todos, ¿no? Entonces, si faltaba alguien pues [...] yo la suplía y por eso les daba coraje".

Una de sus mejores oportunidades vino de España en 1961 con el argentino Rafael de Córdoba, quien "vino al Teatro de la Ciudad y traía un ballet. Entonces se le fue una chica [e] hizo un casting para ver quién podía hacer ese espectáculo porque tenía que debutar en el teatro Insurgentes [...] Entonces me tomó el casting y salí elegida".

Por supuesto que no fue fácil, pues en una semana Cristina se tuvo que aprender todo el espectáculo. Después de las funciones en el Teatro de la Ciudad hicieron una temporada en el Teatro Insurgentes, donde estuvieron tres meses a teatro lleno. Sin embargo la compañía del bailarín argentino emprendió después una gira por varios estados de la República, a la que Cristina no pudo ir pues su madre no podía salir de la ciudad.

Después de esta experiencia, y con un importante crecimiento como artista, Cristina regresó algún tiempo a Gitanerías a seguir bailando y aprendiendo. Ahí conoció a mucha gente que habría de poner granitos de arena en su formación dancística. Pero sobre todo se encontró en ese lugar con Ramón de Cádiz y con Los Gitanillos, quienes serían su primer contacto con el flamenco, la danza que se convertiría en su pasión por el resto de su vida.

En ese lapso, Cristina realizó algunas giras por diversos estados presentándose en centros nocturnos. En una de ellas conoció a un cantaor, Salvador Escudero,<sup>11</sup> con quien inició un noviazgo que duraría alrededor de un año

<sup>11</sup> Que perteneció a Los Churumbeles de España, grupo fundado por José Fernández Ruiz. Nacido en Lorca, Murcia, Fernández Ruiz creó la banda con la que se haría famoso en 1949, motivado por la necesidad de huir de la España de Franco, donde sus ideas republicanas le habían valido varios meses en un campo de concentración. De esta agrupación era vocalista Juan Legido

y con quien se casó en 1964. De ese matrimonio nació dos años después su única hija, Verónica.<sup>12</sup>

En 1971, ya separada de Salvador Escudero y hallándose en Europa,<sup>13</sup> Gitanerías contrató a Cristóbal Reyes para una serie de presentaciones. A su regreso se encontró con el bailaror, quien la invitó a hacer un número con él. Iniciaron así una relación que empezó en los tablaos y terminó en un lazo sentimental que los unió durante casi doce años. A pesar de que ya había tenido contacto con el flamenco, fue con Cristóbal con quien finalmente se adentró en esta apasionante disciplina. Con él viajó a España en una gira en la que fungió como primera bailarina. Del otro lado del océano, y gracias a las relaciones de Cristóbal, Cristina conoció a las grandes figuras del flamenco español y se nutrió con todo lo que aquel país podía aportarle como artista: "Regresamos a México y empezamos una gira por Estados Unidos; luego Centro y Sudamérica. Y luego volvemos a regresar acá, y es cuando nos independizamos de Gitanerías y de otro lugar [en el] que estábamos actuando y pusimos el lugar de Corral de la Morería, que fue de nosotros [y] tuvo muchísimo éxito".<sup>14</sup>

En el Corral de la Morería se llegaron a presentar las mejores figuras del flamenco mexicano y español, como Las Brujas de Madrid, la compañía de Antonio Gades, Cristina Hoyos, Manolete, Carmen Mora, Mario Maya y Paco de Lucía, entre muchos otros. Con Cristina y Cristóbal como anfi-

(a quien Salvador sustituyó en la última etapa del grupo), conocido como *El Gitano Señorón*. A Pepe Fernández, como se le conocía popularmente, le costó poco formar el grupo. El portentoso violinista contaba con el apoyo decidido de sus cinco amigos y acompañantes de Los Maestros Cantores, conjunto que había formado en 1944 y al que rápidamente se sumaron otros cinco músicos, entre ellos el acordeonista Medardo Díez, el violinista Luis Companys y el cantante Mario Rey. Juntos partieron a Cuba, donde permanecieron poco tiempo, concretamente hasta el año 1950, cuando la banda se trasladó a la vecina México. Fueron tiempos inciertos. La decisión de abandonar la isla llegó a poner en jaque el futuro de la orquesta, cuando uno de sus miembro clave —nada menos que el cantante Juan Torregosa— decidió quedarse a vivir en La Habana. Finalmente, tras buscar desesperadamente un sustituto adecuado, Fernández consiguió que ingresara en su banda el mítico Juan Legido, cuya voz acabó conquistando al gran público de México.

<sup>12</sup> Quien más tarde seguirá los pasos de su madre y se dedicará al flamenco.

<sup>13</sup> Adonde viajó acompañando a su pareja, Raúl Araiza. Fue gracias a él que conoció España, y para ella es una persona importantísima en su vida.

<sup>14</sup> Desde su inauguración, en 1976, el Corral estaba en Abraham González. Después se pasó, en septiembre de 1982, a la calle de Londres.

triones y figuras principales, este espacio también fue punto de reunión de mucha gente del ambiente artístico mexicano.

En su tablao, Cristina descubrió una faceta que hasta ese momento no había explorado. Por los requerimientos de un centro de espectáculo como éste, se vio en la necesidad de coreografiar algunos de los espectáculos y se dio cuenta entonces de que podía crear danza, lo que significaba una faceta nueva en su camino de aprendizaje.

Lamentablemente, terminó su relación con Cristóbal, y ello significó también el fin del Corral de la Morería.<sup>15</sup> Cristina lo vendió, pues “ya sin Cristóbal estaba menos emocionada”. Este evento sería crucial en la vida de Cristina, pues no sólo representó el fin de un ciclo fundamental en su vida, sino también un cambio que la habría de llevar por un sendero nuevo y apasionante. Cuando vendió su tablao, también anunció su retiro de los escenarios, y por un lapso se dedicó a su hogar. Sin embargo para una mujer como ella, que vive por y para el flamenco, una vida así no era suficiente. En ese momento aparecieron unas jovencitas que le pidieron que les diera clase, y fue así como empezó su “otra carrera”, una carrera que cultiva con gran amor desde hace casi veinte años:

Empecé en un garaje que me alquilaron.<sup>16</sup> Y ahí empecé con dos o tres alumnas. Y hasta que se fue haciendo [más grande, luego] alquilé otro lugar que estaba en la calle de Puebla. Y ahí [...] duré como tres años y luego [...] pasé a un lugar que estaba en la calle de Sinaloa, que era de Jorge Ortiz de Pinedo, también alquilado. [Finalmente] me pasé al estudio de *La Morris*.<sup>17</sup>

Para ella, dar clase es descubrir a una Cristina diferente y nueva. ¿Fue difícil? “Un poquito. Vas aprendiendo a ser un poquito psicóloga [...] a pasarles tus emociones a tus alumnos, que es muy difícil. Es fácil ser intérprete, pero ser maestro es muy difícil. Tienes que tener mucho cariño; tienes que tener mucha profesión”.

Sin embargo, encontró que a través de la enseñanza podía transmitir todo lo que había aprendido sobre el escenario:

<sup>15</sup> En 1991.

<sup>16</sup> En la calle de Durango, frente a la tienda El Palacio de Hierro.

<sup>17</sup> Donde sigue impartiendo clases actualmente.

Una cosa es aprender, que es cuando son tus inicios, que es bailar, dominar, y dominar el público. Y luego, ya cuando eres maestro, es cuando tienes la experiencia; tienes la sabiduría de poder decirles todo lo que tú has pasado, todo lo que puede funcionar tanto en teatro como en centro nocturno. O como en una cosa al aire libre, que todo es diferente.

A pesar de que ya había decidido retirarse, gracias a una invitación regresó a bailar en una temporada de danza flamenca que tuvo lugar en la sala Miguel Covarrubias. Se presentó con el espectáculo *Andalucía 94*, que ella misma coreografió y en el que bailó por última vez. Con este mismo trabajo –después de las presentaciones en el Centro Cultural Universitario–, se fue de gira por varios estados de la República. Durante dicho periplo Cristina fungió también como empresaria.

Después “me llamaron para una cosa, que fue la última cosa que hice. Me llamaron para el último Día de la Danza que se presentó en Bellas Artes. Ésa fue la última vez que yo bailé”.

El 26 de julio de 2007, en el marco del Festival Ibérica Contemporánea, realizado en la ciudad de Querétaro, se le otorgó un reconocimiento por su trayectoria.

Habiendo cerrado estos ciclos, la gran bailaora Cristina Aguirre se dedica ahora a sembrar, a colocar en jóvenes bailarinas un poco del amor que le tiene a la danza. Así, su legado no acaba: se prolonga en el tiempo a través de esas jóvenes que tienen la fortuna de recibir todo lo que una artista como Cristina tiene que mostrar. Y que –hay que decirlo– aún es mucho.

## Fuentes

- “La televisión en México”. Boletín Informativo de la Dirección General del Archivo Histórico y Memoria Legislativa del Senado de la República. Año V, núm. 35, enero-febrero de 2005.
- Página oficial de Pilar Rioja: <http://www.pilar-rioja.com/>
- “Cristina Aguirre, reinicio en el flamenco”. Recorte periodístico. Archivo personal de Cristina Aguirre. *El País*, 20 de agosto de 1994.
- Entrevistas con Cristina Aguirre, Verónica Aguirre y Cristóbal Reyes (todas realizadas por Jorge Gómez).



Ma. Elena Anaya, 1997. Foto: Carlos Miller.

Ma. Elena Anaya en *El amor brujo*, 1985.  
Coreografía de Manolo Vargas.



## María Elena Anaya Lang: la bailarina española

Roxana Ramos Villalobos<sup>1</sup>

El alma trémula y sola  
padece al anochecer:  
hay baile; vamos a ver  
la bailarina española.<sup>2</sup>

### El inicio de una vida y de una formación

María Elena Anaya Lang nació en México, D. F., el 30 de marzo de 1949. Desde los tres años de edad sintió inclinación por bailar danza española, quizá por la influencia de su abuela, María de Jesús Sorribas, procedente de Asturias (hoy Mieres), con quien escuchaba música española cuando llegaba a visitarla, o por el gusto de su papá por oír toda clase de música: clásica, tangos argentinos, los Churumbeles de España, Sarita Montiel, etcétera.

Marushiña, como solía llamarla la abuela, debutó a los cinco años de edad —después de tomar clases con Lupita Bueno—<sup>3</sup> interpretando el *Zapateado* de Zarazate<sup>4</sup> en un festival que organizó el maestro Óscar Tarriba.<sup>5</sup> Desde

<sup>1</sup> Investigadora del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza José Limón del INBA.

<sup>2</sup> Los versos que aparecen como epígrafes en esta semblanza provienen de *Versos sencillos*, de José Martí.

<sup>3</sup> Primera maestra de danza española de María Elena Anaya.

<sup>4</sup> Montaje dancístico que fue puesto a la niña María Elena Anaya por *La Güera* Rocío, alumna adelantada del maestro Óscar Tarriba.

<sup>5</sup> Nació en Cuba y vivió varios años en Los Ángeles, California. En México formó una escuela de danza española donde se enseñaba danza clásica española, escuela bolera, flamenco y folclor español, y en la que se formaron importantes figuras, incluyendo al maestro Manolo Vargas.

ese momento gozó del aplauso del público. De esa función recuerda: “me aplaudieron mucho, quizá por mi edad o porque siempre he tenido buen oído musical y realicé un zapateado a tiempo”.<sup>6</sup>

Además de las clases de danza que tomaba con Óscar Tarriba, la pequeña bailarina estudiaba piano, solfeo, y teoría y práctica musical con Carmen y Estela Lechuga, dos pianistas concertistas –egresadas del Conservatorio Nacional de Música– que la impulsaron a que se presentara en recitales y con quienes estudió hasta los veintiún años.

Con respecto a su formación dancística, a partir de los cinco y hasta los treinta y dos años continuó tomando clases con el maestro Tarriba en el estudio ubicado en las calles de Insurgentes y Durango; durante ese lapso estudió danza clásica con Olga Escalona<sup>7</sup> hasta que llegó a usar puntas y se presentó todos los años en los festivales que organizaba el maestro Tarriba en teatros como el Julio Castillo y el de la ANDA.

María Elena nunca ha abandonado los salones de danza, ni después de concluir su carrera como cirujana dentista en la UNAM, ni tras casarse; sólo interrumpió su preparación durante sus tres embarazos y cuando tuvo que viajar a Chicago para acompañar a su ex marido, quien estudió un posgrado en esa ciudad.

Ya llega la bailarina:  
soberbia y pálida llega:  
¿cómo dicen que es gallega?  
Pues dicen mal: es divina.

## Se abre el telón

Después de su viaje a Chicago, la ciudad de México recibió a María Elena Anaya con dos hallazgos. Era el año de 1976 y ella tenía veintisiete años; deseaba presentarse en los teatros, bailar, sentir al público, pero el maestro

<sup>6</sup> Entrevista con María Elena Anaya realizada por Roxana Ramos Villalobos, México, 1 de diciembre de 2010.

<sup>7</sup> Profesora de danza clásica egresada de la Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello.

Tarriba, debido a su edad, ya no hacía festivales. María Elena le hizo caso a su intuición y escuchó la recomendación de Hugo Elizondo, guitarrista que la acompañaba en las clases: “ve a El Ágora –librería y sala de arte ubicada enfrente del teatro Insurgentes–; la librería cuenta con un foro en el que se presentan libros y recitales de música y danza”. María Elena fue a El Ágora y consiguió una función como solista –el maestro Tarriba la preparó–, y después de esa experiencia descubrió que eso era lo que quería hacer.

El segundo descubrimiento fue la presencia y guía de un gran maestro: Manolo Vargas, a quien conoció gracias a la sugerencia de *La Morris*, bailarina de español y amiga, quien le dijo: “ve a tomar clases con él, es un gran bailarín de la compañía Ximénez-Vargas, es mexicano, ha recorrido el mundo, etcétera”. María Elena acudió a las clases y quedó encantada. Después de algún tiempo, el maestro Manolo Vargas le comentó: “sabes, me gusta cómo bailas, pero tienes muchos vicios. Quisiera darte clases particulares. Por qué no vas a mi estudio, te quiero corregir algunas cosas”. Así empezó a tomar clases con el maestro Manolo Vargas en su estudio de Xochicalco.

De 1976 a 1984 María Elena acudió puntualmente a las clases de baile español y además enriqueció su formación estudiando danza contemporánea con Isabel Hernández, Luis Fandiño y Xavier Francis; actuación con Juan Felipe Preciado; y ballet con Óscar Ruvalcaba. En 1984 la operaron por una luxación recidivante del hombro, cirugía de la que se recuperó totalmente, pero que le impidió cumplir con unas funciones que le habían ofrecido en los teatros del Seguro Social. En esos años se presentó en la Universidad La Salle y en el foro del parque Arturo Mundet, y paralelamente continuó trabajando como cirujana dentista.

En 1985, las metas de María Elena Anaya eran muy claras. Un día su esposo le preguntó: “¿y qué esperas de la danza?”. Ella respondió: “presentarme en la sala Miguel Covarrubias, después en Bellas Artes y finalmente en Nueva York”;<sup>8</sup> pero para lograrlo tenía que trabajar muy duro. Además de las clases que tomaba con el maestro Vargas, estudió flamenco con Carmen Mora, esposa de Mario Maya y madre de Belén Maya; después fue a España y visitó el estudio Amor de Dios,<sup>9</sup> sitio ideal para conocer de dónde

<sup>8</sup> María Elena Anaya, en entrevista citada.

<sup>9</sup> Escuela fundada en 1953, donde han estudiado bailarines como Antonio Gades, Joaquín Cortés, Sara Baras, etcétera.

surge el flamenco; más adelante estudió clásico español y castañuelas con Marcela del Real<sup>10</sup> y con Paco Romero;<sup>11</sup> flamenco con *La Tati*;<sup>12</sup> y escuela bolera con Elba Cena.<sup>13</sup>

En 1986 su hermana Ana Luisa la llevó con el doctor Carlos Morales Lepe, que en ese momento dirigía la cuestión cultural en la UNAM, y a quien María Elena conocía muy bien porque había sido su ginecólogo. El motivo de la visita era pedirle que la apoyara para presentarse en algunos foros de la UNAM; el doctor accedió de inmediato al saber que era alumna de Manolo Vargas y le dio el circuito de teatros que incluía CCHs, preparatorias y la sala Miguel Covarrubias. Acerca del programa, al que llamó *Raíces de sangre y fuego*, María Elena comenta:

Quedó precioso, me apoyó gente muy profesional; tenía yo un amigo muy querido, diseñador de vestuario, de iluminación, pintor talentosísimo, Kleómenes Stamatziades,<sup>14</sup> que hizo el dibujo para la portada del programa y diseñó la iluminación; Manolo Vargas me preparó perfectamente, paso por paso; mi guitarrista extraordinario, mi cantaor español; un programa redondo, así lo expresó el señor Luis López Jiménez, encargado de la programación, quien me aconsejó presentarlo en seis o siete teatros antes de llegar a la sala Covarrubias. En la Miguel Covarrubias todo fue perfecto, fantástico, la sala se llenó. Me acuerdo que hubo gritos, "¡bravos!", la gente de pie. ¡Qué más puede uno pedir! Ahí se cumplió mi primera meta.<sup>15</sup>

<sup>10</sup> Bailarina del Ballet Nacional de España.

<sup>11</sup> Estudió danza desde los diez años de edad, formó parte de la compañía del Gran Antonio, y más adelante del Ballet Nacional de España. En 1985 creó su propio ballet denominado Ballet de España de Paco Romero, con el que ha viajado por diversas partes del mundo.

<sup>12</sup> Bailarina de danza española que ha pertenecido a compañías tan importantes como Festival Flamenco Gitano y Teatro de Danza Española de Luisillo. Actualmente dirige La Tati Compañía Teatro Flamenco.

<sup>13</sup> Radica actualmente en Veracruz, donde dirige su propia escuela; es profesora de danza española y egresada de la Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello.

<sup>14</sup> Reconocido artista que también participó en el ámbito de la cinematografía como director de arte, e incursionó en el diseño de vestuario del Ballet Nacional.

<sup>15</sup> María Elena Anaya, en entrevista citada.

Poco tiempo después, María Elena Anaya hizo realidad su segunda meta: en 1992 bailó en el vestíbulo del Palacio de Bellas Artes durante los festejos del Día Internacional de la Danza,<sup>16</sup> y al siguiente año se presentó en la sala principal.<sup>17</sup> El éxito continuó y tardó poco en cumplir su tercera meta.

En Seattle, Washington, Sara de Luis, extraordinaria bailarina de ballet y de español, organizó una función en homenaje a los grandes bailarines de la época de oro de la danza española, como Manolo Vargas, *La Argentinita*, Pilar López, Antonia Mercé *La Argentina* y Roberto Ximénez. Manolo Vargas no pudo asistir y María Elena fue en su representación. En el viaje, María Elena hizo amistad con Susana di Palma.

Susana di Palma vive en Minneapolis y cuenta con el apoyo económico del gobierno estadounidense para presentar funciones dancísticas. Susana invitó a María Elena a participar en el espectáculo *Doña Flor y sus dos maridos*; María Elena aceptó y se trasladó a Estados Unidos. En 1993 se presentaron en Minneapolis y en Nueva York. Sobre esta experiencia, María Elena señala:

Fui como bailarina invitada. Todo el equipo era de E. U. y de España, teníamos una cantaora y un cantaor (de Estados Unidos). Bailaron Sara de Luis, Susana di Palma, Pablo Rodarte, era una compañía muy grande. Fue el encuentro con una compañía absolutamente profesional. Los ensayos eran de las nueve de la mañana a las seis de la tarde, todos los días. Fue un montaje intensivo como de tres semanas. Nos presentamos en dos teatros de Minneapolis, y de ahí viajamos a Nueva York. Fueron quince funciones. Era una obra divertidísima. De repente, en escena, mientras Susana estaba cocinando, se enojaba, sostenía un conejo fresco y lo azotaba, pa, pa, pa, pa; todos bailábamos y cantábamos. ¡Fue

<sup>16</sup> El 29 de abril de 1992, las piezas del programa que presentó María Elena Anaya y su Compañía de Danza Española fueron *Asturias* (coreografía [c], Óscar Tarriba; música [m], Isaac Albéniz; vestuario [v], M. E. Anaya; iluminación [i], Víctor Montoya); *Alegrías* (c. Manolo Vargas, m. popular, v. M. E. Anaya, i. V. Montoya); *Zapateado* (c. Tarriba, m. popular, v. Vargas, i. Montoya); *Tientos* (c. Carmen Mora, m. popular, v. Anaya, i. Montoya); *Bulerías* (c. y v. Anaya, m. popular). Margarita Tortajada Quiroz, *75 años de danza en el Palacio de Bellas Artes. Memoria de un arte y un recinto vivos*. México, INBA/Cenidi-Danza, 2010, p. 577.

<sup>17</sup> El 29 de abril de 1993, María Elena Anaya Compañía de Danza Española se presentó en el Teatro de Bellas Artes. Los créditos fueron: dirección general, María Elena Anaya; dirección artística, Manolo Vargas. *Café de chinitos y zorongo* (c. y v. Anaya, m. Federico García Lorca, i. Víctor Montoya); *Tientos* (c. Carmen Mora, m. popular, v. Anaya, i. Montoya); *Bulerías* (c. y v. Anaya, m. popular, i. Montoya). *Ibid.*, p. 589.

fantástico! ¡Divertidísimo! Al final del estreno en el Joyce Theatre de Nueva York, mientras cantábamos agarrados de las manos, cayó el telón; yo sentí una gran emoción, estaba llorando, y dije: “qué más le puedo pedir a la vida, ya se me cumplió”.<sup>18</sup>

El cuerpo cede y ondea;  
la boca abierta provoca;  
es una rosa la boca:  
lentamente taconeá.

### Un don y un talento: la coreografía

María Elena Anaya comenzó el trabajo coreográfico a finales de la década de los ochenta, cuando sintió la necesidad de enriquecer sus puestas en escena. La primera experiencia fue cuando Manolo Vargas creó varias coreografías para ella y Víctor Ortiz. Después, María Elena tuvo la idea de trabajar con alumnos del maestro Vargas, entre ellos Bárbara Velasco, Gabriel Blanco y Víctor Ortiz. Más adelante se animó a integrar la agrupación María Elena Anaya Compañía de Danza Española, que ha llegado a contar hasta con quince bailarines.

En relación con el trabajo coreográfico, María Elena dice: “me empecé a dar cuenta de que la coreografía es un talento y un don. Yo soy muy ansiosa, quería realizar una coreografía en un momento, pero Manolo me frenaba, él me decía ‘no, no, no; las coreografías no pueden salir así, es como cuando comes algo, tienes que probarlo, saborearlo, digerirlo, y después concebirlo’”.<sup>19</sup> Así fue como María Elena empezó a ensayar sus coreografías antes de mostrárselas al maestro Manolo, quien le daba consejos y le sugería montajes.

La compañía de María Elena está en constante movimiento, llama a los bailarines de acuerdo al montaje. “Es difícil mantener a los mismos integrantes –comenta María Elena– porque no hay apoyo económico, nadie gana nada, y lo que se logra recaudar es para el vestuario y para pagarle a

<sup>18</sup> María Elena Anaya, en entrevista citada.

<sup>19</sup> *Loc. cit.*

los músicos; además, los integrantes van y vienen, unos se casan, otros se van a radicar fuera de México, otros forman su propia compañía, etcétera".<sup>20</sup>

No obstante, el trabajo coreográfico siempre ha sido muy gratificante para María Elena Anaya. Dos montajes que resultaron un reto y una gran satisfacción, independientemente de las coreografías que realiza para sus alumnos y para su propia compañía, han sido *De querer amores*, programa que llevó al Annex Theatre de Nueva York en 1994; y la obra *Óyeme con los ojos* (*Hear me with the eyes*), basada en la vida de Sor Juana Inés de la Cruz, que presentó en el 2009 también en Nueva York.

El primer programa incluyó danzas clásicas españolas, *Triana* y *La petenera*. Esta última es una obra de Manolo Vargas que se basa en la pieza del mismo nombre, cuya trama se refiere a los amores de una mujer casada a quien el esposo descubre con su amante y la mata; el poema de Luis Rius fue grabado con la voz de Manolo Vargas, y una de sus estrofas dice:

Quiero sembrarme en ti,  
No me conformo con tu piel, con tu risa, con tu aliento,  
No me bastan tus ojos ni tus labios,  
Tu sangre quiero!

El programa contó con la participación de los bailarines Víctor Ortiz, Jorge Chanona y María Elena Anaya; los guitarristas Jorge Miller y los gemelos Ricardo y Raúl de Luna; los cantaores Luis Conchoso y María José. Se ofrecieron diez funciones en dos fines de semana.

El segundo programa, *Óyeme con los ojos*, es un trabajo que tardó varios años en llevarse a escena. María Elena comenzó a realizarlo en el 2002, tras su regreso de Nueva York motivado por los atentados a las Torres Gemelas. En un primer momento se reunieron Jorge Chanona, Nora Jacobs y María Elena Anaya bajo la dirección de Manolo Vargas, con Lydia Margules como invitada, y música grabada. Entre 2002 y 2009 María Elena se presentó varias veces en E. U., pero llevó la pieza sobre Sor Juana hasta el año 2009, dado que era un momento clave en su vida: cumplía sesenta años de edad

<sup>20</sup> *Loc. cit.*

y quince de trabajar con *La Mama*.<sup>21</sup> Pidió apoyo económico al INBA y a la UNAM, instituciones que se lo otorgaron, pero no fue suficiente. No obstante, María Elena Anaya, Jorge Chanona y Martha Castillo, junto con dos guitarristas, emprendieron el viaje;<sup>22</sup> en Nueva York invitaron a parte del elenco y contactaron al cantautor Alfonso Cid, quien adaptó los poemas de Sor Juana al cante, en tanto que en México se realizó la grabación de la música para la procesión. La Compañía Nacional de Teatro prestó el vestuario de época para los virreyes y la corte. Es un montaje en el que María Elena Anaya concreta su experiencia coreográfica, artística e interpretativa. Ella desea que este espectáculo se presente muy pronto en México.

Alza, retando, la frente;  
crúzase al hombro la manta:  
en arco el brazo levanta:  
mueve despacio el pie ardiente.

### La cúspide como intérprete

Una experiencia que, según María Elena, definió su línea artística e interpretativa fue la llegada a México de Shigeko Suga, una joven japonesa, bailarina de español, artista y directora perteneciente a la compañía de Ellen Stewart, *La Mama*.

María Elena se enteró de la visita de Suga gracias a una bailarina hindú que le avisó que iban a hacer una audición. La maestra de Shigeko Suga había sido María Alba, bailarina de la compañía Ximénez-Vargas, por lo tanto, cuando Shigeko supo que María Elena Anaya también era alumna del maestro Vargas le dijo: “usted no necesita audición, ya está adentro de mi

<sup>21</sup> Sobrenombre de Ellen Stewart, fundadora de La MaMa Experimental Theatre Club en Nueva York, quien trabajó por más de cincuenta años en la promoción y difusión de la cultura. Creó el teatro “Off Broadway” y organizó festivales como el de Spoleto, Italia. En Nueva York contó con cuatro espacios escénicos, entre ellos el Annex Theatre. Falleció el 13 de enero de 2011, a los noventa y un años de edad.

<sup>22</sup> Nora Jacobs fue pieza clave para lograr esta puesta en escena. Al saber que no había dinero suficiente, apoyó económicamente y trabajó como productora.

compañía". María Elena Anaya dio un gran salto de acudir a una audición a ser la protagonista de la obra.

La pieza se llamó *Sotoba Komachi (Vida, muerte y corazón)*.<sup>23</sup> Era la historia de una mujer de noventa y nueve años que hacía un doble papel: el de una mujer joven que encantaba a los hombres, y el de una vieja que vestía harapos y recogía colillas de cigarro en la calle.

Durante la puesta en escena, Shigeko tuvo que enfrentar varios problemas, sobre todo económicos, porque la persona que la apoyaba la estafó, se llevó todo el dinero de la producción y desapareció. Entonces, la directora japonesa se vio en la necesidad de pedir apoyo a su país, y efectivamente se lo dieron, pero quedó endeudada por varios años. Esa situación hizo que la japonesa y María Elena entablaran una relación más estrecha. María Elena ofreció su casa –tanto a Shigeko como a Ellen Stewart–, la cual se convirtió en taller de costura, sala de prensa, etcétera, lo que propició una sincera amistad entre ellas.

Los ensayos fueron exhaustivos porque Ellen, *La Mama*, a sus setenta y cuatro años de edad era muy exigente y de una vitalidad envidiable. Los ensayos se extendían hasta las dos y tres de la mañana, o hasta que *La Mama* quedara satisfecha.

La obra fue un éxito total, se presentó en el espacio alternativo del museo Ex Teresa y para María Elena la experiencia fue "maravillosa, redonda, completa" porque no sólo bailaba, sino que cantaba y sostenía diálogos.

Cuando terminó la obra, María Elena acompañó a *La Mama* al aeropuerto y durante el trayecto le preguntó: "oye *Mama*, tú dices que tus teatros en Nueva York son una puerta para todos los artistas del mundo, ¿crees que yo pueda ser uno de esos artistas, que toque a tu puerta y entre?". Y *La Mama* le contestó: "*Baby, you are in. ¿Qué te parece marzo del año que entra?*".<sup>24</sup>

María Elena debutó en el Annex Theatre de Nueva York en marzo de 1994 con la obra *De querer amores, La petenera*, de Manolo Vargas.

<sup>23</sup> Basada en la obra del escritor japonés Yukio Mishima.

<sup>24</sup> María Elena Anaya, en entrevista citada.

Repica con los tacones  
el tablado zalamera,  
como si la tabla fuera  
tablado de corazones.

### Transmisión del oficio

Una característica de María Elena Anaya es su necesidad de seguir preparándose; además de entrenar diariamente con el maestro Manolo Vargas, sigue perfeccionándose a través de cursos con maestros como Mario Maya y Cristóbal Reyes,<sup>25</sup> y para redondear el proceso de enseñanza-aprendizaje procuró, desde muy joven, impartir clases. Sus primeras alumnas fueron las hijas de Lupita Bueno, quien abrió un estudio en el Pedregal y le pidió a María Elena que las preparara; más adelante les dio clases a los bailarines de su compañía; y en 1995, la Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello la invitó a formar parte de la planta docente, cuando el INBA autorizó por primera vez en México la carrera de Profesional en Educación Dancística con especialidad en danza española. Acerca de esta experiencia, María Elena Anaya dice:

... siempre me gustó dar clases, pero a partir de que entré a la Nellie, no sé quién ha aportado más, si los alumnos a mí o yo a los alumnos. Es un gran aprendizaje, enriquecedor en mi vida como coreógrafa y como maestra; impresionante, porque la Nellie es un campo fértil para la coreografía y para la enseñanza de la técnica. Yo he aprendido tanto de eso, que ha sido valiosísimo, hermoso y espiritualmente muy gratificante. No hay palabras para describirlo.

Recoge, de un débil giro,  
el manto de flecos rojos:  
se va, cerrando los ojos,  
se va, como en un suspiro...

<sup>25</sup> Primer bailarín, coreógrafo y maestro de la escuela Amor de Dios. Ha realizado montajes coreográficos para Joaquín Cortés, Antonio Canales y Javier de la Torre, entre otros.

### La danza en una vida

¿Qué le falta a María Elena Anaya? Ella afirma que seguir estudiando. Pero a los ojos del público, de sus compañeros de trabajo y de sus alumnos es evidente que no le falta nada. Es una bellísima bailarina, completa, que ha llenado su vida de música, mantones, peinetas, espejos, salones de danza, zapateado, triunfos, aplausos, luces, esfuerzo, dedicación y danza. Para ella la danza es “la satisfacción más maravillosa”, y al respecto comenta:

... La danza para mí es lo más importante. El haber tenido a mis tres hijas es maravilloso, pero las hijas, así como llegan se van, son tres maravillas que vinieron, pero ellas tienen su vida. De manera personal, la danza es lo más importante, porque además me ha permitido compartir con seres excepcionales como Manolo Vargas. La danza es lo que me hace respirar y vivir [...] mientras haya salud y Dios me lo permita, voy a seguir dando clases, voy a seguir con la danza.<sup>26</sup>

Preludian, bajan la luz  
y sale en bata y mantón,  
la Virgen de la Asunción  
bailando un baile andaluz.

<sup>26</sup> María Elena Anaya, en entrevista citada.

## Fuentes

- Tortajada Quiroz, Margarita, *75 años de danza en el Palacio de Bellas Artes. Memoria de un arte y un recinto vivos*. México, INBA/Cenidi-Danza, 2010.
- Entrevista con María Elena Anaya realizada por Roxana Ramos Villalobos, México, 1 de diciembre de 2010.

## Bailes de salón



Jesús Uvalle, *El Gato*.  
Archivo personal de Jesús Uvalle.



Jesús Uvalle, *El Gato*.  
Archivo personal de Jesús Uvalle.

## Jesús Uvalle, *El Gato*: la sonrisa que se extiende al cuerpo

Rebeca Mundo

Pachuco bailarín que baila mambo y baila *swing*,  
aprende a bailar danzón pa' que vean que eres campeón.

Jesús Uvalle

Liliana Valle, bailarina y coreógrafa costarricense, escribió acerca de la importancia del baile de salón como una práctica social dada en un proceso natural de transmisión directa del conocimiento corporal en el que se debe profundizar: “encontrar las venas culturales” del baile popular entendido como un tipo especial de resistencia que se impone a una cultura dominante (Valle: 17). Encontramos en el flujo de las venas resistentes del baile popular en nuestro contexto mexicano a personajes como Jesús Uvalle, *El Gato*.

*El Gato* es danza encarnada de esa resistencia. A su sonrisa generosa no le bastó el rostro para mostrarse, así que también sonríe su cuerpo entre los acordes de los bailes finos de salón (el vals vienés, el tango con sus variantes —clásico, milonga, arrabalero, acrobático, apache, al ras del piso, argentino—, el *blues*, el *fox-trot*, el pasodoble y el danzón) y los bailes populares (*swing*, *boogie-boogie*, mambo, chachachá, bolero, tropical, guajira, son cubano, rumba, guaracha, merengue, rocanrol).<sup>1</sup> Su sonrisa grande, baila con la vida.

<sup>1</sup> La diferencia entre estas dos categorías está relacionada con la dificultad en la ejecución (que puede llegar a la inclusión de ciertos elementos acrobáticos), así como con el conocimiento del intérprete sobre la cuadratura musical del ritmo ejecutado. Los bailes finos de salón (danzón, *blues*, tango, pasodoble, vals y *swing*) se ejecutan principalmente en salones de baile, exhibiciones, campeonatos, competencias y concursos. Los bailes populares (mambo, chachachá, guaracha, cumbia y salsa) son más frecuentes en fiestas y no requieren la misma precisión y conocimiento musical. Liliana Valle, *Los bailes de salón en el Distrito Federal*.

El apodo le viene por su agilidad para bailar, por el aspecto de sus ojos y producto de un pleito con un carnicero que acosaba a su hermana. Cuenta que ganó la pelea a rasguños y a mordidas... la palomilla le gritaba "¡Gato, Gato!". Y agrega: "hay muchos apodos de gatos, y más en el baile"; en el ambiente hay quien añade: "hay muchos *Gatos*, pero no todos bailan como tú", y aventurando un poco más: "sin *El Gato* no hay Tepito".

Jesús Uvalle nació en León, Guanajuato, el 1 de mayo de 1938. Un día lo enviaron a comprar veinte centavos de piloncillo, pero al pasar frente a la iglesia se olvidó del mandado y comenzó a bailar, encantado por la música del tambor... lo único que recuerda *El Gato* —antes del jalón de orejas que le dio su madre por el olvido— es a la gente en derredor suyo aplaudiendo el improvisado baile infantil.

A los nueve años llegó al Distrito Federal, a vivir en una vecindad ubicada en el barrio de Tepito, donde la música se volvía cómplice en el andar cotidiano de quien cruzara el patio, pues de cada cuarto y accesoria se escapaba la música de Acerina y su Danzonera, el Son Clave de Oro, Pérez Prado, y Luis Arcaraz, en acordes que sonaban de manera simultánea, inundando los días de ese barrio popular. En las fiestas, empezó a aprender los pasos de baile por medio de la imitación.

Gradualmente, *El Gato* empezó a inventar pasos, creando un incipiente lenguaje personal que fue desarrollando en las décadas de los cuarenta y cincuenta en patios escolares, tardeadas y kermeses.

Desde los catorce años, inició por enseñarles pasos a sus amigos de la vecindad, secuencias en rutinas a las que añadía elementos de elaboración propia. Las primeras coreografías las realizó en el montaje de bailes de quince años. La escenografía natural del espacio popular donde habitaba, que consistía en tendedores, piletas y tinacos, fue utilizada muchas veces como juego escenotécnico con el que algunas quinceañeras festejaron su ritual de entrada a la vida adulta. El sueldo que cobraba el joven Jesús en ese entonces era en especie: pagos en rebanadas de pastel, sándwiches y mole para él y su familia.

México, Cenidi-Danza José Limón, 1993, p. 10. Se entiende que los géneros y estilos citados por el maestro, así como su agrupación en dos categorías distintas, responde a su propia nomenclatura.

De esta época, *El Gato* recuerda a su primer maestro: Roberto Islas, *El Ratón*, que lo instruyó en los ritmos como charleston, *swing*, rumba y mambo. A las enseñanzas de *El Ratón* se sumaron posteriormente las de Pascual Ramírez, Enrique Tapia (maestro innovador del danzón), José Castrejón, Vicente Alegría y Vicente Hernández, del Club Inspiración de la colonia Obrera.

Con la juventud vendría el mundo de los salones de baile, espacios de revelación y de aprendizaje a los que se volvió asiduo asistente. Los salones tenían nombre y apodo: el Smyrna, conocido como "el esmeril"; Salón Colonia o "el cocol"; el Chamberil, apodado "el chamorro"; el California, mejor conocido como "el califas", el Salón Los Ángeles o "el angelito"; el Fénix, también denominado como "el overol o el feo"; La Playa, apodado "el charco o la laguna"; y el Salón México, bautizado como "el marro", "por el marrazo de olor a naftalina, loción de siete machos, y de la buena, vaselina, mezclado con el humor de los bailarines".

*El Gato* reconoce que fue en los salones de baile donde más aprendió. En ese entonces —recuerda—, la entrada a un salón de baile costaba entre tres cincuenta y cuatro pesos, así que *El Gato* se las arreglaba con los cuatro pesos que ganaba semanalmente reparando zapatos, haciendo mandados o recogiendo papel en La Merced. Aunque había otros problemas que solucionar. Para ser admitido en los salones de baile era necesario vestir de traje y tener veinte años cumplidos (o al menos aparentarlos). Indudablemente la creatividad supera a cualquier filtro, así que entre los ayateros y zapateros de Tepito, el joven Chucho conseguía atuendos que él mismo cosía, remendaba y arreglaba; y la edad tampoco fue un impedimento: *El Gato* recuerda haberse pintado un bigote con grasa y entrar al Salón Fénix, cargado por sus amigos, para ver a los pachucos bailar al ritmo de Pérez Prado y Arturo Núñez.

Al principio, el aprendizaje se dio a partir de la observación curiosa y detallada de las minucias de cada baile que observaba en las pistas y registraba en la memoria. Los días posteriores a cada visita a un salón eran para enseñar los pasos a los amigos.

"Los mejores pachucos eran los del Smyrna", dice Uvalle al recordar las filas donde los bailarines más experimentados se colocaban al frente, conduciendo a los demás asistentes en la interpretación mientras se escuchaba la música de mambo.

En las décadas de los cincuenta y sesenta, *El Gato* empezó a ser conocido en el mundo de los salones de baile, y simultáneamente comenzó a competir

en los concursos realizados en la XEW, en el estudio Oro y Plata. Recuerda especialmente el programa televisivo de Pepe Ruiz Vélez, *Vanart*, donde obtuvo sus primeros premios en 1964 en el ritmo de *blues*. En 1967 gana el primer lugar en danzón en el Salón Raúl Romero.

En la década de los setenta nuevamente se hizo acreedor a premios en el programa *Vanart* en los ritmos de mambo, *swing*, rocanrol y chachachá, y fue ganador del concurso organizado por el programa *Casino de la Alegría*, donde obtuvo un premio por bailar danzón, pasodoble, y nuevamente por danzón, chachachá y *swing*. En 1973 ganó el Campeonato Nacional de Danzón en el estado de Veracruz. En 1975, el concurso Tropicidanza, premio por el cual realizó un viaje a Cuba para representar a México.<sup>2</sup>

En ese viaje aprendió a detalle la ejecución e historia de los bailes, especialmente son cubano, rumba, danzón, guaracha y guajira en el Salón Tropicana. Uvalle nos cuenta que a punto de comenzar la exhibición, y en medio del ensayo y los preparativos finales en el parque Lenin, no querían que concursara, pues se discutía si era amateur o profesional; después de negociar, se le permitió dar una exhibición con quince parejas que comenzaron la presentación del baile al ritmo de chachachá, y culminaron con un jaleo de comparsa, música tradicional de carnaval, en un atardecer vivo en plena Habana.

En la década de los ochenta tuvo contacto con el Centro Superior de Coreografía (Cesuco), escuela que perteneció a Fonapas (hoy Centro de Investigación Coreográfica [CICO] del INBA), a través de la ya mencionada Liliana Valle, con quien colaboró como informante de una publicación del Cenidi-Danza, *Los bailes de salón en el Distrito Federal*.<sup>3</sup> El objetivo de di-

<sup>2</sup> Además de los concursos mencionados hasta aquí, el maestro ganó los siguientes premios: 1976 concurso de danzón organizado por el programa *Siempre en Domingo*; 1977 tercer lugar en mambo en el Salón Los Ángeles, y segundo lugar en charanga en el Salón Colonia; 1978 primer lugar del concurso El gran musical bailando rocanrol, y primer lugar en el Maratón de bailes organizado por Televisa, con distintos ritmos. En 1980, el concurso Los grandes del danzón, organizado por la delegación Gustavo A. Madero; en 1981 de nuevo obtuvo el primer lugar en el concurso de danzón en Tropicidanza; 1983 la competencia de danzón organizada por el Sindicato de Meseros en Veracruz, Veracruz, con motivo del carnaval; 1984 de nuevo el Campeonato Nacional de Danzón; 1985 ganó al bailar rocanrol en el concurso organizado por el *Club del Hogar*, programa de Televisa; 1991 ganó el concurso Viva mi barrio, también organizado por Televisa, bailando el ritmo de salsa.

<sup>3</sup> Liliana Valle, *op. cit.*

cha investigación fue la observación y el análisis de los lenguajes corporales implícitos en los bailes populares del Distrito Federal. Derivado de este contacto, Uvalle viajó a Costa Rica en 1991 a impartir un taller auspiciado por el INBA y promovido por otra bailarina del Cesuco, Teresa Tostado. El taller tuvo un gran final al presentarse en el Teatro Nacional, con un baile ejecutado por doscientos bailarines que cerraron con broche de oro: una fila de intérpretes bajó del escenario, llegó hasta el público y todo culminó con bailarines y público bailando en el escenario de un teatro repleto y festivo.

Entre sus experiencias más gratas recuerda el Campeonato Nacional de Danzón en el Centro Libanés; la presentación en un encuentro de investigación llevado a cabo en Taxco, Guerrero, por invitación de Patricia Aulestia; y el contacto constante con la Compañía Nacional de Danzón en Veracruz. Don Jesús no tiene un baile favorito, dice no ser partidario de hacerse fanático de un solo ritmo: "me fascina todo, aunque lo toquen feo, me alegra el alma y el corazón".

*El Gato* opina que la observación es una de las herramientas más importantes, pues está convencido de que bailar no es sólo el aprendizaje automático de pasos y secuencias, también se requiere comprender y desglosar sus elementos: la colocación adecuada de los pies y el cuerpo, las "salidas" de pies, las paradas (pausas), los braceos, las posibilidades de giros, la sincronía con la pareja, la coordinación, el carácter específico de cada ritmo, sus matices, la relación con la melodía. La observación además facilita la enseñanza,<sup>4</sup> no solamente porque hace posible la sistematización de las secuencias, sino porque también se constituye en herramienta útil para develar la esencia de cada baile.

Jesús Uvalle se considera ganador sobre todo por compartir la vida, así como el amor por el baile y las pistas con su esposa Laurita, quien hace las veces de "animadora personal, diseñadora de vestuario y, en ocasiones, coordinadora de relaciones públicas. [...] Bailar danzón un poquito no lo es todo... agradecer la vida, la esposa, los hijos, los nietos, la salud, el alimento,

<sup>4</sup>Desde los años sesenta, *El Gato* ha impartido clases de baile en diversos sitios: el Club de Baile de Tepito, Club de Baile Veracruz, Club Inspiración, Club Familiar del Deportivo Nezahualcóyotl, Museo de Culturas Populares, Estudio de Emma Pulido, Casa de la Cultura de Coacalco, Galería José María Velasco (en Peralvillo), Teatro del Pueblo, Salón Atzin del Deportivo 18 de Marzo, Casa de la Cultura Griselda Álvarez, Universidad Grupo Sol, Instituto Americano, y Universidad Anáhuac Sur.

la casa antes que todo, antes que las envidias”. Reflexionando en perspectiva, *El Gato* afirma: “Todo lo que se ganó queda atrás, lo que se tiene que ver es adelante”.

“Dicen que el baile es un vicio, y ojalá todos los vicios fueran iguales”, comenta mientras sonríe honestamente, con su sonrisa de rostro completo, al tiempo que evoca el ritual de ir a bailar, el cual comienza una semana antes: ver qué carnet hay, pues “hay danzoneras que tocan precioso, otras regular, y otras ‘de a tiro’ feo”; juntar un dinerito para pagar la entrada, comprar un refresco o un agua. El ritual de ese día consiste en bañarse, rasurarse, “limoncito para que no huelan las axilas”, y combinar la ropa con la de su pareja, eligiendo vestido, traje, sombrero y accesorios. Y una vez listos, tomar el Metro, “que es seguro para ir vestido de pachuco”.

### Lo que gana es el baile

La vida de *El Gato* es sumamente activa. Además de encontrarse inmerso en la dinámica cotidiana del entrenamiento en bailes de salón, la vida de los salones de baile, la enseñanza y los concursos, su sed de aprendizaje y de transmisión de los conocimientos aprendidos en la práctica ininterrumpida y generosa, le han llevado a ser un elemento activo en la reivindicación y revitalización del movimiento pachuco.

Hace quince años, después de asistir a un baile de pachucos, le surgió la inquietud de invitar y juntar a los pachucos que andaban “desbalagados” por la ciudad. La iniciativa fue tomando forma y creciendo. El Salón Atzin le pidió que llevara pachucos y rumberas para efectuar presentaciones, y lo han invitado en diversas ocasiones a asistir a programas de televisión; el punto culminante de este proceso fue la realización del Primer Baile de Pachucos Elegantes y Rumberas en 2006.

El movimiento que comenzó Uvalle (en complicidad con Víctor González Romero, *Viggoro*, actor que actualmente se desempeña como subdirector de Servicios Culturales de la delegación Cuauhtémoc) logró mostrar la cultura del pachuco. Así se concretó la creación de la Asociación de Pachucos y Rumberas, de la que don Jesús es fundador y miembro activo.

El pachuco, personaje inmortalizado por el famoso Germán Valdés, *Tin Tan*, se caracteriza por la capacidad de improvisación en la elaboración de un

atuendo vistoso con el que busca afirmar su existencia, a través de una presencia colorida y festiva que desplegará con su pericia en las pistas de baile.

Jesús Uvalle posee una colección impresionante de atuendos de pachuco.<sup>5</sup> El maestro dice que cada pachuco se viste de acuerdo con sus posibilidades económicas, y recuerda a un amigo suyo de Salamanca, Guanajuato, a quien, a falta de cadenas de oro o plata que solían usar los pachucos ricos, se le ocurrió que utilizaran cadenas para perro y las integraran al vestuario.

El toque perfecto de elegancia en la imagen del pachuco es la complicidad con su compañera rumbera de baile, ambos adecuadamente coordinados en vestido, calzado y accesorios. Además, la pareja debe destinar un tiempo considerable a la práctica y ensayo detallados de las rutinas.

Así como retoma las figuras míticas de pachucos como *Tin Tan* o *Resortes*, en el caso de la presencia femenina *El Gato* elige la imagen de las cinco grandes rumberas de la época de oro del cine mexicano: Meche Barba, María Antonieta Pons, Amalia Aguilar, Ninón Sevilla y Rosa Carmina, quienes son también homenajeadas al ser consideradas como modelos. Sus vestuarios serán reproducidos a la perfección en cada encuentro y cada convivencia de Pachucos y Rumberas.

Don Jesús afirma: "Pachuco era el que procuraba bailar bonito y vestir bonito, fuera panadero, carpintero o albañil". *El Gato* quiere rememorar esa época y prefiere las convivencias a los concursos, por lo que impulsa igualmente a los más pequeños y a los adultos, "para que todos se vayan contentos".

En el empeño de Jesús Uvalle están imbricados, por un lado, la resistencia colectiva de una contracultura revivida, y por otro, el esfuerzo personal de seguir transmitiendo el conocimiento del baile popular para encontrar la esencia de cada baile y el perfeccionamiento técnico. Dicha labor expresa un interés por la danza popular y la enseñanza de los diversos géneros y estilos dancísticos, forma de enunciación individual inserta en lo colectivo.

<sup>5</sup> Los famosos *zoot suits* (el saco a la rodilla), tirantes, pantalones arriba de la cintura, zapatos bicolors o de charol de una sola pieza, sombreros de fieltro, cadenas con leontina, pañuelos, mascaradas, adornos para la solapa, camisas de colores, corbatas anchas o de moño, y pluma para el sombrero.

En medio del declive de los tradicionales salones de baile como sitios de aprendizaje, y ante la proliferación de ritmos impuestos por los medios de comunicación masiva, la propuesta de Jesús Uvalle cobra trascendencia.

*El Gato* y su sonrisa generosa agradecen los regalos del movimiento pachuco, una actividad que le permite enseñar a otros. Su trabajo se orienta a extender el movimiento a partir de la enseñanza técnica y la organización de encuentros. Busca dejar de lado la crítica imperante en el medio de los concursos y las competencias de baile popular urbano: "así, lo que gana es el baile".

Después de impartir clases en el Deportivo Guelatao durante treinta y tres años, no pudo pensionarse al cien por ciento, pues su estancia laboral en esa institución fue con una plaza de jefe de limpieza. Así que Jesús Uvalle sigue dando clases, talleres y exhibiciones –tanto en la ciudad de México como en el interior de la república– con el Movimiento Pachuco y con la Compañía Nacional de Danzón en el puerto de Veracruz.

El combinar la docencia, las exhibiciones y las presentaciones esporádicas en programas de televisión constituye otra resistencia: la de sobrevivir en materia económica.

Jesús Uvalle quiere seguir trabajando "para durar más, para traer un peso en la bolsa, para llevar a Laurita a bailar... para no morir, para no sentarme a ver la tele"; quiere trabajar hasta que no pueda caminar: "trabajar y bailar para seguir viviendo".

A *El Gato* se le nota el amor y el agradecimiento por la vida al momento de verlo sonreír con el cuerpo desde que se escuchan los primeros acordes de la música. Sonríe al tomar por la cintura a su Laurita para bailar un chachachá o un danzón: dos cuerpos que se acompañan sonrientes danzando historias compartidas en la vida y en las pistas.

Al terminar la entrevista comenta alegre: "Si la muerte, cuando venga, no viene bien vestida, de rumbera, y yo de pachuco, se la hago de pedo y no me voy...".

**Fuentes**

- Valle, Liliana, *Los bailes de salón en el Distrito Federal*. México, Cenidi-Danza José Limón, 1993.
  - Entrevista con Jesús Uvalle realizada por Rebeca Mundo, 3 de noviembre de 2010.
  - Ciudadela 1-pachucos con ritmazo  
<http://www.youtube.com/watch?v=r3ITLycORnw>
  - Baile de jueces. Los jóvenes del estilo, danzonería Acerina  
<http://www.youtube.com/watch?v=2lTXUqa7zNY>
  - Danzon Jesús Uvalle en Zacatlán  
<http://www.youtube.com/watch?v=GuJU8wQ5n0g>
- Recuperados el 20 de octubre de 2010.



## Reconocimiento



Carlos Covarrubias con Vera Cáslovská. Praga, 1978.  
Archivo del Arq. Carlos Covarrubias.



*Detrás del vestido...* Coreógrafo: Marcos Santana.  
Compañía: Banshee Danza Contemporánea  
Foto: Arq. Carlos Covarrubias. Archivo del Arq. Carlos Covarrubias.

## Carlos Covarrubias Solís, *El Buitre*: “Creo tener todos los movimientos del cuerpo humano en fotos, entre gimnasia y danza”

Alejandra Medellín

Lo que se escribe acerca de una persona es, francamente, una interpretación, igual que las declaraciones visuales creadas manualmente, como las pinturas y los dibujos. Las imágenes fotográficas no parecen afirmaciones acerca del mundo, sino piezas del mismo, miniaturas de realidad que cualquiera puede tomar o adquirir. [...] Aunque en cierto sentido la cámara captura la realidad, no sólo la interpreta, las fotografías son una interpretación del mundo, tanto como las pinturas y los dibujos.

Susan Sontag

*Sobre la fotografía*

### Preámbulo

Hablar acerca de Carlos Covarrubias como él mismo lo ha hecho a través de su obra: congelando en el tiempo algunas acciones, ciertos gestos, determinadas imágenes de la realidad que nos permitan acercarnos a él sin pretender explicarlo, describirlo, agotarlo. Dejar que la mirada se desplace de una fotografía a otra, siempre en movimiento. Escuchar a través de sus palabras aquello que nos dice, pero también aquello que ha dejado en la sombra. Jugar con él en el claroscuro que ha convertido en hábitat, a la vez guarida y atalaya. Su mirada de ave de rapiña sabe captar el momento preciso en el que el aliento queda suspendido entre la vida y la muerte. Covarrubias es un hombre de emociones extremas. Detrás de su gesto gentil y su plática amable, se presiente la adrenalina del corredor de autos de carreras o del torero. Coqueteó con ambas profesiones, aunque la vida lo llevó a ocupar preferentemente el lugar detrás de la lente. Esta aparente distancia no lo

ha alejado de la acción, "al igual que el torero —dice él—, el fotógrafo debe templar con la cámara". Quizá por eso Covarrubias ha logrado tal sincronía con el cuerpo del otro en movimiento; aunque vea los toros desde la barrera, frente a sus fotografías el espectador se siente en el filo de la navaja.

### Instantánea

En este departamento de la calle de Medellín, en la colonia Roma, las palabras no son las únicas que hablan. Si agudizo los sentidos alcanzo a escuchar, como en un susurro, las voces de las imágenes que habitan las paredes. El de Covarrubias es un universo peculiar: toros, autos de carreras, mujeres. Mujeres que posan para la cámara, el rostro en primer plano, con una elegancia y un porte definitivamente salidos de otra época. Mujeres gimnastas, suspendidas en el aire o haciendo equilibrio entre las barras. Mujeres que bailan. También hay jinetes que se mantienen con dificultad sobre caballos que saltan o se sostienen en dos patas. Hay toros que embisten, algunos con tal suerte que responden con una cornada a la porfía de su adversario. Y automóviles que se deslizan a toda velocidad sobre la pista de carreras. Como si la mirada de Covarrubias se hubiera exteriorizado sobre los muros para que los ojos del visitante pudieran entrar en su memoria. No en vano es fotógrafo. Aunque sus estudios sean de arquitectura —miembro de la generación que en 1954 se mudó de la Academia de San Carlos para estrenar la Facultad de Arquitectura en Ciudad Universitaria—, desde niño ha vivido cámara en mano, anticipándose para capturar en una fracción de segundo el momento preciso.

### Infancia

En la foto no tienes un maestro. La misma fotografía te enseña, la experiencia. Aprendí a revelar con mi padre porque él también era aficionado a la fotografía. Primero me prestaba su cámara, hasta que me compró una y entonces ya empecé a trabajar solo. Tendría diez, doce años. Pasé por todas, yo era el fotógrafo del club, el fotógrafo de la escuela, de todos lados. [...] Todavía conservo la primera

credencial que me acreditó como fotógrafo, era de una revista de Miguel Alemán, compañero desde la primaria.

### Cada quien para su santo

Como arquitecto no hubo oportunidad porque resulta que terminé la carrera y estábamos haciendo la tesis cuando fue el terremoto que tiró El Ángel, en 1957.<sup>1</sup> Nosotros estábamos patrocinados. Con ese hecho, adiós patrocinio; nos dijeron: "No tenemos 'lana' para ustedes muchachos. A ver cómo le hacen". Había un proyecto para hacer una serie de escuelas, pero con todo lo que se destrozó reasignaron el presupuesto para allá. Entonces nosotros, cada quien para su santo, a ver a qué me dedico. Yo me seguí con mi cámara y dije: "pues aquí está el pan, ¿para qué le hago al loco?". Otro arquitecto acabó haciendo barquitos de papel maché para vender en el Sanborns. Y otro de dibujante de arquitectos de generaciones posteriores. Total que se deshizo el grupo. Yo me seguí en la foto.

Por eso ni torero ni arquitecto. Porque en ese entonces yo iba para torero. Mi padre era primo de un torero y de un ganadero, Chucho Solórzano y Eduardo Iturbide, fundador de Pastejé, ¡nada más! Cuando Chucho le dijo: "mándalo a la ganadería", mi padre le respondió: "Nooo. Si te lo mando, este cuate ahí se queda".

### Un desgraciado buitre

En los caballos y en los coches ya llevo tres generaciones. A veces estoy con pilotos que son nietos de los primeros pilotos con los que trabajé. En los caballos, igual. Es toda una historia. Todos los gafetes que ves ahí colgados son de eventos de carreras que he visto. Tengo el archivo de fotos de carreras más completo que hay en México.

En una ocasión me habla una amiga. "Oye, *Buitre...*"; yo tengo el apodo de *El Buitre*. De toda la vida. Casi nadie me conoce por mi apellido, pero por *El*

<sup>1</sup>Se refiere al terremoto ocurrido el 28 de julio de 1957, que provocó que se derrumbara la estatua del Ángel de la Independencia en la ciudad de México.

*Buitre* saben quién soy. Porque cuando voy a las carreras, en el lugar donde yo me presento hay un accidente y tengo las fotos. Una vez, en el Parque Asturias se maromeó un piloto y al día siguiente fui a darle las gracias: “¡Oye, qué fotos me diste!”. “Eres un desgraciado buitre”, me respondió. Desde entonces se me quedó.

## La llave a la Olimpiada

Hay que ser muy inquieto para ser fotógrafo. Entré a la Olimpiada de inmediato y entré por una foto. Porque, sin ser charro, monté la primera exposición de fotos de charrería que se presentó en México. Una amiga mía que era de la escaramuza –Margarita del Castillo, toda una enciclopedia– me dijo: “Vamos a hacerlo”. ¡Nunca me imaginé en la que me iba a meter, dos años preparándola! Con ese material hubo fotos muy interesantes. Y un día me habla Luis Farías,<sup>2</sup> que fue gobernador de Nuevo León y en ese momento era Oficial Mayor en el Departamento de Turismo. Me dice que le habían platicado que yo tenía material de fotos de charros y que quería verlo. “¡Sí, cómo no!”. Fue a mi casa a revisar el material. Creo que fue en 1964. Me dice: “Me está gustando ésta”. Y le respondo: “Pues aquí hay una que le va a gustar más” y le di una copia. Se quedó con la boca abierta. Y se fue. A la media hora me habla su secretaria: “Que sí, que les imprimiera esa foto”. Con tal suerte que esa foto se presentó en un Congreso Mundial de Turismo que hubo aquí en México y en el que cada país presentaba a concurso dos o tres carteles. México presentó dos: uno de Ramón Valdiosera, el diseñador de modas, que era muy buen dibujante, y mi foto. Decían que fueron cerca de trescientos carteles. De todo el mundo, imagínate. Y quedé en primer lugar mi foto. Eso me abrió el camino a la Olimpiada. No tuve que recurrir

<sup>2</sup> Se refiere a Luis Marcelino Farías Martínez (Monterrey, Nuevo León, 7 de junio de 1920 - Cuautla, Morelos, 1999). Político mexicano, miembro del Partido Revolucionario Institucional. De 1964 a 1967 fue Oficial Mayor del Departamento de Turismo. En 1970 fue electo senador por Nuevo León, puesto que sólo ejerció hasta 1971, pues fue designado gobernador sustituto de Nuevo León, de ese año a 1973, ante la renuncia del gobernador Eduardo A. Elizondo Lozano a raíz del conflicto que vivía la Universidad Autónoma de Nuevo León. [http://es.wikipedia.org/wiki/Luis\\_M.\\_Farías](http://es.wikipedia.org/wiki/Luis_M._Farías)

a la relación con mi maestro, el arquitecto Ramírez Vázquez,<sup>3</sup> mi fotografía fue la mejor llave.

## México '68: Somos los diez más afortunados del mundo

Siempre tienes que anticiparte a lo que va a pasar. Y hay que tener en cuenta un detalle muy importante: el tiempo que tardas en oprimir el botón de la cámara, que es cuando se toma la imagen. Esa fracción de segundo puede ser la clave. En la gimnasia estudié los ejercicios libres de casi sesenta gimnastas memorizándolos. Yo cubrí la gimnasia en los Juegos Olímpicos de 1968.

A ver qué les parece esta foto. Estoy muy bien acompañado como ven.<sup>4</sup> ¿Saben quién es esta mujer? Pues nada menos que la Cáslavská,<sup>5</sup> la campeona olímpica mundial. La visité en 1970 y en 1978 en Praga. Estaba semicastigada todavía, porque ella fue de las que firmaron el "Manifiesto de las dos mil palabras" contra la invasión rusa. No la iban a dejar salir, ella no iba a venir a México. Entonces el pueblo, cuando se dio cuenta, la escondió. Estaba en un campamento de carboneros para hacer condición física. La selección checa se vino a preparar a nuestro país. Aquí conviví con ellas. Es un buen recuerdo, ¿no?

<sup>3</sup> Pedro Ramírez Vázquez (México, D. F., 16 de abril de 1919), arquitecto mexicano y miembro del Consejo Consultivo de Ciencias de la Presidencia de la República. Fue presidente del Comité Organizador de los Juegos Olímpicos de 1968 que se celebraron en la ciudad de México.

<sup>4</sup> La foto a la que alude el arquitecto Covarrubias aparece en la página inicial de esta semblanza.

<sup>5</sup> Vera Cáslavská nació el 3 de mayo de 1942 en Praga, Checoslovaquia. Triple medallista de oro y medallista de plata en los Juegos Olímpicos de 1964 en Tokio, era la favorita para los Juegos de 1968. Pero en abril de ese año firmó el "Manifiesto de las dos mil palabras" por el que se condenaba la injerencia de la Unión Soviética en Checoslovaquia. Dos meses antes de los Juegos los tanques soviéticos entraron a Praga. Avisada por unos amigos del riesgo que corría de ser detenida, Vera se refugió en las montañas. Ahí siguió con los entrenamientos a pesar de los pocos medios que tenía a su disposición. Al cabo de tres semanas, el gobierno le dio permiso para reunirse en México con el resto de su delegación. Allí, Vera defendió con éxito sus títulos olímpicos en el concurso general individual y en el potro. Se hizo muy popular entre los mexicanos, todavía más cuando se casó en la catedral de México con el también atleta olímpico Josef Odložil. <http://sp.beijing2008.cn/spirit/pastgames/halloffame/c/n214375388.shtml>

Vera traía una rutina secreta para las barras asimétricas, y gracias a mis fotos la fue perfeccionando. Diario, diario. Un día ya estábamos a punto de terminar sus últimos entrenamientos. Eran las diez de la noche y una amiga mía, que era edecán de esgrima, me dice: “¿Me vas a dar un aventón?”. “Sí –le respondo–, búscame allá en el gimnasio de la ESEF”, que era la Escuela Superior de Educación Física. Llega la chamaca. Como a los cinco minutos me dice: “Oye”. “Aguántame tantito”, le respondo. Me trajo diez minutos más así, hasta que le dije: “Toma las llaves del coche y vete. Pero antes de que te vayas analiza una cosa. ¿Cuántos estamos aquí?”. “Como diez”. “Somos los diez más afortunados del mundo de ver a la campeona mundial trabajar para nosotros. Toma las llaves y vete”. Cogió las llaves y se salió, pero para cancelar un compromiso que tenía. Regresó y se quedó a ver el entrenamiento hasta el final. ¿Cuándo volvemos a ver eso? ¿A la campeona del mundo? Hice muy buena amistad con ella. Todavía se le veía la mirada tristona a esa mujer.

## De rebote

Lo de la danza ya fue de rebote, te soy sincero. Llegué a ella por la similitud con la gimnasia. Soy amigo del arte desde siempre. En todos los aspectos. Donde hay arte, estoy. Empecé a tomar fotos de danza en el Auditorio Nacional en el '72 o '73. La danza da para mucho. Es un buen entrenamiento. Dije: “Tengo que hacer algo en esto también. Si se me atravesó la danza, pues le damos a la danza”. Es un reto. Además, hay un dicho famoso en el fútbol: “portero sin suerte no es buen portero”. En la foto es lo mismo y yo hasta un santo tengo: San Buitre.

Hice un arreglo con Mercedes González, que era la directora de la Unidad Artística y Cultural del Bosque, de que para todo espectáculo que se presentara en el Auditorio Nacional que me interesara tenía tres entradas gratuitas a cambio de fotos. Te imaginarás la cantidad de eventos... Desde los años setenta tengo el material que tomé para ella. Cuando me presenté a la Coordinación Nacional de Danza ¡no querían el material, no sabían qué hacer con él! Yo se lo dije a Mercedes: tienen a su disposición el material, pero yo lo guardo.

En el Auditorio Nacional, Carlos Covarrubias tomó fotografías tanto de espectáculos mexicanos como de Ucrania, la Unión Soviética, Cuba, Bélgica, Corea, Sri Lanka, Polonia, Senegal, Tahití, Checoslovaquia, España,

Hungría, Israel, Flandes y Colombia, entre otros. Y en 1996 empezó a tomar fotos para la Coordinación Nacional de Danza, actividad que realiza hasta la fecha "siempre por amor al arte, única forma de conformar un archivo histórico".

La danza la tomo como descanso. Relajante. Además es un entrenamiento. Y actualmente estoy preparando jóvenes fotógrafas. Para dejar más fotografías de danza ¿no? No sé cuántos hay ahorita. Dedicados de lleno, nada más uno que otro por ahí.

La danza me interesa mucho. He logrado cosas muy interesantes. No sé cuántas miles y miles y miles de fotografías. Horas y horas y horas. Creo que al principio empezaron medio reacios, ¿qué te podré decir? Inseguros. No sabían si yo iba a poder responder o no. No tenía sueldo ni nada, simplemente pura palabra. A pura palabra, nada más, era un compromiso moral conmigo mismo.

Mira, éstas son unas fotos de danza que me gustan mucho.<sup>6</sup> Es un grupo que estaba trabajando en la sala que tienen en el jardín de San Fernando. Ella, la morena, es Argelia. Eran un hombre y cuatro mujeres. Muy elegante. Es el tipo de danza que me gusta a mí. Me gusta que haya armonía, que haya elegancia. Y sobre todo, coordinación, que es lo que les falla muchas veces.

Otra cosa que me apasiona mucho es el flamenco. Ésta es *Semana Santa*, de Lourdes Lecona. Ya le dije a Lourdes ¿por qué no lo vuelven a hacer? Estaban inspiradas ese día. ¿Para ti cuál es la mejor bailadora de flamenco? Para mí es Susana Aguirre. Cuando estaban ella y Erika Suárez con Lourdes Lecona le dije a Lourdes: "no se deshaga de esta pareja". Como Susi no he visto una que proyecte... Porque el fotógrafo debe meterse en el cuerpo de la bailarina. Sobre todo en el flamenco.

Del último Festival Patria Grande, en 2010, ¿sabes cuál fue el número que más me gustó? Un grupo de niñas que venía de Atizapán. Las niñas le demostraron a las grandes lo que es la danza mexicana proyectada. Porque la danza tiene que proyectar. Si ves trabajar a bailarines profesionales de Amalia Hernández observas la misma cara, la misma expresión. En cambio a estas niñas se les desbordaba la sonrisa, igual que a las auténticas de la Guelaguetza.

<sup>6</sup> La foto a la que alude el arquitecto Covarrubias aparece en la página inicial de esta semblanza.

## De vista, nomás

Carlos Covarrubias no tiene una relación cercana con bailarines o coreógrafos:

No ha habido oportunidad –dice– porque tienen horarios muy especiales, la verdad. Y si vas no te van a hacer caso porque están en ensayo. O no te van a dejar entrar, de plano. Para qué perder el tiempo. Pero tengo el archivo, el que quiera, que venga.

Yo quisiera ver los entrenamientos, los ensayos, y sobre todo, memorizarlos, pero no se dejan. Si yo fuera a los ensayos tendríamos cien veces mejor calidad y cincuenta veces menos material desperdiciado.

Su relación con otros fotógrafos de danza es “De vista, nada más. No es que sea egoísta ni nada así, lo que pasa es que no coincidimos. En el mundo de la fotografía es difícil hacer una relación de grupo”.

¿Será que le hace honor a su apodo? Los grandes buitres, dicen los expertos, son solitarios, cazan y descansan solos o en parejas y rara vez se reúnen en grupos. Pero es sólo su relación peculiar con la danza, porque Carlos comenta: “Amigos tengo todos los que quieras”.

## El territorio

¿Has buscado tomar fotos en otros espacios diferentes a los de la Coordinación?

¿En plan de danza? Ha habido muy poca oportunidad. En el Julio Castillo están demasiado pegados, están los bailarines aquí (en la nariz). Igual que en el Día Internacional de la Danza, en una salita donde están bailándote en las rodillas. El Teatro de la Danza, en cambio, tiene una buena distancia. Buena iluminación. A mí no me gusta trabajar desde arriba, prefiero estar en la primera fila. Porque si estás arriba salen todas las líneas, las referencias y las marcas. Y de abajo no. Entonces tienes que estar retocando todo. Claro, la iluminación puede ser mejor porque va de arriba hacia abajo. Pero yo prefiero los claroscuros. Y contraluces a veces. Hay que aprender, aprender, aprender y anticipar. Porque los movimientos son muy sorprendidos a veces. Por eso hay que ver ensayos.

## La vida del fotógrafo

Mucha gente no sabe valorar el trabajo de un fotógrafo. Hace muchos años conocí a una chamaca que era estudiante de pintura, ya muy avanzada. La conocí e hicimos contacto de inmediato. Entonces empecé a frecuentarla en su casa. Y de repente me llama el papá: "Mire usted, Carlos, venga para acá. No quiero que siga frecuentando a mi hija". "¿Por qué?". "Ya con un fotógrafo en la familia tengo". ¿Cuál fue la decisión del padre? Mandarla a Italia a estudiar pintura para evitar todo contacto. No volví a verla jamás. Qué lástima que este señor no entendió una relación entre artistas.

## Los planes

Antes de despedirnos me dice:

Tengo una colección de fotos taurinas y de danza que quiero publicar. Y carteles de danza. Estoy haciendo mi archivo, así como existe el Archivo Casasola, quiero que exista el Archivo Covarrubias. Vamos a lograrlo gracias a mi soltería y a mi libertad completa. De otra forma no lo hubiera podido hacer. O llevas casa o llevas negocio. Con decirles que tres novias terminaron conmigo porque me decían: "O tu trabajo o yo". Y yo respondía: "Pues ahí nos vemos chiquita".

Carlos Covarrubias, originario de la ciudad de México, va a cumplir ochenta años el 11 de mayo de 2011. No se le notan por ningún lado. Él lo atribuye al ejercicio. "Camino mucho, así mantengo la condición. Fui muy deportista: jugué básquetbol quince años, hice gimnasia dos años, jai alai tres años, boxeo hice dos o tres años, también pesas." A mí me parece que, además del ejercicio, es su pasión por la vida lo que lo mantiene en esa forma. Carreras de automóviles, charrería, toros, gimnasia olímpica y danza: el ojo y el corazón de *El Buitre* están ahí donde está la acción.

**Fuentes**

-Entrevista con Carlos Covarrubias Solís realizada por Lourdes Fernández y Alejandra Medellín, 20 de enero y 10 de febrero de 2011.

[http://es.wikipedia.org/wiki/Luis\\_M.\\_Fariás](http://es.wikipedia.org/wiki/Luis_M._Fariás)

<http://sp.beijing2008.cn/spirit/pastgames/halloffame/c/n214375388.shtml>

*In memóriam*

Danza clásica



Elena Carter en *El cascanueces*.  
Foto: cortesía de Linda Besant,  
historiadora del Oregon Ballet Theatre.



Elena Carter después de una función de  
*Coppélia*. Compañía Nacional de Danza.  
Teatro de Bellas Artes.  
Foto: cortesía de Beatriz Correa.

## Elena Carter, un ser para recordar

Cristina Mendoza

Las aguas calmas corren profundo...

Nellie Happee  
*Tributes*

Su figura, esbelta, grácil: la nuca se unía con la espalda –una columna de músculos– de manera vertical; piernas y brazos largos, flexibles; el rostro armonioso, adornado con una sonrisa franca y afectuosa, así era Elena Carter, bailarina mexicana que destacó en el Dance Theatre of Harlem después de iluminar los escenarios nacionales con su presencia de gacela.

Elenita Carter nació el 26 de diciembre de 1948, hija de Catalina Romero Macías, oriunda de la ciudad de Puebla, y de James Patrick Carter Eskridge, ciudadano estadounidense que después de haber sido reclutado por el ejército y vivir la experiencia de la Segunda Guerra Mundial, se rehusó a permanecer en su país. Quiso viajar por el mundo, pero no llegó muy lejos, pues al conocer a la que sería su compañera de vida se estableció de forma definitiva en México. Elena fue la mayor y tuvo dos hermanas: Martha y Patricia; y un hermano, Mario. Desde que tenía dos años, la niña mostró facilidad para moverse, y cuando se le pedía que bailara, lo hacía con gracia y gran placer. Así también, desde pequeña fue muy pulcra: siempre estaba arregladita y no aceptaba jugar en la calle por temor a ensuciarse. Sus dos hermanas la describen como un ser apacible y sumamente bondadoso; a través del testimonio de Martha confirmamos la felicidad que le proporcionaba la danza: “Mi hermana nació para bailar y, afortunadamente, pudo hacerlo por muchos años”.

Elena Carter descubrió este destino —así como sus facultades físicas— siendo estudiante de primaria en el Colegio Westminster de la ciudad de México, donde recibía clases de ballet. En cierta ocasión, Ana del Castillo, directora de la Academia de Balé de Coyoacán, fue autorizada para llevar al colegio a una examinadora proveniente de Inglaterra, pues en ese momento su escuela aplicaba el método de la Royal Academy of Dance. La maestra inglesa tenía la encomienda de elegir, entre cuatro niñas previamente seleccionadas, a aquellas que demostraran tener futuro en la profesión de bailarina. La intención de Ana del Castillo era apoyarlas inscribiéndolas en los cursos que su institución ofrecía. Al comprobar el potencial de Elena, la escuela contactó a su mamá para comunicarle que estaba entre las seleccionadas y orientarla acerca de la manera más adecuada de impulsar su carrera de bailarina.

Debido a esta inesperada oportunidad, la niña inició a los once años<sup>1</sup> los estudios de ballet, cumpliendo con los grados requeridos para graduarse. El término de sus estudios de danza coincidió con su ingreso a la preparatoria en el Colegio Madrid, sin embargo, al poco tiempo a sus padres les fueron notificadas las frecuentes faltas de su hija, y se enteraron por la propia joven que se escapaba de la escuela para seguir su entrenamiento. Su padre acordó con ella el compromiso de terminar la preparatoria, y sólo entonces —de continuar su temprana pasión— dedicarse a la danza por completo.

Su siguiente paso fue incorporarse en 1969 al Ballet Clásico de México (BCM), bajo la dirección general de Clementina Otero de Barrios y el maestro Víctor Moreno como director artístico. Durante el tiempo que permaneció como miembro de la compañía tomó clases con Fedor Lensky, Nelsy Dambré y Aurora Bosch, y participó en los distintos montajes del momento (*Tortajada*, *Danza y poder II*: 320; *50 años de danza*). Elena figura en el elenco del cuerpo de baile del segundo acto de *El lago de los cisnes*,<sup>2</sup> y

<sup>1</sup> De 1959 a 1968, Elena Carter fue alumna en la Academia de Balé de Coyoacán. Durante ese tiempo, la maestra y coreógrafa Nellie Happee le dio clases, y la describía como siempre atenta, rápida para asimilar las indicaciones que se le daban y muy musical. Maestras y compañeras la llamaban "Elenita", por ser una joven que sobresalía por su apacible y delicada naturaleza.

<sup>2</sup> Coreografía de Lev Ivanov en versión de Aurora Bosch, con música de Piotr I. Chaikovski, presentada en mayo en el Teatro de Bellas Artes (TBA). *50 años de danza*, Palacio de Bellas Artes, México, INBA/ SEP, 1980, p. 513.

muy pronto formó parte del *pas de quatre* de esta obra tradicional.<sup>3</sup> También bailó los segmentos “Vals de las flores”, “Danza árabe”<sup>4</sup> y “Copos de nieve”<sup>5</sup> de *El cascanueces*.<sup>6</sup> Se incorporó a *Bachianas*,<sup>7</sup> a *Las jóvenes* —de la obra *Ocho invenciones*—, a *Estudios coreográficos* y a *Tríptico*.<sup>8</sup> En *Tiempo entre dos tiempos* se la encuentra en el “Segundo dueto de amor”,<sup>9</sup> teniendo como pareja a Ricardo Riebeling; acerca de su actuación en esta pieza, el crítico Florestán opinó que la coreografía había permitido mostrar el buen nivel del cuerpo de baile, especialmente el de Elena Carter (Tortajada: 339).

En 1970, bajo la dirección artística de Miro Zolan, bailó en *Jig-saw*, en *Concerto*<sup>10</sup> y en *La bella durmiente del bosque*.<sup>11</sup> Ese mismo año fue invitada como Primera bailarina por el Ballet Real de Nueva Zelandia<sup>12</sup>, compañía en la que permaneció sólo seis meses pues, demasiado joven, extrañaba a su familia. En una entrevista que concedió poco tiempo después de su regreso a nuestro país, hizo referencia a los motivos que la obligaron a dejar el BCM: “falta de imaginación y profesionalismo en la danza mexicana” (Tortajada: 339).

En 1971 se incorporó al Ballet Clásico 70 (BC70), que desde un año antes había comenzado a ensayar para crear un repertorio original con la coreó-

<sup>3</sup> Programa de mano Domingo Popular de la Cultura. En esa ocasión Elena Carter bailó junto con Joyce Vives, Gloria Macías y Mireya List.

<sup>4</sup> *Loc. cit.*

<sup>5</sup> Programa de mano *Cascanueces*.

<sup>6</sup> Coreografía de Jorge Cano, con música de Piotr I. Chaikovski, que se presentó en el Auditorio Nacional del 1 al 19 de diciembre. *Loc. cit.*

<sup>7</sup> Coreografía de Nellie Happee, con música de Héctor Villalobos, que se presentó en el mes de junio en el Teatro de Bellas Artes. *50 años de danza, op. cit.*, p. 514.

<sup>8</sup> Coreografías de Manuel Parres, con música de Miroslav Kavelac (la primera), de Maurice Ohana (la segunda), y de Edgar Varese (la tercera), presentadas en julio en el TBA. *Ibid.*, p. 517.

<sup>9</sup> Coreografía de Waldeen, con música de Bach-Schoenberg, presentada en junio en el TBA. *Ibid.*, p. 514.

<sup>10</sup> Ambas obras de Miro Zolan: la primera con música de Boris Blacher, en la que Elena bailó la parte denominada “Armonía”; y la segunda con música de Beethoven, donde apareció como aldeana, dama y noble. Las piezas fueron presentadas en abril en el TBA. *50 años de danza, op. cit.*, p. 521.

<sup>11</sup> Coreografía de Marius Petipa realizada por Tulio de la Rosa y Jorge Cano con la asesoría de Clara Carranco —del Ballet Nacional de Cuba—, con música de Piotr I. Chaikovski, presentada en octubre en el TBA. *Ibid.*, p. 526.

<sup>12</sup> El Royal New Zealand Ballet fue fundado en 1953 por el bailarín Poul Gnat.

grafa Nellie Happee.<sup>13</sup> Dentro de esta pequeña compañía, Carter destacó en las distintas coreografías montadas: en 1971 estrenó *Mozartiana*,<sup>14</sup> donde su solo fue alabado por el exigente crítico Kurt Hermann Wilhelm (Tortajada: 469). Asimismo intervino en *La favorita*,<sup>15</sup> y se incorporó a las obras *Intermezzo* y *Screenplay*,<sup>16</sup> supliendo a Socorro Larrauri, una compañera que estaba embarazada.

En 1972 bailó *Concerto Grosso*<sup>17</sup> y estrenó *La trampa*,<sup>18</sup> coreografía que, de acuerdo con Job Sanders, requería de “fuertes intérpretes”. Elenita hizo el papel de pantera, la cual era domada por Ricardo Riebeling (Tortajada: 524). Según Luis Bruno Ruíz, en esta obra “de tema trágico” era notorio que ambos bailarines prometían un “brillante futuro” (515).<sup>19</sup> Estrenó también el dueto *Crepúsculo*,<sup>20</sup> y Luis G. Basurto destacó su actuación al comentar que Elena y su pareja, Carlos López, sobresalían del grupo (597).<sup>21</sup>

<sup>13</sup> La primera presentación oficial del grupo fue en abril de 1970 en el Teatro del Ballet Folklórico de México –su sede–, a la que siguieron muchas otras que atrajeron a un público popular, distinto al de Bellas Artes. Debido a su calidad, el BC70 se ganó un espacio en las temporadas del Teatro del Ferrocarrilero y del Teatro del Bosque, así como en el Teatro de Bellas Artes, donde a partir de 1971 se presentó cada año.

<sup>14</sup> Coreografía de la célebre Madame Dambree, con música de Chaikovski, presentada en julio en el TBA. *50 años de danza*, *op. cit.*, p. 532.

<sup>15</sup> Coreografía de Nellie Happee, con música de Gaetano Donizetti, que se presentó en noviembre dentro de los Domingos Populares de la Cultura, en el Teatro del Bosque. María Cristina Mendoza, *La coreografía, un caso concreto: Nellie Happee*. México, INBA/Cenidi-Danza, 2000, p. 137.

<sup>16</sup> Ambas obras de Job Sanders, la primera con música de Johannes Brahms, y la segunda un *collage* de Charles Mingus –“Far Wells, Mill Valley”, “Diane” y “Slop”–, que fueron presentadas en julio en el TBA. *50 años de danza*, *op. cit.*, p. 532.

<sup>17</sup> Coreografía de Michael Uthoff, con música de Antonio Vivaldi, presentada en diciembre en el TBA. *Ibid.*, p. 549.

<sup>18</sup> Coreografía creada diez años antes por Job Sanders para el Nederlands Dans Theater, con música de Paul Creston, presentada en diciembre en el TBA. *Loc. cit.*

<sup>19</sup> La obra se presentó el 29 de noviembre en el TBA.

<sup>20</sup> Coreografía de Michael Uthoff, con música de Erik Satie, en arreglo de rock. Se presentó en junio de 1973 en el TBA, junto con *Aguafuerte* y *Letania erótica para la paz*. *50 años de danza*, *op. cit.*, p. 555.

<sup>21</sup> Durante la gira que realizó el BC70 en 1972, invitado por el gobierno de Ecuador, se incluyó *Crepúsculo* en el programa. Hernán Rodríguez Casteló describió la pieza como un “paso de deux de extraordinaria plasticidad... siempre en un clima de tensión dentro de una línea expresionista”, comentario que constata el peso interpretativo requerido por la obra.

En 1973 Elenita recibió elogios por su actuación en *Ángeles barrocos*,<sup>22</sup> así como en *Aguafuerte* y en la obra colectiva *Letanía erótica para la paz*.<sup>23</sup> Al desintegrarse el BC70, cuatro años después, Manuel Blanco lamentó –en uno de sus textos– que miembros como la “magnífica bailarina” Elena Carter tuvieran que salir al extranjero para continuar su carrera, situación deplorable en una actividad donde los buenos elementos no abundaban (Tortajada: 599). Esta nota surgió a raíz de que la intérprete, después de asistir a una clase-audición que ofreció el Dance Theatre of Harlem (DTH)<sup>24</sup> –compañía que se había presentado en junio de 1973 en el Palacio de Bellas Artes–, fue invitada por su director, Arthur Mitchell, a integrarse al colectivo.

Dentro de esta compañía norteamericana, donde permanecería alrededor de dos años, le ofrecieron de manera inmediata papeles de solista, entre los que se cuentan el *pas de deux* de *El corsario*,<sup>25</sup> que bailó con Ronald Perry y después con Paul Russell, ambos bailarines principales. Tiempo después presentó el *pas de deux* de *Don Quijote* con Joe Wyatt, su futuro marido, como pareja. El coreógrafo Walter Reiner creó para ella el papel de Medea en la obra *Después de Corintio*, que quedó dentro del repertorio de la compañía. De gira, Elena viajó por los Estados Unidos y Europa interpretando el repertorio del DTH y ofreciendo conferencias prácticas. En Inglaterra tuvo oportunidad de pisar los foros del Covent Garden y del Sadler’s Wells, y viajó a Alemania, Israel, Finlandia, Noruega, Hong Kong y Australia.

Hernán Rodríguez Casteló, s/t, *El Tiempo*, Quito, Ecuador, 2 de mayo de 1972, Archivo Nellie Happee (ANH).

<sup>22</sup> Obra de Nellie Happee estrenada en 1970, con música de Vivaldi, y presentada en marzo de 1973. Mendoza, *op. cit.*, p. 142.

<sup>23</sup> *Aguafuerte* era una coreografía de Gloria Contreras, con música de Gustavo Becerra; en tanto que *Letanía* fue una obra de avanzada que se basó en un poema de Griselda Álvarez, y en la que intervinieron los coreógrafos Nellie Happee, John Fealy y Roseyra Marengo. La música era de Rocío Sanz y Rodolfo Sánchez Alvarado, la escenografía y diseños de Guillermo Barclay. Se estrenó el 27 de mayo de 1973 y fue presentada en julio en el TBA. *50 años de danza, op. cit.*, p. 555.

<sup>24</sup> El Dance Theatre of Harlem fue fundado en 1969 por Arthur Mitchell y Karel Shook, quien había sido maestra principal del Deutschland National Ballet. Joseph Wyatt formaba parte del conjunto.

<sup>25</sup> Coreografía con adaptación de Karel Shook y música de Ricardo Drigo.

A finales de 1976 regresó de nueva cuenta a nuestro país como artista huésped de la Compañía Nacional de Danza, antes BCM.<sup>26</sup> En ese momento vivió la asesoría del Ballet Nacional de Cuba, por lo que tomó clases con sus connotados maestros, y Joaquín Vanegas la apoyó para delinear varios de los personajes que le fueron asignados. Dentro de la Iª Temporada de Ópera/Ballet 77, en el mes de marzo, ya como Primera solista, Elena Carter estrenó el papel protagónico del ballet de la ópera *Aída*.<sup>27</sup> Kurt Hermann Wilhelm, a quien la función le pareció extraordinaria, destacó la coreografía de Happee y mencionó de manera especial a la sacerdotisa principal, Jacqueline Fuller, y a la mexicana Elena Carter, que fue pareja del jamaiquino Joseph Wyatt en el "Gran ballet" del segundo acto (Tortajada: 1024). Ese mismo mes interpretó a Myrtha, reina de las Willis, del ballet *Giselle*.<sup>28</sup> En abril, durante las presentaciones de *El lago de los cisnes* en la isleta del viejo lago de Chapultepec, bailó Odile; y en la programación del 5º Festival Cervantino se la volvió a admirar como Myrtha. En agosto,<sup>29</sup> Dionisia Urtubees escribió que Carter había realizado una actuación sorprendente en dicho papel.<sup>30</sup> Dentro de la temporada de ópera intervino en el dueto denominado "Phryne" y en la "Variación del espejo", segmentos de "La noche de Walpurgis" de la ópera *Fausto*.<sup>31</sup> Para la gala de ballet dentro del 1er Festival de Música y Danza de Monterrey '77, Elena Carter y Joseph Wyatt estrenaron la "Sarabanda" de *Sinfonía simple*<sup>32</sup>, y el papel principal de "La bacanal", del tercer acto de la

<sup>26</sup> El nombre de Elena Carter no aparece en el elenco de la compañía en 1976, por lo que es probable que se integrara hasta 1977 a las funciones de la misma.

<sup>27</sup> Coreografía de Nellie Happee, con música de Giuseppe Verdi, presentada en el TBA los días 1, 3 y 6 de marzo de 1977, Archivo Jorge Cano (AJC).

<sup>28</sup> Adaptación de Alicia Alonso, con música de Adolph Adam. *50 años de danza, op. cit.*, p. 594.

<sup>29</sup> Programa de mano *Giselle*.

<sup>30</sup> Dionisia Urtubees, "Giselle con la Compañía de Bellas Artes", Revista Mexicana de Cultura, suplemento de *El Nacional*, México, 6 de agosto de 1977, FFS-BNA. Este papel lo interpretó hasta el año de 1979, cuando dejó la compañía.

<sup>31</sup> Coreografía de Jorge Cano, con música de Charles Gounod. Programa de mano *Fausto*, de Gounod.

<sup>32</sup> Coreografía de Nellie Happee, con música de Benjamin Britten, estrenada en agosto de 1977. *50 años de danza, op. cit.*, p. 599.

ópera *Sansón y Dalila*.<sup>33</sup> En función popular, durante el mencionado festival, Elena mostró su versión de *El combate*, coreografía famosa en México por las fuertes interpretaciones que años antes realizaran Lupe Serrano y Laura Urdapilleta.<sup>34</sup> En octubre llevó a escena el *Grand pas classique*, actuación que se registró como magistral,<sup>35</sup> y un mes después bailó el Hada de Lilas de *La bella durmiente* en el Teatro del Bosque.<sup>36</sup>

Para la función popular de la Temporada Ópera/Ballet '78 bailó *Grand pas de quatre* como Carlota Grissi,<sup>37</sup> repitiendo el programa para la Gala de Ballet de ese año.<sup>38</sup> Ya como Primera bailarina descolló por su encarnación de Swanilda en el ballet *Coppélia*,<sup>39</sup> y formó parte del elenco de la ópera *Orfeo*,<sup>40</sup> que se llevó al 6º Festival Internacional Cervantino y al Teatro de Bellas Artes el 17 de julio.<sup>41</sup> Ese año se adueñó también del personaje de Lisette de *La fille mal gardée*,<sup>42</sup> ofreciendo al público una versión personal, cándida y dulce. Para la Gala de Ballet del 2º Festival de Música y Danza Monterrey '78 interpretó *La bayadera*, con Fernando Jones como pareja,<sup>43</sup>

<sup>33</sup> Coreografía de Nellie Happee, con música de Saint-Saënz. Programa de mano *Sansón y Dalila*. La obra se presentó en el Teatro de Bellas Artes el 8 de septiembre.

<sup>34</sup> Con coreografía de William Dollar y música de Raffaele de Banfield. Elena bailó los días 24, 25 y 27 de septiembre en el Teatro Monterrey del IMSS. Programa de mano 1er Festival de Música y Danza Monterrey '77. Gala de Ballet.

<sup>35</sup> Con música de Daniel Auber y coreografía de Víctor Gsovski. "Gala de Ballet obtuvo éxito en el Festival de Monterrey", *Excelsior*, México, D. F., 2 de octubre de 1977, ANH. Su aparición se registró en el programa de mano 1er Festival de Música y Danza Monterrey '77..., *op. cit.*

<sup>36</sup> Programa de mano *La bella durmiente*, noviembre de 1977.

<sup>37</sup> Programa de mano Gala de Ballet. Teatro de Bellas Artes, marzo de 1978. Elenita bailó el 19 de marzo y la acompañaron Jacqueline Fuller (Marie Taglioni), Sylvie Reynaud (Fanny Cerrito) y Alicia Fernández (Lucile Grahn).

<sup>38</sup> *Loc. cit.*

<sup>39</sup> Coreografía de Alicia Alonso basada en el original de Arthur Saint-Léon, con música de Léo Delibes. Elenita bailó el 23 de abril en el TBA. *50 años de danza, op. cit.*, p. 607. También interpretó el segmento de "La Aurora", programa de mano *Coppélia*.

<sup>40</sup> Coreografía de Felipe Segura, con música de Gluck. Programa de mano 6º Festival Cervantino.

<sup>41</sup> "Orfeo de Gluck en Bellas Artes", *El Sol de México*, México, D. F., lunes 17 de julio de 1978.

<sup>42</sup> Coreografía de Jean Dauberval en arreglo de Alicia Alonso, con música de Hertel y Herold.

<sup>43</sup> Programa de mano Gala de Ballet, septiembre de 1978. Elena bailó el 30 de septiembre.

e intervino en *Las sílfides*<sup>44</sup> y en *La bella durmiente del bosque* como la princesa Aurora.<sup>45</sup> Luis Bruno Ruíz elogió la interpretación de la bailarina como Hada de Lilas, presenciada en otra función, pero mencionó que Aurora no era el papel adecuado para ella “por varias circunstancias rigurosas de la danza clásica formal”. En su opinión, Elena Carter tendría mejor futuro como “figura de relieve en ballets con libertades contemporáneas” (Tortajada: 1046).

En contraste, Raúl Cosío distinguió a “la fina y ágil Elena Carter”<sup>46</sup>, y Raúl Díaz expresó que había bailado “con soltura, gracia y encanto, así como con mucha perfección técnica”; su interpretación había sido “fresca” logrando, a pesar del nerviosismo inicial, “pleno dominio del escenario”. El crítico destacó sus *pirouettes* que culminaron “con señorío a la vez que fragilidad al dar la sensación de realizarlas sin esfuerzo”, al tiempo que alabó la gracilidad de sus movimientos de manos y brazos.<sup>47</sup>

Al ser entrevistada, Elena hizo referencia a la suerte que tuvo al bailar el Hada de Lilas y Aurora, por la importancia de dichos papeles dentro de su carrera, pues ambos requerían de calidad técnica e interpretativa, además de que eran de la simpatía del público. Preocupada por la responsabilidad que sentía ante los bailarines jóvenes, en aquella ocasión declaró: “debemos dar un buen ejemplo a las nuevas generaciones”.<sup>48</sup> Elena y Joe contrajeron nupcias a fines del año, el 16 de diciembre de 1978.

<sup>44</sup> Coreografía de Marius Petipa, con música de Frederic Chopin. En función extraordinaria, Elena figura el 27 de agosto en “Nocturno”, con Francisco Araiza, “Mazurka” y el *Pas de deux*. Programa de mano Teatro de Bellas Artes.

<sup>45</sup> Montaje de Rosemary Valaire en noviembre en el TBA. El día 5 interpretó el personaje de la princesa Aurora. *50 años de danza, op. cit.*, p. 614. Programa de mano *La bella durmiente del bosque*, noviembre de 1978. En esa ocasión la orquesta estuvo a cargo del director John Lanchbery. También bailó en abril, durante la 1ª Temporada Ópera/Ballet '79 en el TBA. Programa de mano Ópera/Ballet '79.

<sup>46</sup> Raúl Cosío, “*La bella durmiente*”. *Excelsior*, México, D. F., 10 de noviembre de 1978. FFS-BNA.

<sup>47</sup> Raúl Díaz, “Tercera Temporada de Ópera Ballet”. *El Gallo Ilustrado*, núm. 856, suplemento de *El Día*, México, D. F., 12 de noviembre de 1978, FFS-BNA. Para esta función se tenía programada a Susana Benavides; la presentación de Elenita y de Medhi Bahiri fue una sorpresa positiva.

<sup>48</sup> “La escuela de danza, semillero de Buenos bailarines: Carter”, *Excelsior*, México, D. F., 10 de noviembre de 1978. FFS-BNA.

Durante la temporada de 1979 de *El lago de los cisnes* en el Bosque de Chapultepec, Elena intercambió los papeles de Odile y Odette (Tortajada: 1051). En el Teatro del Bosque volvió a bailar Myrtha, reina de las Willis, y el papel protagónico en *Giselle*,<sup>49</sup> en tanto que en el Teatro de Bellas Artes intervino una vez más en *La bella durmiente*.<sup>50</sup> Kurt Hermann Wilhelm comentó que la "excelentísima bailarina" tenía un público que la seguía y la aplaudía, que Elena sabía aprovechar las oportunidades por ínfimas que fueran, como en esa ocasión que sólo bailó el *pas de deux* de *El pájaro azul*, pero aun así: "en el último momento de este ballet... conquistó el éxito de siempre y la ovación que siempre recibe".<sup>51</sup> Dentro del ciclo Danza '79, Elena y Joe bailaron *El corsario*<sup>52</sup> en el Teatro de la Danza, y en el 7º Festival Cervantino se la vio en el *Grand pas classique*.<sup>53</sup> José Antonio Fernández diría: Elena Carter y Joseph Wyatt, "ellos sí auténticos solistas y buenos bailarines, se lucieron...", refiriéndose a esta actuación.<sup>54</sup>

El tiempo que Elenita permaneció en la Compañía Nacional de Danza compartió el nombramiento de Primera bailarina con Laura Urdapilleta, Martha Pimentel, Sylvie Reynaud y Susana Benavides. Sin embargo, hubo un gran despliegue de primeras figuras extranjeras invitadas, lo que redujo las posibilidades de aparecer en el foro con papeles principales, y quizá por esa razón decidió buscar nuevos horizontes. La pareja regresó a la ciudad de Nueva York, donde nuevamente se incorporaron al DTH, dentro del cual estrenaron la producción de *Paquita*. Carter intervino también en la obra *Otelo* y en *El pájaro de fuego*, pieza con la que realizó una gira a París,

<sup>49</sup> Programa de mano *Giselle*, marzo de 1979. Elenita también bailó Myrtha el 2 de abril y *Giselle* el día 9.

<sup>50</sup> Programa de mano *La bella durmiente del bosque*, abril de 1979. Elena bailó los días 22, 24 y 29.

<sup>51</sup> Kurt Hermann Wilhelm, "La bella durmiente, una bella realidad del INBA", *El Sol de México*, México, D. F., martes 24 de abril de 1979, FJC. Como princesa Aurora y Hada de Lilas bailó nuevamente en noviembre, alternando este último papel con Sylvie Reynaud y Jacqueline Fuller. *50 años de danza, op. cit.*, p. 616.

<sup>52</sup> Coreografía de Marius Petipa, con música de Ricardo Drigo. Elena actuó los días 20, 22 y 23 de julio. Programa de mano Ciclo de Danza '79.

<sup>53</sup> Programa de mano 7º Festival Cervantino. La coreografía fue de Víctor Gsovski, con música de Daniel Auber.

<sup>54</sup> José Antonio Fernández, "Ballet clásico, moderno y jazz en el Teatro de la Danza", *Novedades*, México, D. F., 24 de julio de 1979. FSS-BNA.

Francia, con la compañía. En 1982 el matrimonio cambió su residencia a Portland, Oregon, e iniciaron su labor como maestros en la Jefferson High School for the Performing Arts. Al año siguiente Elenita dio a luz a su hija Jessica<sup>55</sup> y regresó a la escena poco tiempo después. El matrimonio se unió a James Canfield y Pat Miller, bailarines principales del Joffrey Ballet, para el estreno de *El cascanueces* y bailó varios papeles estelares en las producciones del Pacific Ballet Theatre –precursor del Oregon Ballet Theatre–, entre las que se incluyen *La pavana del moro*,<sup>56</sup> *Coppélia* y *Grand pas classique*.

El 29 de junio de 1990, Elena Carter se casó en segundas nupcias con Dean Richardson, profesor de leyes en la Willamette University College of Law de Salem, Oregon, y se retiró de la escena al año siguiente. No obstante, continuó transmitiendo su experiencia artística e inspirando a jóvenes bailarines a través de su labor como maestra.<sup>57</sup> Linda Besant, historiadora del Oregon Ballet Theatre, afirma que los estudiantes de Elenita se desarrollaron como bailarines técnicos y artistas expresivos, pues les inculcó, con gran dignidad y presencia, el trabajo duro, la habilidad de concentración, el amor a la belleza y un profundo entendimiento de lo que significa ser artista.<sup>58</sup>

Elenita Carter murió el 4 de febrero de 2006, después de sobreponerse a un diagnóstico de cáncer y enfrentar estoica y valientemente, como era su costumbre, este destino durante cinco años. En una nota, Damara Bennett mencionó que el fuerte de Elena eran los papeles clásicos: “como Hada de Azúcar me hacía llorar”, expresó. Asimismo destacó su desempeño como Emilia en *La pavana del moro*, y dijo que Arthur Mitchell –quien la denominaba como su inspiración– había declarado que nunca sería olvidada en el DTH. Bennett concluye su nota reconociendo que Elena no enseñaba solamente técnica: “Ella quería ver fuego en los ojos de los bailarines”.<sup>59</sup>

Como coreógrafa, Nellie Happee declara haber disfrutado trabajar con ella en distintos momentos de su carrera. Durante el *Tributo* que le dedi-

<sup>55</sup> Jessica Alejandra Wyatt tiene ahora veintisiete años y baila en el Ballet Hispánico de Nueva York.

<sup>56</sup> Coreografía de José Limón, con música de Henry Purcell.

<sup>57</sup> Su hermana Martha recuerda haber oído, por casualidad, la opinión que tenían de ella algunos de sus alumnos: la describieron como interesada y siempre preocupada por ellos. Conversaciones vía internet durante enero de 2011.

<sup>58</sup> Palabras transmitidas vía internet por Linda Besant, historiadora del Oregon Ballet Theatre.

<sup>59</sup> Damara Bennett. Elena Carter. Dance Magazine. Mayo de 2006.

caron en Oregon, Estados Unidos, Happee expresó lo maravilloso que es encontrar a un intérprete receptivo, dispuesto a investigar lo que el creador desea transmitir, alguien con quien se disfruta el proceso de creación: "Sin artificios [...] su danza era tan cristalina como su persona. Por eso, sus compañeros, maestros, coreógrafos y directores la amábamos. Dios la bendiga".<sup>60</sup> Un tema recurrente de la *Fantasia Op. 103* de Schubert, una especie de cantábile, dijo Happee, le trae a la mente a Elena: "Es serena, modesta, ¡pero tan rica en profundidad! Las aguas calmas corren profundo...".<sup>61</sup>

<sup>60</sup> Nellie Happee, *Tributes*, hoja suelta, sin referencia, ANH.

<sup>61</sup> *Loc. cit.*

## Fuentes

### Bibliografía

- 50 años de danza, *Palacio de Bellas Artes*, México, INBA/SEP, 1980.
- Mendoza, Ma. Cristina, *La coreografía, un caso concreto: Nellie Happee*. México, INBA/Cenidi-Danza, 2000.
- Tortajada Quiroz, Margarita, *Danza y poder II*. Biblioteca digital Cenidi-Danza. México, Conaculta/INBA/Cenart, 2006.

### Programas de mano<sup>62</sup>

- Domingo Popular de la Cultura, Teatro del Bosque, INBA, Unidad Artística y Cultural del Bosque. México, 23 de noviembre de 1969, Archivo Jorge Cano (AJC).
- Cascanueces*, Auditorio Nacional, INBA, Departamento de Danza. México, 21 de diciembre de 1969, Fondo Felipe Segura-Biblioteca Nacional de las Artes (FFS-BNA).
- Fausto*, de Gounod, Teatro de Bellas Artes. México, vol. 1, núm. 7, agosto de 1977, AJC.
- Sansón y Dalila*, 1er Festival de Música y Danza Monterrey '77, Teatro Florida. Monterrey, Nuevo León, 1977, AJC.
- 1er Festival de Música y Danza Monterrey '77. Gala de Ballet, Teatro Florida, INBA/Fonapas. Monterrey, Nuevo León, 1977, Archivo Nellie Happee (ANH).
- 1er Festival de Música y Danza Monterrey '77. Gala de Ballet, Teatro Monterrey, INBA/Fonapas/Conacurt y Gobierno del Estado de Nuevo León. Monterrey, Nuevo León, 1977.
- Gala de Ballet. Teatro de Bellas Artes, SEP/INBA, vol. II, núm. 325. México, marzo de 1978, AJC.
- 1er Festival Cervantino, Guanajuato, Guanajuato, 1 de mayo de 1977, ANH.
- Giselle*, Teatro de Bellas Artes, SEP/INBA, vol. 1, núm. 7, agosto de 1977, AJC.
- Teatro de Bellas Artes, INBA, México, agosto de 1978, ANH.
- La bella durmiente*, INBA/Secretaría de Hacienda y Crédito Público. México, D. F., noviembre de 1977, ANH.
- La bella durmiente del bosque*, Teatro de Bellas Artes, INBA/SEP. México, noviembre de 1978, ANH.

<sup>62</sup> Agradezco a Jorge Cano, Nellie Happee, Beatriz Correa, Isabel Ávalos, Linda Besant, y a la familia Carter por prestarme sus programas y fotos para realizar este tributo a Elena Carter.

- La bella durmiente del bosque*, Teatro de Bellas Artes, Iª Temporada Ópera/Ballet '79. México, abril de 1979, AJC.
- Giselle*, Compañía Nacional de Danza, Teatro del Bosque, INBA/SEP, vol. III, núm. 90, México, marzo de 1979.
- Coppélia*, 2º Festival de Música y Danza Monterrey 1978. Teatro de Bellas Artes. INBA/Fonapas, México, septiembre de 1978.
- Ciclo de Danza '79, Teatro de la Danza, México, vol. III, núm. 227, julio de 1979. FFS-BNA.
- Ópera/Ballet '79, Teatro de Bellas Artes, INBA/SEP, vol. III, núm. 108, México, abril de 1979.
- 6º Festival Cervantino, mayo de 1978. FFS-BNA.
- 7º Festival Cervantino. Compañía Nacional de Danza, Guanajuato, Guanajuato, mayo de 1979. Archivo Beatriz Correa (ABC).
- Gala de Ballet. 2º Festival de Música y Danza Monterrey 1978. Teatro de Bellas Artes. INBA/Fonapas, México, septiembre de 1978.
- Tributes*, hoja suelta, sin referencia, ANH.

### Notas periodísticas

- Cosío, Raúl, "*La bella durmiente*". *Excelsior*, México, 10 de noviembre de 1978, FFS-BNA.
- Díaz, Raúl, "Tercera Temporada de Ópera/Ballet". *El Gallo Ilustrado*, núm. 856, suplemento de *El Día*, México, 12 de noviembre de 1978.
- Fernández, José Antonio, "Ballet clásico, moderno y jazz en el Teatro de la Danza". *Novedades*, México, 24 de julio de 1979, FFS-BNA.
- Hermann Wilhelm, Kurt, "*La bella durmiente*, una bella realidad del INBA". *El Sol de México*, México, 24 de abril de 1979, FJC.
- "La escuela de danza, semillero de Buenos bailarines: Carter". *Excelsior*, México, 10 de noviembre de 1978, FFS-BNA.
- "*Orfeo* de Gluck en Bellas Artes". *El Sol de México*, México, 17 de julio de 1978.
- Rodríguez Casteló, Hernán, s/t. *El Tiempo*, Quito, Ecuador, 2 de mayo de 1972, ANH.
- Urtubees, Dionisia, "*Giselle* con la Compañía de Bellas Artes". *Revista Mexicana de Cultura*, suplemento de *El Nacional*, México, 6 de agosto de 1977.
- Conversaciones vía internet con los familiares de Elenita Carter, llevadas a cabo en enero de 2011.
- Damara Bennett. Elena Carter. *Dance Magazine*. Mayo de 2006.



Michael Lland. Foto: Rubén Ahumada.



Michael Lland en el American Ballet Theatre.

## Michael Lland

Sophie Bidault de la Calle

### 1. En el American Ballet Theatre

Nacido en Italia, educado en Francia, cultivado en Rusia, y refinado en América, el ballet es una escuela internacional que necesita de todos sus talentos para poder crecer y fortalecerse. Muchos son los bailarines y los maestros extranjeros que contribuyeron a su desarrollo en diversos países. El estadounidense Michael Lland es uno de ellos. Susana Benavides, Tulio de la Rosa, Jorge Cano, Maya Ramos, Lupe Serrano y Nellie Happee, entre otros, ven en él a un “excelentísimo maestro” que fortaleció la danza clásica en México, así como la trayectoria de varios de sus bailarines.

Michael Lland (Nathaniel Holland Stoudenmire) nació en 1929 en Bishopville, Carolina del Sur. Poco se sabe de su vida antes de la danza o de sus primeros pasos en ella.<sup>1</sup> Como otros, debió de haber empezado temprano, al enamorarse de un arte que cultivó con afán toda su vida. De Michael, Susana Benavides, que lo conoció bien, dice que “nació y vivió para la danza”.<sup>2</sup> Esa pasión lo llevaría a recorrer el camino arduo de todo bailarín profesional hasta ingresar en 1949 a la prestigiosa escuela del American Ballet Theatre (ABT) de Nueva York, donde hizo carrera. De solista, Michael pasó a ser primer bailarín en 1956 y finalmente a Ballet Master desde 1971 hasta 1984, fecha en que se retiró de la danza debido a una enfermedad. Murió en 1986, en Sumter, Carolina del Sur.

<sup>1</sup> Un programa de 1955 indica que estudió ballet en su ciudad natal con Margaret Foster, pionera y divulgadora del ballet en el sureste de Estados Unidos.

<sup>2</sup> Esta semblanza no hubiera sido posible sin la ayuda de varias personas, en su mayoría amigos y alumnos de Michael Lland. Mi agradecimiento a Tulio de la Rosa, Jorge Cano, Maya Ramos, Lupe Serrano, Susana Benavides y Nellie Happee, por su tiempo y generosidad.

Los bailarines del ABT se reconocen por su estilo, precisión y elegancia, cualidades adquiridas con los mejores discípulos de la escuela clásica de Cecchetti y Vaganova. Michael Lland estudió con varios de ellos. Fue alumno de luminarias dancísticas como Igor Schwiezoff y Margaret Craske, antiguos bailarines de famosas compañías rusas, la de Diaghilev y el Ballet Ruso de Montecarlo. Esto lo sitúa como bailarín, y desde luego como maestro. En 1945 Igor Schwiezoff fungía como director artístico del Teatro Nacional de Río de Janeiro, donde Michael Lland era primer bailarín.<sup>3</sup> Schwiezoff insistía en la necesidad de que el bailarín controlara sus emociones para iniciar primero el dominio de la técnica: “entre más fuerte la técnica, más fácil será dedicarse luego al lado emocional y artístico de la danza”.<sup>4</sup> La discípula de Cecchetti en América, Margaret Craske,<sup>5</sup> opinaba lo mismo: en primer término el bailarín clásico debe disciplinar su cuerpo a través del ejercicio continuo y de la técnica para alcanzar un movimiento inteligente y armónico. De allí la necesidad de practicar sin cesar los pasos más difíciles de una rutina considerada por muchos como científica.

Educado en la dura escuela de disciplina y de exigencia personal de los rusos, Michael Lland se convirtió en un maestro exigente y dedicado. Como bailarín, Lupe Serrano señala que tenía una “técnica muy limpia”, “depurada”, su *port de bras*, adquirido en la escuela Cecchetti, era “admirable”. Lo mismo dijo Nellie Happee: el *port de bras* de Michael era “límpido” y su danza “sin manierismos”.

Sus contactos con la escuela rusa más tradicional –la del Ballet Kirov, señala Serrano– no fueron los únicos. En la primera mitad del siglo XX, América era el crisol de nuevas tendencias culturales que hicieron que la danza clásica se renovara gracias a una generación de coreógrafos tan audaces como George Balanchine, Antony Tudor, Jerome Robbins o Agnes de Mille, todos deseosos de infundir vigor y vida emocional en el bailarín clásico. Uno de los objetivos del ABT, bajo la dirección de los modernistas Lucía Chase y Oliver Smith, era programar los grandes ballets de la tradición clásica, pero también –y quizás con más fuerza– estimular los nuevos talentos y explorar las corrientes más diversas. El repertorio dancístico de Michael Lland refleja el

<sup>3</sup> Michael Lland estuvo en Río de Janeiro entre 1942 y 1947.

<sup>4</sup> Sitio internet: [www.highton.com/pages/pictstories/Schwiezoffstory.html](http://www.highton.com/pages/pictstories/Schwiezoffstory.html)

<sup>5</sup> Margaret Craske fue maestra de ballet en el ABT a partir de 1946.

eclecticismo del ABT y de sus coreógrafos. En 1944 debutó en Broadway en la comedia musical *Song of Norway*, en un ballet coreografiado por George Balanchine e interpretado por bailarines clásicos. A su vez, Henry Tudor creó un papel para él en el ballet *Offenbach in the Underworld*, en 1954. Al convertirse en primer bailarín del New York City Ballet, en 1959, bailó en la versión original de *Square Dance*, de Balanchine, mezcla de danza popular y ballet clásico, y después en la reposición neorromántica de *La Valse*, de Maurice Ravel (1962), también coreografiada por Balanchine. Empapado de las nuevas corrientes dancísticas, Michael Lland estaba más que preparado para abordar de manera objetiva y sin prejuicios la diversidad cultural de la danza mexicana. Al mismo tiempo, su propio entrenamiento como bailarín lo convertía en un "excelentísimo maestro", capaz de enfrentar los retos de la danza clásica en México, y de transmitir a sus bailarines los conocimientos necesarios para "pulir" su danza.

## 2. El periodo mexicano (1964-1968)

Michael Lland llegó a México en enero de 1964 invitado por el cubano Enrique Martínez, quien era entonces el director del recién creado Ballet Clásico de México (BCM). La fundación del BCM en 1963 obedecía, entre otros objetivos, a la necesidad de "fortalecer el ballet en México" y por lo mismo infundir una buena base clásica entre sus bailarines. Para lograrlo fue necesario traer a mejores maestros, "ya que los buenos bailarines mexicanos se habían hecho casi por esfuerzo propio", declaró Laura Urdapilleta, primera bailarina del BCM.<sup>6</sup>

Al finalizar su periodo como director, en diciembre de 1963, Martínez invitó a Michael Lland a trabajar como maestro para la compañía. Pronto se notaron los cambios: bajo la dirección de Michael "el cuerpo de baile se afirmó y adquirió confianza", encaminándose "al triunfo".<sup>7</sup>

<sup>6</sup> Cristina Mendoza, *La coreografía: Compañía Nacional de Danza. 1ª etapa, 1963-1973*, Capítulo I. "Ballet Clásico de México. Antecedentes e inicios.", p. 23. Agradezco a Cristina por prestarme los dos primeros capítulos de su libro en proceso.

<sup>7</sup> Margarita Tortajada Quiroz, *Danza y poder II. Las transformaciones del campo dancístico mexicano: profesionalización, apertura y diversificación (1963-1980)*, proyecto bibliotecario digital del Cenidi-Danza. México, Conaculta/INBA/Cenart, 2006, p. 177.

Michael Lland ya había estado en México, pero como bailarín solista del ABT. Un programa que data del 30 de junio de 1955 lo anuncia al lado de Lupe Serrano en una coreografía de John Taras, *Dibujo con cuerdas*. Juntos bailaron también dos variaciones de *La amapola roja*, el *Don Quijote* de Petipa, y el *pas de deux* de *El cascanueces*. Los dos bailarines causaron gran impacto. Michael Lland no demeritó al lado de la magistral Lupe Serrano. Mario Nunes, del *Jornal do Brasil*, escribió: "En *Don Quijote*, Michael Lland (con Serrano) entusiasmó con algunas audacias coreográficas, esbelto, ágil, seguro y elegante en repetidos *entrechats*. Los dos fueron delirantemente aplaudidos. Ya Lland se había impuesto en el número anterior, *Silfides*, bailando admirablemente la 'Mazurka'".

La segunda temporada del BCM inició en junio de 1964, con Michael Lland como maestro y coreógrafo de la compañía. Del 25 de junio al 16 de julio el BCM se presentó nada menos que quince veces con un programa que revela la voluntad de lograr "un equilibrio estético" entre la técnica clásica y las tendencias modernas. En esa ocasión, Michael Lland realizó la coreografía de *La amapola roja* y la de *Divertimento*, dos ballets que conocía bien por haberlos bailado varias veces.

Las reacciones no se hicieron esperar. Para muchos, esta temporada había sido mejor que la anterior, y consideraban que el nuevo Consejo Directivo del BCM estaba por fin trazando "su orientación definitiva": "*Las silfides* dio muestra de la calidad de los solistas y la rigurosa disciplina del conjunto; *Vitalitas* asentó la calidad de la coreógrafa<sup>8</sup> e intérpretes, mientras que la 'nota de exotismo' fue dada por *La amapola roja*; *Trío*<sup>9</sup> se interpretó con precisión y *Divertimento* llevó a escena una 'brillante competencia de los solistas'".<sup>10</sup> Por su parte, Nellie Happee expresó que el triunfo de la corta temporada había consolidado el futuro del ballet clásico en México, e insistió en la obligación de contar con un maestro que respondiera a necesidades como elevar el nivel profesional de algunos y perfeccionar la técnica de otros. Para los integrantes de la compañía, Michael Lland era este maestro.

El cambio de sexenio (1965-1971), con el decisivo nombramiento de Clementina Otero de Barrios como jefa del Departamento de Danza, dio

<sup>8</sup> Coreografía de Gloria Contreras.

<sup>9</sup> Coreografía de Nellie Happee.

<sup>10</sup> Franz Mont *apud* Margarita Tortajada, *op. cit.*, p. 117.

un nuevo impulso a la compañía de danza. Solucionados los desacuerdos y diferencias que impedían avanzar, inició una etapa de intensa actividad, esta vez con Michael Lland en la dirección artística de la compañía, y también como *Maitre* de ballet además de coreógrafo. Entre 1965 y 1968 el BCM participó en numerosos festivales de danza, funciones escolares y populares, al igual que en varias giras por la república, y por primera vez en el extranjero.

Las dos giras internacionales —una en Atenas en julio de 1968 y otra en Houston en octubre y noviembre del mismo año— fueron el punto álgido del BCM. Ambas dan cuenta de los progresos del grupo, pues de cierta manera eran la constatación, por no decir la recompensa, de sus esfuerzos. En Houston, la compañía mexicana fue elogiada por “su estilo y vigor”. La crítica estadounidense se mostró objetiva, y si el conjunto aún evidenciaba fragilidades, se vislumbraba lo que podría llegar a ser, ya que la compañía era “robusta y exuberante”.<sup>11</sup>

La invitación a participar en el festival de Atenas fue la coronación de un trabajo intenso y de una exitosa colaboración. A ojos de la crítica, tanto nacional como internacional, el BCM se había convertido en “digno representante del desarrollo en México en materia de danza y de ballet”. “El prestigio y severa disciplina de Lland ya daban frutos” (Mendoza: 18). La presentación de la compañía en el programa de mano señala que

... los mejores maestros y coreógrafos en el país estaban contratados para supervisar el nuevo programa, y, en el corto tiempo de sólo un año, los resultados de su entrenamiento eran visibles. La crítica y el público, todos acordaban en señalar la solidez de la joven compañía y la declararon el equivalente de otras compañías en otras capitales musicales. Bajo el constante patrocinio del Instituto Nacional de Bellas Artes, el BCM se ha vuelto una de las organizaciones artísticas más populares del país.<sup>12</sup>

<sup>11</sup> Cristina Mendoza, Capítulo II. “Clementina Otero y el BCM: por una difusión amplia de la danza”, *op. cit.*, p. 9.

<sup>12</sup> Programa de mano del Ballet Clásico de México, A. C., Festival de Atenas 1968, Herods Atticus Theatre. Trad. mía. Archivo Nellie Happee.

Estilísticamente, el repertorio de Michael Lland se basó en reposiciones de obras tradicionales como *Las sílfides*, *Giselle*, el gran *pas de deux* de *Raymonda* y *La bayadera*, *La bella durmiente* y *El cascanueces*. Si se reforzó la tradición, también se dio espacio a varias obras de tendencia contemporánea como *El combate*, de William Dollar, y *Tema y variaciones*, de Balanchine. Lo nacional también estuvo representado con la coreografía de Josefina Lavallo *Danza para cinco palabras*, o las *Danzas españolas*, de Jorge Cano. De los ballets realizados por Michael Lland vale la pena recordar que montó por primera vez en México el segundo acto de *La bayadera*, *La bella durmiente* y *El cascanueces* en versión completa. Por último, hay que citar su coreografía original para el ballet *La faz del carnaval*, estrenada por primera vez en el Palacio de Bellas Artes en 1966, además de su montaje de la *Grand tarantelle* en el mismo año.

Sin embargo, al regresar de Atenas, cansado de las muchas trabas que imponía la burocracia, Michael Lland decidió dejar la compañía. De temperamento conciliador, "no le gustaban los conflictos", señala Nellie Happee. Para los bailarines, su partida fue "una gran pérdida". "Sólo estuvo tres años con nosotros, pero a mí me dejó una gran herencia", declaró Susana Benavides. Esa parece ser la opinión de la mayoría de los integrantes del BCM, y de todos los que formó. Sonia Castañeda comentaba que "enseñó muchas cosas a los bailarines con un espíritu generoso". Para Jorge Cano, Michael fue "una grandísima adquisición" y "un momento muy enriquecedor". A Susana Benavides, a quien apoyó personalmente cuando estaba ensayando *Coppélia* para el Festival Cervantino a finales de los años setenta, la ayudó a subir "muchos peldaños". Nellie Happee señala también que Michael fue "uno de los mejores maestros que había tenido México: gracias a él adelantó la danza". Tulio de la Rosa no duda en declarar que la época de oro del ballet clásico nacional tuvo su auge cuando Michael Lland estuvo en México.

El maestro supo infundir respeto y cariño en sus alumnos. Su carácter lo ayudaba: "era tranquilo, sencillo, accesible, amable" (Happee), y "muy gentil" (Serrano). De temperamento "generoso", "fomentaba la creatividad" (Cano). "Le tenía sumo respeto al bailarín, tomaba en cuenta a la gente". Pero es el estilo del maestro, su exigencia y rigor, lo que más los marcó: "Michael—expresa Nellie Happee— se hizo querer por su exigencia". Tulio de la Rosa recuerda que en un par de viajes que hizo a Rusia, durante las vaca-

ciones de verano de la compañía, trajo la metodología de allá, necesaria para empezar a pulir al bailarín, lo cual muestra su dedicación y profesionalismo.

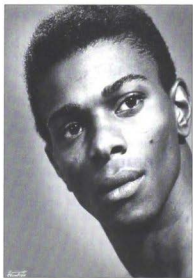
“Muy detallista”, había que seguir sus instrucciones “al pie de la letra”, señala Benavides. Desde un punto de vista técnico resultó ser un excelente ensayador, “especialmente bueno para trabajar los papeles de solista” (Benavides). Tal parece que gracias a él Susana Benavides pudo llegar a ser primera bailarina. Maya Ramos, quien también formaba parte de la compañía, lo considera un “excelente técnico”, “insuperable”, de la escuela clásica. Sonia Castañeda –al igual que Susana Benavides– opina que Michael “tenía buena técnica [...]. Tenía un ritmo fantástico, nos enseñó a trabajar mucho la rapidez, tipo Balanchine [...]”. “Conocedor de la técnica, manejaba varias escuelas, y mostraba muchos conocimientos.” (Benavides.) Dichos conocimientos abarcaban desde la Labanotation, que empezó a enseñar a los bailarines, hasta el método Cecchetti, útil para los ejercicios de batería o de barra. De haber podido hacerlo, es muy probable que Laura Urdapilleta hubiera opinado lo mismo, pues en su pareja con Jorge Cano se notaron progresos en técnica y en sentimiento dramático. En conclusión, se puede decir que bajo la dirección artística de Michael Lland, los integrantes del BCM ganaron en dominio técnico, calidad escénica, variedad de pasos, captación del ritmo, precisión y elegancia. “La compañía nunca había estado tan motivada” –expresa un nostálgico Tulio de la Rosa–, y con tanta unidad. Gracias a él mejoró el nivel del ballet clásico en México: fortaleció al bailarín, le dio una base firme, imprescindible para abordar las corrientes modernas.

A menudo se lamenta que las figuras importantes se pierdan en un gremio tan pequeño como el del ballet clásico. Al recordarlas y “valorar lo que teníamos” (Benavides) se les hace justicia. Michael Lland, sin lugar a dudas, es parte de este recuerdo y de un rico patrimonio cultural en el cual participó.

## Fuentes

- American Ballet Theatre*. Texto y comentarios de Charles Payne, con ensayos de Alicia Alonso, Erik Bruhn, Lucia Chase y Nora Kaye. Nueva York, Alfred A. Knopf, 1979.
- 50 años de danza en el Palacio de Bellas Artes. Cuadro sinóptico: 1934-1984*. México, INBA/SEP, 1986.
- 50 años de danza en el Palacio de Bellas Artes: 1934-1984*. México, INBA/SEP, 1986.
- Kogler, Horst, *The Concise Oxford Dictionary of Ballet*. Londres, Oxford University Press, 1977.
- Mendoza, Cristina, *La coreografía: Compañía Nacional de Danza. 1ª etapa, 1963-1973*. Libro en proceso.
- Tortajada, Margarita, *Danza y poder I y II*. Proyecto bibliotecario digital del Cenidi-Danza. México, Conaculta/INBA/Cenart, 2006.

## Danza moderna-contemporánea



Freddy Romero. Fototeca del Cenidi-Danza.



Freddy Romero en *Caín y Abel*.  
Fototeca del Cenidi-Danza.

## Freddy Romero

Ximena Gironella

Era un bailarín muy, muy poderoso, se lanzaba como un ciclón, todo lo que hacía era muy orgánico, muy visceral.<sup>1</sup>

A finales de 1955 Freddy Romero, venezolano de nacimiento, se acercó junto con otros jóvenes al maestro Tulio de la Rosa, quien en ese momento impartía clases de danza clásica en la Escuela Nacional de Danza de Venezuela, para solicitarle que fuera su maestro. Era un grupo de ocho o diez chicos que además de ser apasionados de la danza ya desempeñaban un oficio: Freddy era joyero. “Desde entonces *El Chocolate*, como yo le decía de cariño a Freddy –recuerda Tulio de la Rosa–, destacaba por sus impresionantes facultades como bailarín, su tono muscular, su físico y sus proporciones”.<sup>2</sup>

Para 1957 Tulio de la Rosa, quien ya radicaba en la ciudad de México como bailarín huésped, apoyó a Freddy para obtener una beca con la entonces jefa del Departamento de Danza, Zita Basich, y también logró que le dieran hospedaje en los “habituaros” ubicados detrás del Auditorio Nacional. Fue entonces cuando Romero, en pleno movimiento mexicano de danza moderna, se integró junto con De la Rosa al Ballet Contemporáneo, al lado de grandes bailarines como Rocío Sagaón, Guillermo Keys y Rosa Reyna, entre otros. Después de un tiempo de bailar en el Ballet Contemporáneo, Romero se trasladó al Ballet Nacional de México, y tuvo como maestros y compañeros a Guillermina Bravo, Carlos Gaona, Federico Castro, Raúl

<sup>1</sup> Entrevista con Tulio de la Rosa realizada por Ximena Gironella, ciudad de México, 14 de marzo de 2011.

<sup>2</sup> *Loc. cit.*

Flores *Canelo* y Valentina Castro. Freddy Romero logró rápidamente un importante lugar en la compañía gracias a sus extraordinarias cualidades como bailarín, además de ser reconocido como un gran compañero, comprometido siempre con lo que hacía.

Freddy se empezó a integrar a Ballet Nacional, con una gran habilidad en verdad, era muy dotado, conozco poca gente tan dotada físicamente, tan bello, tan proporcionado, era bello en mil cosas, era bello como persona, era bello físicamente, era bello en el escenario, era bello porque entendía a sus amistades, y era bello porque amaba la danza.<sup>3</sup>

Varios de los integrantes del Ballet Nacional asistían cada año a tomar clases a la Martha Graham's School en la ciudad de Nueva York, ya que consideraban que esta técnica estaba bien estructurada y daba buenos resultados en la formación de los bailarines de la compañía. Freddy no fue la excepción y asistió también durante la temporada en la que David Wood impartía las clases. Wood lo impulsó a realizar una audición, que por supuesto aprobó con éxito, y de inmediato fue invitado a formar parte de la compañía de Martha Graham.

Sin embargo, Romero no se quedó en la compañía de Martha Graham, ya que Guillermina Bravo lo convenció de regresar al Ballet Nacional de México, donde permaneció un tiempo considerable bailando en la mayoría de las producciones, entre las que destacan: *La pastorela*, de Raúl Flores Canelo (1958); *El paraíso de los abogados*, de Guillermina Bravo (1960) –aunque en esta obra interpretó varios papeles, se le recuerda como uno de los “perros” (junto con Valentina Castro) que conducen a los abogados al paraíso del *Tlalocan* (Ballet Nacional de México)–; *Danzas de hechicería*, de Guillermina Bravo (1961); *Luzbel*, de Flores Canelo (1963); *La portentosa vida de la muerte*, de Bravo (1964); *Danzas primitivas*, de Carlos Gaona (1964); *Los bailarines de la legua*, de Bодyl Genkel (1964); *Ronda*, de Flores Canelo (1965); y *Cuatro en el foro*, de Carlos Gaona (1965).

Gracias a su virtuosismo y talento –que le permitían bailar tanto danza moderna como clásica–, Romero participó simultáneamente en el Ballet

<sup>3</sup> Entrevista con Federico Castro realizada por Ximena Gironella, ciudad de México, 25 de marzo de 2011.

Nacional de México y en el Ballet Clásico de México, este último bajo la dirección de Michael Lland en los años sesenta, y bailó clásicos como *El pájaro azul*, junto con Socorro Bastida; *La bella durmiente*; *Cuarteto*, de Nellie Happee, junto con Raúl Aguilar y Ruth Noriega; y *Encuentro*, de Happee, en dueto con Ruth Noriega.

Es en esta época cuando une su vida a la de Beatriz Quiroz, hermana de Antonia. Más tarde esta relación terminó y Freddy se casó con una bailarina argentina de clásico, Bettina Bellomo, con quien procreó una hija.

En 1966, Raúl Flores *Canelo* decide fundar Ballet Independiente junto con Raúl Aguilar, Graciela Henríquez, Gladiola Orozco, Anadel Lynton, Elsie Contreras, Rosa Pallares, Valentina Castro y, por supuesto, Freddy Romero.

Yo conocí a Freddy en Ballet Nacional en el año sesenta, cuando estábamos preparando temporada y él participaba en varias de las obras; me acuerdo en particular de *El paraíso de los ahogados*, en la que con Valentina Castro eran los perros que llevaban a los muertos al paraíso. Cuando varios bailarines de Ballet Nacional nos salimos para hacer Ballet Independiente con Raúl [Flores *Canelo*], él también vino con nosotros y formó parte de Ballet Independiente en sus primeros años, y daba clases de Técnica Graham a la compañía, era un espléndido maestro. Siempre fue una persona muy amable, educado, muy cariñoso, muy guapo, muy buen compañero, como bailarín era muy bueno, preciso, alegre, muy expresivo. Considero que era de los bailarines que más dominaba las técnicas internacionales, tanto en Ballet Nacional como en Ballet Independiente.<sup>4</sup>

A raíz de las visitas a México que hacía Alvin Ailey con su compañía, Raúl Flores *Canelo* entabló una buena relación de amistad con él. De ese modo Ailey conoció el notable trabajo de Romero y lo invitó a formar parte de su compañía; Freddy aceptó la oportunidad y se marchó de México con rumbo a Nueva York a finales de la década de los sesenta.

"[...] básicamente fue un bailarín extraordinario en la línea de contemporáneo, fue muy brillante y muy exacto. Tenía mucha presencia escénica,

<sup>4</sup>Entrevista con Anadel Lynton realizada por Ximena Gironella, ciudad de México, 24 de marzo de 2011.

extraordinario bailarín realmente. Cuando estaba con Alvin vi a Freddy en *Revelations*, todos eran extraordinarios bailarines”.<sup>5</sup>

Sin embargo, nunca perdió el contacto con sus amigos y sus colegas en México, a quienes visitaba cada vez que podía y los ponía al tanto de sus experiencias con la compañía de Ailey. De esta manera Romero les contó acerca de su complicada estancia cuando transcurrían los años en que el *Black Power* (Poder Negro) se fortalecía en Estados Unidos, y a pesar de que la compañía de Ailey siempre fue interracial, él se vio cuestionado por algunos bailarines negros por el hecho de estar casado con una mujer blanca.

Otra de las complicaciones a las que Freddy se enfrentó fue la feroz competencia que caracteriza al pueblo norteamericano, porque sus compañeros bailarines se encontraban inmersos en dicho sistema, el cual los llevaba a ser presas de un excesivo celo profesional que descargaban sobre él como bailarín solista. Al respecto, Romero refirió a amigos –como Anadel Lynton y Federico Castro– que sufrió varios empujones y tropezones durante los ensayos y las funciones de la compañía: “[...] y en un brinco, él me platicó, uno de los bailarines le dio un golpe, Freddy se cayó y se deshizo la espalda [...]”.<sup>6</sup> Romero no dejaba de llamar la atención sobre este choque cultural, ya que tales prácticas no eran compatibles con la ética que había conocido durante su formación en Venezuela y México.

Después de su salida de la compañía de Alvin Ailey, Freddy Romero viajó a Brasil, Venezuela, y finalmente, en 1969, se trasladó a Argentina. Él y su esposa, la bailarina Bettina Bellomo, se integraron al Ballet Contemporáneo del Teatro San Martín de Buenos Aires, de reciente creación y dirigido por Oscar Araiz. Durante su estancia en este ballet es recordado por su estu-penda interpretación y fuerza expresiva en *La consagración de la primavera*, *Romeo y Julieta*, *In-a-gadda-da-vida* y *La reina de hielo* –junto a Ana María Stekelman–, entre otras obras del repertorio de Araiz.

En 1977 fue reabierto el nuevo Taller de Danza Contemporánea del Teatro San Martín, creado para formar bailarines para la compañía, y Romero fue convocado como maestro, labor que continuó hasta 2005. En muchas ocasiones también fue maestro invitado del Ballet Contemporáneo del Teatro San Martín.

<sup>5</sup> Federico Castro, en entrevista citada.

<sup>6</sup> *Loc. cit.*

Freddy viajaba de vez en cuando a Belo Horizonte, Brasil, en donde radicaba su hija, y fue en una de estas visitas, en enero de 2006, que Freddy Romero falleció mientras dormía.

Bailarín intuitivo, talentoso, expresivo, amigo entrañable querido por muchos, maestro de varias generaciones de bailarines, Freddy Romero dedicó su vida a la que fuera su pasión: la danza.

## Fuentes

–*50 años de danza, Palacio de Bellas Artes*, Tomo I y Tomo II. México, INBA/SEP, 1986.

–Entrevista con Tulio de la Rosa, ciudad de México, 14 de marzo de 2011.

–Entrevista con Federico Castro, ciudad de México, 25 de marzo de 2011.

–Entrevista con Anadel Lynton, ciudad de México, 24 de marzo de 2011.

(Todas las entrevistas realizadas por Ximena Gironella)

<http://edant.clarin.com/diario/2006/01/08/espectaculos/c-01401.htm>

<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/2-1519-2006-01-13.html>

[http://www.eluniversal.com/2006/01/10/til\\_art\\_10312C.shtml](http://www.eluniversal.com/2006/01/10/til_art_10312C.shtml)

## Agradecimientos

Agradezco las valiosas y enriquecedoras colaboraciones de Tulio de la Rosa, Federico Castro y Anadel Lynton para la realización de la presente semblanza.

## Danza folclórica



Edmundo Juárez Álvarez en las Prácticas escénicas de la Escuela Nacional de Danza Folklórica. Archivo de la familia Juárez Álvarez.



Edmundo Juárez impartiendo clases en la Escuela Nacional de Danza Folklórica. Archivo de la Escuela Nacional de Danza Folklórica.

## **Edmundo Juárez Álvarez: maestro y promotor incansable de la danza folclórica**

Alejandra Ferreiro Pérez

Quienes conocimos a Edmundo sabemos que la danza fue el centro de su vida. Era un bailarín apasionado, sorprendente zapateador, un maestro comprometido, pero sobre todo generoso, y un coreógrafo que conmovía por la energía y la precisión de sus montajes. Se desarrolló primordialmente como maestro en las escuelas profesionales del INBA, en especial en la Escuela Nacional de Danza Folclórica (ENDF), de la que fue uno de sus pilares. Realizó una importante actividad comunitaria en su natal San Pedro Mártir, donde enseñó, promovió y difundió la danza folclórica, para lo cual fundó los grupos Maya y Tlaolli. Participó en la capacitación y actualización de un sinnúmero de maestros de danza folclórica en los estados durante los cursos de verano que se impartían en las escuelas profesionales del INBA y en varias escuelas de danza del interior de la república. Colaboró en la formación de maestros para el Sistema Educativo Nacional, e impartió clases en la Escuela Normal núm. 25 del Estado de México.

Edmundo Juárez Álvarez nació en San Pedro Mártir, Distrito Federal, el 20 de septiembre de 1948. Fue el quinto de los nueve hijos de Andrés Juárez Nava y Fidencia Álvarez Gómez. Desde muy pequeño mostró interés por la danza y ávido de aprender participaba en todos los festivales escolares; en el tercer año de primaria ya era un destacado bailarín a quien sus maestras impulsaban, y al concluir el sexto año de primaria montó su primera coreografía. Debido a su sobresaliente desempeño, una de sus mentoras le sugirió que continuara desarrollándose y le recomendó asistir a una escuela profesional, la Academia de la Danza Mexicana (ADM). Investigó y hasta visitó la escuela, mas las circunstancias familiares no eran propicias (la situación económica y la negativa de su padre), por lo que durante algún tiempo postergó su deseo de convertirse en bailarín profesional. Mientras

tanto continuó formándose por su cuenta y compartiendo sus aprendizajes con los miembros de su familia y de su comunidad.

Edmundo “traía la danza en la sangre”, asevera su hermano Uriel Juárez, con quien compartió intensamente su gusto por la danza. Pero su padre no lo entendió y tampoco lo apoyó. Varios años esperó para conseguir los recursos que le permitieran asistir a la escuela anhelada. Obtuvo los fondos gracias a la danza misma: montando bailes de quince años en el pueblo de San Pedro Mártir, donde vivió toda su vida.<sup>1</sup> Así, comenzó una larga e intensa labor comunitaria en la que destacaba su firme intención de mantener vivas las tradiciones, en especial aquella en la que las jóvenes quinceañeras inician la vida adulta interpretando su primer vals, y él ayudó a varias generaciones de jóvenes a vivir este momento con plenitud.

La firmeza de su vocación finalmente lo llevó a ingresar a la Academia de la Danza Mexicana en 1967, donde fue aceptado en la carrera de danza clásica. Pero su inclinación ya estaba definida, por lo que decidido a integrarse a la carrera de danza folclórica, al mes de su ingreso, junto con otros compañeros de su generación, solicitó autorización para tomar clase en los grupos de extra carrera que esa institución ofrecía a los aficionados a la danza folclórica. Carmen Muñoz fue su primera maestra.<sup>2</sup> Al concluir ese ciclo escolar, y tras aprobar un riguroso examen de colocación, logró integrarse al cuarto año de la carrera de ejecutante y maestro de danza folclórica, y seis años más tarde concluyó exitosamente su formación. El 9 de julio de 1974 recibió de manos de Josefina Lavallo su carta de pasante.

Debido a su talento como bailarín y a las aptitudes mostradas durante sus prácticas profesionales como maestro en la secundaria y en los cursos de verano de la escuela, unos meses antes de culminar la carrera, el 16 de marzo de 1974, se incorporó a la planta docente de la ADM, donde comenzó una larga y comprometida carrera, aunque tal vez poco reconocida en su momento.

Con la desaparición temporal de la ADM, en 1978 se integró como miembro fundador a la recién creada Escuela Nacional de Danza Folklórica (ENDF), en la que laboró los siguientes treinta años hasta su jubilación en

<sup>1</sup> Entrevista con Uriel Francisco Juárez Álvarez realizada por Alejandra Ferreiro, ciudad de México, 29 de enero de 2011.

<sup>2</sup> Entrevista con Francisco Bravo Puebla, maestro jubilado de la ENDF, realizada por Alejandra Ferreiro, ciudad de México, 2 de febrero de 2011.

enero de 2008. Fue sin duda uno de los maestros que caracterizaron y dieron sentido al proyecto educativo de esa escuela, a la cual consideró el eje de su vida profesional. Impartió las materias de Prácticas escénicas, Repertorio y Técnica. Se distinguió por su trabajo técnico, mismo que continuaba la tradición proveniente de Emma Duarte y que le había sido transmitida por su maestro Pablo López. No sólo mantenía un riguroso trabajo técnico, sino que además lo adaptaba a las necesidades de cada estudiante; más que por conseguir una homogeneidad estilística en el aprendizaje de los bailes y las danzas, se preocupaba porque cada uno encontrara una interpretación propia. Tenía un amplio y profundo conocimiento de los repertorios incluidos en los planes y programas de estudio. Sus alumnos lo reconocían como el maestro con quien aprendían más repertorio. El grado de sistematización de sus procedimientos de enseñanza le permitía montar un numeroso repertorio, sin por ello perder la calidad técnica y expresiva; también enseñaba a sus alumnos las pisadas y patrones rítmicos característicos de los diferentes géneros del baile y les mostraba, improvisando y experimentando, cómo componer múltiples versiones. Fernando Acosta, uno de sus alumnos más cercanos, recuerda:

[El maestro Edmundo] conseguía que conocieras la danza folclórica sin necesidad de sufrir con ella. Te hacía bailar y lo gozabas y lo disfrutabas. Tenía una técnica tan clara y tan precisa que decías "estoy zapateando norte, lo estoy disfrutando y yo pensé que era difícilísimo". Te llevaba de la mano, de tal forma que volteabas y ya te habías aprendido todo el repertorio [...] Nos explicaba el movimiento de las piernas, visualmente. Observen, introyecten en su cuerpo, ahora reproduzcan. Muchos maestros explican el movimiento, pero lo reproducen porque te lo dictan. [...] En cambio, él hacía el movimiento y luego nos explicaba, y hasta entonces se reproducía. No era imitar, porque él lo planteaba, lo estructuraba, lo analizábamos y luego lo hacíamos. A mí me ha funcionado ese estilo de enseñanza [lo he utilizado en el Colegio de Bachilleres], mis alumnos están bailando con esa misma forma de trabajar. Les comparto el gusto, dejo que se expresen y les digo "observen, analicen, hagan y disfruten". [...] Se dedicaba mucho al alumno y eso fue muy significativo para los que fuimos sus alumnos.

En la escuela lo tuve los tres años que dura la carrera. Pero fuera de ahí seguí aprendiendo, no dejé de ser su alumno a pesar de haberme titulado.<sup>3</sup>

A decir de Maira Ramírez, en el salón de clases era un “maestro impecable”, orgulloso de asumirse maestro de danza y consciente de su habilidad para cautivar y conseguir que los alumnos, incluso los más torpes, se convirtieran en buenos bailarines. Ella relata:

Tenía la habilidad de sacarle a cada quien lo que podía dar, sin hacerlos sentir más ni menos. ¿No podías?, te daba tu tiempo, “otra vez y otra vez y síguete”. Sólo presionaba a los que podían dar más y a los otros los motivaba [...] Se veía que los alumnos decían qué rico venir a bailar, qué rico venir a aprender, los enganchaba y daban más y más. Les encantaba tomar clase con él. [Su clase la estructuraba] en barra, centro y diagonales, y [en esta última fase] es donde improvisaba. Creaba unas secuencias sorprendentes, con un zapateado, con un deslizado o con el faldeo; al mismo tiempo que desglosaba el paso creaba secuencias y hacía verdaderas coreografías, jugaba mucho con el espacio. Y en el centro, en vez de repetir ochenta mil veces el paso en un mismo lugar hasta que se hartara el alumno, como hacían otros, coreografiaba el montaje de los pasos, los que recomponía un sinnúmero de veces. Cuando teníamos acompañantes, aprovechaba la posibilidad de jugar con una misma frase musical para improvisar en el momento con múltiples combinaciones y luego, cuando se perdió el acompañante, pues lo hacía con grabaciones. Se llegaba al baile sin querer, cuando se los enseñaba ya se lo sabían, porque antes se habían preocupado más por el juego del espacio que cansarse en repetir el paso; por eso le gustaban más los bailes que las danzas, porque ese material se prestaba mucho más para jugar y crear nuevas pisadas.<sup>4</sup>

Pero no se conformaba con enseñarles el repertorio que él había aprendido con informantes y maestros de las diferentes regiones; impulsaba a los

<sup>3</sup> Entrevista con Fernando Acosta Rodríguez, alumno de Edmundo Juárez, realizada por Alejandra Ferreiro, ciudad de México, 13 de noviembre de 2010.

<sup>4</sup> Entrevista con Maira Ramírez Reynoso, ex directora de la ENDF, realizada por Alejandra Ferreiro, ciudad de México, 27 de febrero de 2011.

alumnos a investigar y conocer la danza folclórica en los lugares donde se producía. Nuevamente, Fernando Acosta relata:

Nos incitaba a buscar la danza de manera más directa, más real, de ir a los lugares, no quedarnos con lo que nos enseñaban. Nos decía: "aunque les cueste, vayan, conozcan, que no les vendan aquí lo que es la danza. La danza se vive y para vivirla tienes que ir al lugar". Fomentó mucho en nosotros que conociéramos la realidad del folclor. "Bailen y disfruten, pero después vayan al lugar y comprueben lo que estamos haciendo, chequen todo lo que hemos analizado, porque lo que van a proyectar no es lo que aprendieron aquí, sino lo que comprobaron". En las prácticas de campo que hacíamos con el maestro Edmundo no sólo éramos observadores, continuamente insistía: "méntanse, conozcan a los mayordomos, carguen agua, ayuden en los preparativos, hagan cosas, vivan la fiesta". [...] Nos inculcaba el respeto, pero también nos estimulaba a participar, "pidan permiso, si los dejan ingresar a su festividad, ya la hicimos. Tienen que convivir con la gente. Siéntanse del pueblo, no piensen: '¡ah!, vengo de la ciudad'; no, huarachito, sombrerito, sencillitos, y mézclense entre la gente".<sup>5</sup>

Edmundo era un maestro carismático, con mucha sensibilidad para captar las necesidades y entender los problemas de sus alumnos. Cora Sánchez recuerda cómo transformaba su natural timidez en energía desbordada para contagiar a sus alumnos. En cada clase se entregaba plenamente y los hacía disfrutar de cualquiera de los géneros del baile, o bien de las diferentes danzas que aprendían. "Vivía el baile en la clase."<sup>6</sup>

Era un maestro-bailarín, "un maestro joven", como lo describe Francisco Bravo,<sup>7</sup> que gustaba de bailar toda la clase con sus alumnos. Mantenía un cuerpo ágil y habilidoso, y ante la falta de varones para los montajes, siempre hallaba la oportunidad de gozar del placer de bailar en un escenario, por lo que hasta su último día de labores participó en las Prácticas escénicas confundiendo entre los estudiantes y alimentándose de su juventud y vitalidad. "Tenía una relación muy cercana con sus alumnos, continuaban

<sup>5</sup> Fernando Acosta Rodríguez, en entrevista citada.

<sup>6</sup> Entrevista vía telefónica con Corazón Sánchez Aguilar, maestra jubilada de la ENDF, realizada por Alejandra Ferreiro, Mérida, Yucatán, 4 de marzo de 2011.

<sup>7</sup> Francisco Bravo Puebla, en entrevista citada.

aprendiendo de él y regresaban a la escuela para apoyarlo en las prácticas escénicas. Ellos le tenían una gran admiración. Varios se convirtieron en verdaderos amigos”.<sup>8</sup> Antonio Miranda lo recuerda como un maestro comprometido, responsable, “cuate” de los jóvenes, pero sobre todo capaz de entusiasmarlos e instilarles el amor por la danza folclórica.<sup>9</sup>

En las prácticas escénicas y en los festivales de danza de la escuela sobresalían sus montajes por la limpieza y claridad del zapateado, la musicalidad y precisión rítmica de las pisadas, el uso amplio y preciso del espacio, y la vivacidad de las interpretaciones de sus alumnos. Participó como maestro y coreógrafo del grupo representativo de la Escuela Nacional de Danza Folklórica en las giras realizadas en dos ocasiones al Festival Folklórico de los Niños del Mundo (Beauport, Canadá, 1991; y Matha, Francia, 1992), y al Festival Folklórico de los Pirineos, en Jaca, España, en 1992.<sup>10</sup>

Particular importancia tuvo uno de sus montajes, en el que experimentó con otras formas de escenificación: abandonó la linealidad de los repertorios en los que sólo se exhibía un baile tras otro, para incursionar en la creación de una obra que, además de contextualizar el repertorio, mostraba algún aspecto de la realidad cultural de la comunidad, para lo cual ya no sólo recurrió a la danza folclórica, sino también incorporó otros lenguajes dancísticos a los que dio un tratamiento dramático. Así, en *Veracruz, ayer y hoy* presentaba la diversidad de expresiones danzarias de ese estado (sones huastecos, sones jarochos y danzones) y la sensualidad de sus habitantes, a quienes el oleaje del mar parece darles una peculiar ritmicidad y contoneo; al mismo tiempo destacaba la fuerza del baile en las relaciones amorosas. En lo que se refiere a la relación de la obra con el proyecto educativo que sustentaba la ENDF en esos años, Maira Ramírez afirma:

Edmundo toma una escena real, el danzón en el puerto de Veracruz, y de ahí, de un suceso, elabora la obra. Pienso que justo se acercaba al meollo de lo que intentábamos hacer. Las danzas ahí están, en su lugar de origen, los bailes ahí están, en un contexto específico, y de ahí tú interpretas y recreas las danzas. No

<sup>8</sup> Corazón Sánchez Aguilar, en entrevista citada.

<sup>9</sup> Entrevista con Antonio Miranda Hita, maestro jubilado de la ENDF, realizada por Alejandra Ferreiro, ciudad de México, 19 de noviembre de 2010.

<sup>10</sup> *Loc. cit.*

se necesita mucha invención para llegar al público, porque oyen la danzonera y un danzón que les conmueve y, por supuesto, es una invitación a bailar. No nada más lo veo, me recreo con ello, y si además está bien bailado, me llega. Ahí no estamos hablando de patrimonio ni de rescate, sólo tomamos esos símbolos [que suscitan en el público un sentimiento] de "esto es mío aunque yo no sea de Veracruz", "me encanta escuchar una danzonera aunque no sepa qué es eso". Sin hacer tanta historia, ni tanto argumento, ni tanta justificación del asunto, llega al público. Lo siento fresco, libre de tanta teoría ahí metida. Así era Edmundo, espontáneo, sencillo, decía "esto es lo mío y sé que eso le gusta al público". Tenía esa sensibilidad de captar, no nada más lo que a los alumnos les gustaba bailar, también podía estar de este lado de la butaca y saber lo que podía emocionar [y provocar el deseo de bailar]. Era muy intuitivo, no necesitaba pensar ni elucubrar tanto. Toma un material que domina [con el que podía jugar con las dinámicas y el espacio] y genera un efecto magnífico: los timbales te acalambaban, se producía una sonoridad que hacía retumbar el Palacio de Bellas Artes. En mi opinión, ése fue el éxito de la obra, que pudo llegar y conmover al público.<sup>11</sup>

Esta obra fue remontada varias veces, pero destacan dos ocasiones: en la VI Muestra de Escuelas Profesionales de Danza del INBA, que se realizó en el Palacio de Bellas Artes el 26 de julio de 1996; y en la IX Muestra de Escuelas Superiores de Danza del INBA, efectuada en el Teatro de las Artes del Centro Nacional de las Artes el 16 de julio de 1999.<sup>12</sup> También la recreó para la función de despedida que le organizó la Escuela Nacional de Danza Folklórica en enero de 2008 en el Teatro de la Danza. Según Fernando Acosta, no obstante que en los remontajes la esencia de la obra se mantuvo, Edmundo la reelaboró cada vez introduciendo algún elemento que la revitalizaba.

Sus compañeros, amigos y alumnos recuerdan a Edmundo Juárez por su nobleza y sencillez, por su generosidad para compartir los conocimientos y materiales de investigación.<sup>13</sup> Destacaba su disposición para ayudar a sus

<sup>11</sup> Maira Ramírez Reynoso, en entrevista citada.

<sup>12</sup> Programa de mano de la Sexta Muestra de Escuelas Profesionales de Danza del INBA, Escuela Nacional de Danza Folklórica, Palacio de Bellas Artes, 26 de julio de 1996. Programa de mano de la Novena Muestra de Escuelas Superiores de Danza del INBA, Escuela Nacional de Danza Folklórica, Teatro de las Artes, 16 de julio de 1999.

<sup>13</sup> Dice Fernando Acosta: "Siempre estaba dispuesto a compartir, si le decíamos 'oye maestro, necesito música de este repertorio', contestaba 'claro que sí, tráeme tu casete y te lo grabo'.

estudiantes a enfrentar los gastos de las prácticas de campo o de las prácticas escénicas que implicaban —en especial estas últimas— erogaciones muy fuertes para la adquisición de vestuario.<sup>14</sup> Cuando un alumno comprometido no tenía recursos, él compraba el vestuario y como único pago le pedía compromiso y entrega al trabajo.<sup>15</sup> Es muy probable que de este modo agradeciera a la vida y a la danza la posibilidad de cumplir sus sueños pese a sus orígenes humildes, a las dificultades económicas que experimentó durante los años de su formación, y a la pesada carga de trabajo que tenía que cumplir ayudando a su padre en el campo.<sup>16</sup>

También colaboró en las otras escuelas profesionales de danza de la ciudad de México gracias al reconocimiento de sus alumnos por su dominio del repertorio de bailes,<sup>17</sup> en especial de los sones jarochos, los huapangos y las polcas, redovas y chotises, y su habilidad para enseñar repertorio con gran rapidez sin descuidar la limpieza, precisión técnica, rítmica y musicalidad, así como una interpretación clara del estilo de la región. En septiembre de 1988 se reintegró a la Academia de la Danza Mexicana (ADM) donde impartió la materia de Danza popular mexicana a los grupos de sexto año de la carrera de intérprete de danza mexicana hasta agosto de 1992, y desarrolló una actividad sobresaliente con ellos. Durante su estancia en esta institución realizó montajes de gran calidad en las funciones de graduación que se presentaron en el Palacio de Bellas Artes.<sup>18</sup> Destacó su colaboración

Si le pedíamos un vestuario nos lo mostraba y nos enseñaba a hacerlo. No era egoísta con nada, algo que aprendía lo transmitía luego, luego. Él pensaba que era importante que difundiéramos lo que habíamos aprendido, pero nos pedía que le diéramos crédito a quien había investigado ese repertorio o danza". [En entrevista citada.]

<sup>14</sup> Entrevista con Lina Montes de Oca, secretaria jubilada de la ENDF, realizada por Alejandra Ferreiro, ciudad de México, 26 de enero de 2011.

<sup>15</sup> Fernando Acosta Rodríguez, en entrevista citada.

<sup>16</sup> Cuenta su hermano que antes de irse a la escuela debía colaborar en la cosecha del zacate, por lo que se levantaba a las cuatro de la mañana para ayudar en esta actividad familiar. Aprendió a injertar rosas, en especial gustaba de cuidar la llamada "luto de Juárez". Uriel Juárez Álvarez, en entrevista citada.

<sup>17</sup> Tanto en la ADM como en la Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello (ENDN y GC), la mayoría de los maestros de danza folclórica fueron sus alumnos. En la ADM Juan Piedras y Aída Martínez. En la ENDN y GC, Yuritzki Alcalá, Norma Lazcano y Jessica Lezama.

<sup>18</sup> Programas de mano de las Funciones de graduación de los alumnos de la Academia de la Danza Mexicana, Palacio de Bellas Artes, 14 de agosto de 1989 y 20 de julio de 1990. Pro-

como coreógrafo en la Compañía de la Academia de la Danza Mexicana, con la que participó en el Festival Nacional de Danza '92, en la ciudad de Corrientes, en Argentina.

En septiembre de 1998 se incorporó a la Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello (ENDN y GC) donde impartió la materia de Danza folclórica y Prácticas educativas a los alumnos del séptimo y octavo semestre de la carrera de Profesional en educación dancística en la especialidad de danza folclórica. Se distinguió por la calidad de sus montajes en las prácticas escénicas y en las funciones de graduación de esta generación de alumnos.<sup>19</sup> Años más tarde, en 2002, regresaría como informante de bailes de la Huasteca, y en 2008 del repertorio de Chihuahua.<sup>20</sup>

Incansable, luego de sus clases y ensayos de la semana en las escuelas profesionales, Edmundo continuaba trabajando sábados, domingos y días festivos en su comunidad. Al cumplirse un año de su ingreso a la ADM quiso compartir, primero con su familia y luego con todo el pueblo, sus conocimientos y pasión por la danza. En 1968 fundó el grupo Maya con el que realizó innumerables funciones y giras a lo largo de veinte años. Su hermano Uriel, quien lo acompañó en esta aventura, recuerda:

En el grupo montaba lo que aprendía en la escuela. No buscaba repertorios facilitos, ni los simplificaba, por el contrario, nos desafiaba continuamente para alcanzar el mismo nivel que él tenía. Constantemente actualizaba el repertorio; lo que aprendía allá, de inmediato nos lo enseñaba. Nuestro grupo alcanzó una calidad equiparable a la que tenían los grupos de la escuela. Al principio nos daba clase sólo a nosotros [la familia], éramos sólo tres o cuatro parejas, pero después se fueron integrando otras personas de la comunidad. Llegamos a ser

gramas de mano de la Primera y Segunda Muestra de Escuelas Profesionales de Danza del INBA, Academia de la Danza Mexicana, Palacio de Bellas Artes, 26 de junio de 1991 y 10 de julio de 1992, respectivamente.

<sup>19</sup> Programas de mano de las Prácticas escénicas de las especialidades de folclor, español y contemporáneo de la Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello, Teatro del Centro Cultural Acatlán, 27 y 29 de enero de 1999. Programa de mano de la Función de graduación, generación 95-99 de la Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello, Teatro de la Danza, 12 de junio de 1999.

<sup>20</sup> Programa de mano de las Prácticas escénicas de danza folclórica de la Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello, Foro de la ENDN y GC, 4 de junio de 2002.

treinta y seis elementos. Fueron muchas las personas del pueblo que pertenecieron al grupo, por ahí pasaron al menos tres generaciones; algunos se casaron y se fueron, pero años más tarde se integraron sus hijos.<sup>21</sup>

El grupo ensayaba en el salón de la iglesia de San Juan Evangelista los sábados y los domingos por las tardes. Comenzó con integrantes adultos, pero debido al entusiasmo que se generó entre la comunidad le pidieron que abriera un grupo de niños de entre seis y diez años que más tarde se integrarían al grupo. La agrupación se presentó en varias plazas públicas de su pueblo, de Coyoacán y de Tlalpan, en los teatros del IMSS y en el teatro Ángela Peralta, además de participar en las fiestas del día de las madres organizadas por la iglesia o las escuelas que lo invitaban; en septiembre también era frecuente su colaboración en los festejos patrios de las escuelas o en las plazas públicas. Una de las participaciones más destacadas de este grupo fue en el Concurso Nacional de Baile Regional organizado por el Injuve en noviembre de 1974 en la ciudad de Campeche. Ahí obtuvo el segundo lugar.

En 1988, el exceso de trabajo y su participación en la compañía representativa de la ENDF lo orillaron a tomar la difícil decisión de cerrar el grupo. Sin embargo, debido a la continua insistencia de los miembros de su comunidad, en 1993 fundó otro grupo al que denominó Tlaolli (maicito), donde siguió desarrollando una intensa labor comunitaria y de difusión de la danza folclórica. En el 2000 concluyeron las actividades de este grupo. Pero la semilla que sembró varias décadas atrás dio frutos y algunos de sus alumnos decidieron tomar la estafeta y continuar con las clases y los montajes con los que participaban en las fiestas comunitarias y escolares. También su hermano Uriel realiza una labor invaluable enseñando danza folclórica a niños con síndrome de Down en el Colegio de Apoyo Educativo Down:

Me gustaba platicar con él sobre mis alumnos y comentar lo que hacía para que me aconsejara. Doy clases gracias a él; a veces, cuando siento que no puedo resolver algún problema, cierro los ojos y parece que me ilumina, que él está dentro de mí. Con estos niños hay que meterse en el mundo de ellos y aprovechar sus movimientos, como él hacía con sus alumnos.<sup>22</sup>

<sup>21</sup> Uriel Francisco Juárez Álvarez, en entrevista citada.

<sup>22</sup> *Loc. cit.*

El maestro Edmundo Juárez murió el 19 de noviembre de 2009 en su natal San Pedro Mártir, rodeado de sus hermanos y seres queridos.

## Fuentes

### Bibliografía

–Tortajada Quiroz, Margarita, *75 años de danza en el Palacio de Bellas Artes. Memoria de un arte y un recinto vivos (1934-2009)*. México, Conaculta/INBA, 2010.

### Programas de mano

–Programa de mano de la Sexta Muestra de Escuelas Profesionales de Danza del INBA, Escuela Nacional de Danza Folklórica, Palacio de Bellas Artes, 26 de julio de 1996. Programa de mano de la Novena Muestra de Escuelas Superiores de Danza del INBA, Escuela Nacional de Danza Folklórica, Teatro de las Artes, 16 de julio de 1999.

–Programas de mano de las Funciones de graduación de los alumnos de la Academia de la Danza Mexicana, Palacio de Bellas Artes, 14 de agosto de 1989 y 20 de julio de 1990. Programas de mano de la Primera y Segunda Muestra de Escuelas Profesionales de Danza del INBA, Academia de la Danza Mexicana, Palacio de Bellas Artes, 26 de junio de 1991 y 10 de julio de 1992, respectivamente.

–Programas de mano de las Prácticas escénicas de las especialidades de folclor, español y contemporáneo de la Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello, Teatro del Centro Cultural Acatlán, 27 y 29 de enero de 1999. Programa de mano de la Función de graduación, generación 95-99 de la Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello, Teatro de la Danza, 12 de junio de 1999.

–Programa de mano de las Prácticas escénicas de danza folklórica de la Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello, Foro de la Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello, 4 de junio de 2002.

### Entrevistas

(todas realizadas por Alejandra Ferreiro)

–Entrevista con Uriel Francisco Juárez Álvarez, ciudad de México, 29 de enero de 2011.

–Entrevista con Francisco Bravo Puebla, maestro jubilado de la ENDF, ciudad de México, 2 de febrero de 2011.

–Entrevista con Fernando Acosta Rodríguez, alumno de Edmundo Juárez, ciudad de México, 13 de noviembre de 2010.

–Entrevista con Maira Ramírez Reynoso, ex directora de la ENDF, ciudad de México, 27 de febrero de 2011.

-Entrevista vía telefónica con Corazón Sánchez Aguilar, maestra jubilada de la ENDF, Mérida, Yucatán, 4 de marzo de 2011.

-Entrevista con Antonio Miranda Hita, maestro jubilado de la ENDF, ciudad de México, 19 de noviembre de 2010.

-Entrevista con Lina Montes de Oca, secretaria jubilada de la ENDF, ciudad de México, 26 de enero de 2011.

### **Agradecimientos**

Agradezco profundamente a la Subdirección General de Educación e Investigación Artísticas, en especial a Margarita Villagómez y Juan José Cruz, por permitirme revisar el expediente de Edmundo Juárez Álvarez y los programas de mano de las Muestras de las Escuelas Superiores de Danza del INBA. También reconozco el apoyo de la Escuela Nacional de Danza Folklórica, que reunió las fotos del maestro Edmundo y me dio información valiosa. Así como el del maestro Fernando Aragón, director de la ENDF, quien me proporcionó información y los programas de mano de las funciones en las que participó Edmundo. Y por supuesto a todos los entrevistados les doy las gracias, pues la valiosa información que generosamente compartieron conmigo me permitió reconstruir la vida y trayectoria del maestro.



Reconocimientos especiales  
*in memórium*



Raúl Hellmer con músicos jarochos. Archivo Baquero Foster, Cenidim, INBA.



Raúl Hellmer. Fonoteca INAH, Fondo Hellmer, *A la trova más bonita de estos nobles cantadores...*, núm. 39, México, Conaculta/INAH, 2001 (CD).

## Raúl Hellmer

Enrique Jiménez López

Joseph Raúl Hellmer Pinkham nació el 27 de octubre de 1913 en Filadelfia, Pensilvania. Provenía de una familia que disfrutaba la música, por lo que estudió de manera autodidacta varios instrumentos, incluidos el piano y la guitarra. En su ciudad natal realizó estudios de humanidades en las Universidades de Harvard y Yale, al mismo tiempo que se dedicaba profesionalmente a la fotografía y a la locución en la Panamerican Radio.

Raúl Hellmer (nombre con el que fue conocido en México) tuvo su primer acercamiento a la música y a la danza tradicional mexicanas alrededor de 1941, cuando escuchó en su país una grabación de sones jarochos que incluía "El siquisiri", hecho que lo marcó de manera importante en su proyecto personal de vida. Después de esta experiencia, Hellmer aceptó un trabajo de superintendente en un campamento mexicano dedicado a la construcción del ferrocarril, donde volvió a escuchar música tradicional. Un año después dicho campamento se cerró y Hellmer decide emprender la búsqueda de aquellos sonidos directamente de sus intérpretes.

De su presencia en México él mismo señaló: "...había la posibilidad de una beca para México por dos meses [...] Me arreglé con la Sociedad Filosófica Americana y agarré mis 'chivas' en un carro viejo que tenía..."<sup>1</sup> En una carta enviada el 24 de marzo de 1949 a Carlos Chávez, director del INBA —en la que le solicita su intervención para resolver un problema migratorio—, afirma que llegó a México el 11 de septiembre de 1945 en calidad de turista y en compañía de su primera esposa.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Margarita García Flores, "Entrevista a José Raúl Hellmer", *Heterofonía*, núm. 102-103, enero-diciembre de 1990, México, Cenidim, p. 46.

<sup>2</sup> Archivo Histórico del Cenidim, sección SIM, serie correspondencia, s/n.

Al llegar a México, Hellmer se trasladó al estado de Guerrero, donde enfermó gravemente debido a que "...fue picado por un mosquito de esos que traen paludismo".<sup>3</sup> A consecuencia de ello tuvo que permanecer en cama durante varios meses, e incluso necesitaba ayuda para comer sus alimentos. Los doctores le diagnosticaron fiebre reumática cardiaca y le recomendaron vivir en un clima más cálido, por lo que se trasladó a Cuautla, en el estado de Morelos, donde inició su trabajo de investigación y recopilación antes de ser contratado por la recién creada Sección de Investigaciones Musicales (SIM) del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA).

No obstante los momentos difíciles de esos años, Hellmer posteriormente los describiría como sucesos afortunados, pues las circunstancias le permitieron alargar su estancia en México. Ya en franca recuperación, Raúl había mantenido durante un año un intercambio epistolar con el musicólogo español Baltasar Samper, encargado de la Sección de Folklore de la SIM, quien le ofreció una plaza disponible con una modesta retribución: \$225.40, más \$100 para gastos personales, y \$102 por concepto de viáticos. Un total de \$427.40 mensuales no desanimaron a Hellmer, quien de esta manera quedó formalmente contratado como Folklorista "A" a partir del 1 de septiembre de 1947.<sup>4</sup> Por tal motivo encontramos a Raúl Hellmer en su "chevrolito" modelo 1936 –bautizado como *El Xochitépetl* (cerro de las flores)– recorriendo diversos caminos para establecerse en las tierras del estado de Morelos. Por supuesto lleva consigo su grabadora de discos (en ese tiempo todavía no existían las de cintas), equipo fotográfico, discos vírgenes y una pesada planta de luz para realizar sus primeras grabaciones de música y danza mexicanas en la región de Cuautla.

Hellmer era sensible a los valores humanos universales y creía que la música podía lograr la hermandad entre los hombres. De pensamiento pacifista, consideraba fundamental el entendimiento de su país con los otros del continente americano para formar alianzas contra el nazismo. Su interés por identificarse con la cultura mexicana se tradujo en el aprendizaje del idioma náhuatl como herramienta fundamental en su trabajo de recopilación, por lo

<sup>3</sup> Entrevista con José Antonio Hellmer realizada por Enrique Jiménez López, México, 15 de noviembre de 2003, en las instalaciones del Cenidim ubicadas en el Centro Nacional de las Artes.

<sup>4</sup> Archivo Histórico del Cenidim, sección SIM, serie correspondencia, s/n.

que en julio de 1948 decide intercambiar clases de inglés por náhuatl. Gracias a este recurso, Hellmer tuvo la oportunidad de relacionarse de manera más cercana con los músicos y danzantes, y así superar rápidamente su condición de "extraño", convirtiéndose en compadre de varios músicos.

Entre 1947 y 1952 Hellmer realizó un exhaustivo trabajo de campo para la SIM, utilizando diversas técnicas de recopilación de datos: fotografía, grabación, entrevista, observación y la medición de instrumentos musicales. Al transcurrir el primer año de actividad inicia la redacción de sus informes de trabajo basados en las notas de su diario de campo, los cuales correspondieron a las regiones de Cuautla, Tepoztlán, Tlayacapan y Axochiapan, en el estado de Morelos; Matamoros y Huauchinango, en el estado de Puebla; así como un informe de un corto viaje al Istmo de Tehuantepec. En este lapso generó doscientas veintiséis grabaciones en discos de acetato que conformaron más de novecientos documentos sonoros, así como varias cuartillas con descripciones y observaciones de sus viajes. Para Raúl Hellmer, la grabación fue un paso importante en el proceso de investigación, pues dicha actividad le permitió organizar, estudiar, preservar y difundir la música tradicional mexicana, y al mismo tiempo formar un Archivo de Folklore y el Laboratorio de Grabaciones para el INBA. Aquí no sólo se dedicó al registro de la música folclórica, sino también de "...conciertos sinfónicos y de cámara, programas de canto y danza; recitales poéticos, conferencias sobre letras, arquitectura, seminarios sobre artes plásticas, seminarios sobre danzas, documentos musicales para uso teatral [...] de todos los aspectos sobresalientes de las actividades, por así llamarlas, sonoras, del Instituto".<sup>5</sup>

Es importante señalar que gracias a su trabajo de recopilación en campo, y al ser Hellmer el encargado de las grabaciones del Palacio de Bellas Artes, tuvo la posibilidad de tender puentes de comunicación con la danza, es decir, como jefe de grabaciones del INBA tenía la capacidad y la generosidad de copiarle música a cualquier persona que se acercara al sótano del Palacio de Bellas Artes, incluidos coreógrafos y bailarines que necesitaban asesoría y música para sus ensayos. Al respecto, la bailarina e investigadora del Cenidi-Danza, Anadel Lynton, señala lo siguiente:

<sup>5</sup> Instituto Nacional de Bellas Artes, *Memoria de labores 1954-1958*. México, SEP, 1958, p. 147.

Yo lo conocí [a Hellmer] en 1956 cuando vine a participar en un campamento de trabajo voluntario [...]. Cualquiera lo podía encontrar en el sótano de Bellas Artes, por la parte de atrás, entrando por la avenida Hidalgo. Ahí me presentó a la maestra Rosa Reyna para tomar clases de danza en la Academia de la Danza [...] Siempre había una actividad constante de visitas en el sótano de Bellas Artes, se ponían a cantar y a platicar, creando un ambiente como de bohemia. Hellmer siempre compartía sus grabaciones generosamente, lo que benefició a varios bailarines y coreógrafos que necesitaban música para ensayar.<sup>6</sup>

### Técnicas de campo

Hellmer sabía explicarle a la gente, de manera muy sencilla, la misión de su trabajo. Muchas veces compartió aspectos de su vida personal con sus futuros informantes para crear un ambiente de confianza. La observación aguda y una buena interlocución fueron elementos que desarrolló ampliamente en el trabajo de campo para ganarse la aceptación de la gente de las comunidades, y en especial la de los músicos y danzantes: “Los apodos como *Gringo jarocho* y *Huasteco de Filadelfia* reflejan el cariño y la admiración que muchos mexicanos tuvieron hacia Raúl Hellmer”.<sup>7</sup> El aprendizaje de ciertos instrumentos tradicionales como la jarana, la huapanguera, la guitarra sexta y el arpa, le permitió entablar otro nivel de comunicación, logrando la confianza de los músicos y los danzantes que en un principio pensaban que las grabaciones serían utilizadas para burlarse de ellos, para venderse en E. U., o para usarse en el cine. Hellmer lo expresó así: “Es en Morelos, Puebla y Guerrero donde empecé a desarrollar las técnicas de entrevistar a la gente, a lograr la información y a ganarme su confianza; cosas que no me costaron demasiado trabajo”.<sup>8</sup>

En 1952, ante la falta de presupuesto de la SIM para continuar con el trabajo de campo, Hellmer presentó su renuncia. Sin embargo, Samper le

<sup>6</sup> Entrevista con la maestra Anadel Lynton realizada por Enrique Jiménez López, México, 28 de enero de 2011, en las instalaciones del Cenidi-Danza ubicadas en el Centro Nacional de las Artes.

<sup>7</sup> Lindajoy Fenley, “Raúl Hellmer, su misión: unir gente a través de la música”, en *Dos tradiciones*. México, Ed. Abeja, 2001, p. 18.

<sup>8</sup> Archivo Histórico del Cenidim, *Informe de la región de Tlayacapan*, inédito.

propuso trabajar en la oficina de la ciudad de México haciendo respaldos de sus discos con la finalidad de proteger los originales, a fin de que posteriormente se pudieran transcribir y difundir. Por tal motivo, Raúl Hellmer llegó a la ciudad de México el 6 de abril de 1952 para dar inicio a sus nuevas labores. Quién mejor que el propio Hellmer para describir la situación:

...Así han terminado cuatro años nueve meses de trabajos más o menos continuos de investigación en el campo. A ver si el gobierno algún día despierta a la pérdida cultural inestimable que va a sufrir por no seguir apoyando estos trabajos que se han desempeñado, tal vez inadecuadamente en muchas maneras, pero con algunos sacrificios personales y con el afán de empezar una obra cultural de verdadero valor para México y para el mundo entero.<sup>9</sup>

Este cambio en su trabajo de investigación le permitió organizar sus grabaciones y sistematizar los datos para iniciar con un plan de difusión de los diferentes géneros y estilos de la música tradicional mexicana. Dicha difusión tuvo fuerte impacto en el ambiente artístico cultural: por un lado, enriqueció extraordinariamente el acervo de la fonoteca del INBA; y por el otro, las grabaciones fueron utilizadas por estudiantes de música y danza, e incluso por investigadores como Jesús Bal y Gay y el propio Baltasar Samper, en conferencias sobre música mexicana. Asimismo, algunas compañías de ballet se nutrieron de las grabaciones de Hellmer para crear sus coreografías. Por ejemplo, a principios de la década de los setenta, Silvia Lozano –directora del Ballet Folclórico Nacional– creó en coautoría con Raúl Hellmer el cuadro *Jarabillo de tres*, baile rápido que, como su nombre lo indica, es ejecutado por tres personas. “Este baile del estado de Michoacán le ha valido [al Ballet Folclórico Nacional] el reconocimiento de los profesionales del folclor de nuestro país, al grado de reconocerlo como baile de repertorio del estado.”<sup>10</sup>

Por otra parte, en octubre de 1960 se estrenó en el Palacio de Bellas Artes la obra *El paraíso de los ahogados*, de Guillermina Bravo, directora del Ballet Nacional, con música de Carlos Jiménez Mabarak. El compositor requirió de la colaboración de Raúl Hellmer en la parte técnica, ya que la obra

<sup>9</sup> Archivo Histórico del Cenidim, *Diario de campo*, inédito.

<sup>10</sup> Página electrónica: [www.balletfolclorico.com/anterior/1970.php](http://www.balletfolclorico.com/anterior/1970.php), consultada el día 5 de febrero de 2011.

musical estuvo basada en montajes electrónicos en cinta magnetofónica. Para diferenciarla de la música electrónica, Mabarak denominó a esa técnica música magnetofónica concreta. En la coreografía participaron: Pescador viejo, Carlos Gaona; Pescador niño, Federico Castro; La culebra, José Mata, Rosa Pallares, María Gómez, Antonio Viveros, Raquel Vázquez y Anadel Lynton; Perros, Freddy Romero y Valentina Castro. La escenografía y el vestuario fueron de Raúl Flores *Canelo*.

De esta manera Hellmer puso a disposición de Jiménez Mabarak cuatro grabadoras de carrete abierto con las que realizó montajes, superposiciones, mezclas, reproducción de cintas al revés, entre otras técnicas para el desarrollo de cada danza. A este respecto, la maestra Anadel Lynton (quien bailó en el estreno de dicha obra) comenta lo siguiente:

La obra está basada en el mural *Tlalocan*, que se encuentra en Teotihuacán. La música de Mabarak era considerada como una de las primeras piezas electroacústicas mexicanas. Jiménez Mabarak se acercó a Hellmer debido a su prestigio como persona conocedora del proceso técnico de grabación. Además, el acercamiento era lógico porque el estreno era para una temporada en Bellas Artes.<sup>11</sup>

Como parte de la crítica de la época, cabe recordar parte del texto que la maestra Lin Durán escribió para un periódico nacional:

La enorme dosis de invención que tiene este ballet es notable. La música, por ejemplo (Mabarak y Hellmer), es magnetofónica y tiene como material base el canto de un pescador cora, el sonido de algunos instrumentos prehispánicos y los ruidos peculiares del agua, de los perros, etc., logrando así el propósito de dar un ambiente mágico al ballet, que difícilmente se hubiera logrado con una orquesta tradicional. La invención parte de la necesidad y es lo que sorprende gratamente al público. Lo mismo podríamos decir del movimiento y de los recursos escénicos. Todo en ese ballet refleja una dedicación y un esfuerzo. Cada detalle está cuidado con seriedad, con amor y sobre todo, con mucho talento.

<sup>11</sup> Anadel Lynton, en entrevista citada.

Es por eso que el aplauso estremecedor que se le tributó el día de su estreno es justo y bien ganado.<sup>12</sup>

Otro encuentro de Hellmer con la danza fue el trabajo que realizó en 1960 para el Ballet Folklórico de Amalia Hernández, en su temporada en el Palacio de Bellas Artes. Hellmer colaboró en la realización de varios cuadros como “consejero musical” gracias a su experiencia en el trabajo de campo, entre ellos: “Los hijos del sol”, “Sones antiguos de Michoacán”, “Danza de los quetzales”, “Revolución”, “El Cupidito”, “Fiesta veracruzana”, “Danza de los yaquis”, “Navidad en Jalisco”, “Tonantzintla”, “Tehuantepec”, y “Danza del venado”.<sup>13</sup>

Para Raúl Hellmer, la difusión de los materiales recopilados a través del trabajo de campo era la consecuencia lógica de su investigación. En ese sentido, produjo noventa y seis programas de radio de 1966 a 1969 con una serie titulada *Folklore mexicano* en Radio Universidad. Realizó veinticinco programas de televisión –sin percibir ingreso alguno– denominados *Flor y canto (In xóchitl in cuicatl)*, considerados en su tiempo como “... la más seria producción realizada en la televisión mexicana acerca del folclor”,<sup>14</sup> los cuales se transmitían en el canal 11 y el canal 4. Impartió la cátedra “La música y el hombre” en la Universidad Iberoamericana, así como cursos de verano en la UNAM relacionados con el folclor musical.

Hellmer escribió algunos artículos con diferentes temáticas: “La música mexicana indígena de hoy”, en el que aborda ciertas características de la música prehispánica y sus reminiscencias en la música indígena actual a partir del estudio de los instrumentos. “La música mestiza”, donde explica el desarrollo de algunas danzas (Moros y cristianos, Los pastores y Los santiagueros, entre otras), así como el surgimiento de diversos géneros como el corrido, el son jarocho, los huapangos, sones michoacanos y sones jaliscienses. Ambos trabajos fueron publicados originalmente en inglés en la revista *Toluca Gazzete*, y posteriormente en la revista *Heterofonía*, traducidos

<sup>12</sup> Lin Durán, “Anna Sokolow y Guillermina Bravo triunfan en la temporada de danza”, *apud* Margarita Tortajada, *75 años de danza en el Palacio de Bellas Artes*. México, Conaculta/INBA, 2010, p. 210.

<sup>13</sup> *50 años de danza*, Palacio de Bellas Artes, cuadro sinóptico. México, INBA/SEP, 1986.

<sup>14</sup> *El Día*, sección cultura, 15 de agosto de 1971.

por la compositora Ana Lara. Hellmer escribió también el artículo “Los tesoros musicales perdidos de Guerrero”, que fue publicado originalmente en *Western Folklore*. Un artículo inédito es “Proyecto para una institución descentralizada para la investigación, fomento y difusión de la música popular y folclórica mexicana”; en este artículo, Hellmer señala cuáles debían ser, según sus criterios, los fines de la investigación folclórica en lo que se refiere a la difusión de música “seudoranchera” y “malhecha” en algunos medios de comunicación. Debido a esto, propone la creación de un instituto que aglutine el estudio del folclor a través de cuatro puntos: Investigación, Divulgación y Enseñanza Escolar, Divulgación Extraescolar y Fomento de la Música Popular. Otro texto inédito es “Algunas sugerencias [sic] sobre los aspectos folclóricos del trabajo de la Sección de Investigaciones Musicales del INBA para 1954”, en el que propone formas de mejorar los métodos de investigación de la SIM, especialmente lo relacionado con el trabajo de campo, de archivo, y de divulgación de los materiales recopilados, proponiendo mayor difusión en las escuelas. Estos dos últimos artículos fueron escritos en coautoría con el investigador (y su compadre) Federico Hernández Rincón.<sup>15</sup>

Hellmer dejó pendiente un texto monográfico: *Afinaciones de jaranas*, que incluía descripción, modos de ejecución y “pisadas”. Por otra parte, “... algunos de sus sueños importantes [la creación de un Instituto Mexicano del Folclor y un museo de instrumentos prehispánicos y coloniales] todavía flotan con sus cenizas en esa vasta extensión acuática frente a las costas jarocho y huastecas”.<sup>16</sup>

Raúl Hellmer se casó por segunda vez en México con Emilia Miranda Santana y procreó seis hijos: Salvador Helios, Xóchitl, María Elena, Raúl Cuauhtémoc, José Antonio y Lucero. A través de la Fundación Hellmer, José Antonio Hellmer se ha preocupado por reunir materiales que su padre generó en diferentes momentos de sus investigaciones y que por diversas razones están dispersos en varias instituciones. José Raúl Hellmer Pinkham falleció a los cincuenta y ocho años de edad en el Hospital Inglés, víctima de una deficiencia renal y derrames cerebrales, el 13 de agosto de 1971. Sus

<sup>15</sup> Todos los textos inéditos se encuentran en el Archivo Histórico del Cnidim.

<sup>16</sup> Lindajoy Fenley, *op. cit.*, p. 20. Este dato nos permite suponer la influencia que recibió Hellmer del antropólogo Franz Boas, pues fue él quien impulsó la creación de museos en varios países.

cenizas fueron esparcidas por sus familiares y amigos sobre el mar de San Juan de Ulúa, en el Golfo de México, donde los músicos jarochos lo homenajearon como Hellmer hubiera querido: con música y baile.

## Fuentes

–Archivo Histórico del Cenidim.

–Fenley, Lindajoy, “Raúl Hellmer, su misión: unir gente a través de la música”, en *Dos tradiciones*. México, Ed. Abeja, 2001.

–García Flores, Margarita, “Entrevista a José Raúl Hellmer”, *Heterofonía*, núm. 102-103, enero-diciembre de 1990, México, Cenidim.

–Hellmer, Raúl, *Diario de campo*, versión mecanoscrita, Archivo Histórico del Cenidim, inédito.

\_\_\_\_\_, *Informe de la región de Tlayacapan*, versión mecanoscrita, Archivo Histórico del Cenidim, inédito.

–Instituto Nacional de Bellas Artes, *Memoria de labores 1954-1958*. SEP, 1958.

\_\_\_\_\_, *50 años de danza, Palacio de Bellas Artes*, cuadro sinóptico. México, SEP, 1986.

–*El Día*, sección cultura, 15 de agosto de 1971.

–Tortajada, Margarita, *75 años de danza en el Palacio de Bellas Artes*. México, Conaculta/INBA, 2010.

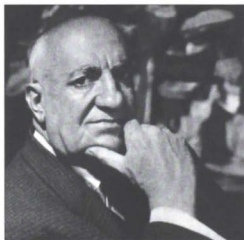
–Entrevista con José Antonio Hellmer, México, 15 de noviembre de 2003, en las instalaciones del Cenidim ubicadas en el Centro Nacional de las Artes.

–Entrevista con la maestra Anadel Lynton, México, 28 de enero de 2011, en las instalaciones del Cenidi-Danza ubicadas en el Centro Nacional de las Artes.

(Ambas entrevistas realizadas por Enrique Jiménez López)

[www.balletfolclorico.com/anterior/1970.php](http://www.balletfolclorico.com/anterior/1970.php), consultada el día 5 de febrero de 2011.





Luis Márquez Romay, fotografía tomada del libro *El México de Luis Márquez*, publicado por Mobil Oil de México, S.A. con motivo del cincuenta aniversario de su fundación, 1978.



Luis Márquez. Autorretrato durante el rodaje de *El cristo de oro*, 1926.  
Archivo Fotográfico del Instituto de Investigaciones Estéticas.

## Luis Márquez Romay Patricia Salas Chavira

Luis Márquez es uno de los fotógrafos artistas que desde hace más años se han adentrado en México para sacar de él su propia expresión.

Ninguno más que él ha tenido amor por las expresiones plásticas de su pueblo, su colección de trajes que en las diferentes regiones visten sus gentes, no tiene par.

Y ha llegado a expresar con su medio, la fotografía pura, sin anécdota ni nexos literarios, sólo por la repartición del blanco y el negro expresando formas y calidades, la médula misma del país en que nació, por eso su trabajo tiene verdadera universalidad.

Diego Rivera<sup>1</sup>

### La familia

Luis Márquez nació el 25 de septiembre de 1899. Fotógrafo, actor, cineasta, coleccionista de indumentaria tradicional, expositor y viajero incansable. Fue mexicano de nacimiento, hijo del cubano José Márquez Ballot –quien se desempeñó como representante teatral del escritor español Eduardo Zamacois– y de Ana Josefa Delfina Romay Zamacona, de origen poblano. En 1915 la familia se trasladó a La Habana, cuando México se encontraba en plena revolución.

<sup>1</sup> Luis Márquez Romay, *El México de Luis Márquez*. México, Mobil Oil, 1978.

## Fotografía

Reconocido como uno de los grandes maestros de la fotografía moderna nacional, se inició en el oficio de fotógrafo en La Habana, Cuba, en el estudio Feliú, de fuerte tradición romántica. Hacia 1921, cuando regresó a México, se vinculó con diversos personajes y actividades de la cultura nacional de la primera mitad del siglo XX. Estas experiencias le permitieron definir y desarrollar su obra.

En la década de los veinte colaboró en el Taller de Fotografía y Cinematografía de la Secretaría de Educación Pública. Su labor consistía en documentar los ritos y las tradiciones de las diferentes etnias y pueblos del país. Fotografiando buena parte de la vida nacional en periódicos y revistas de la capital mexicana (como *Revista de Revistas* y *El Universal Ilustrado*, entre otras publicaciones), Márquez Romay agudizó sus búsquedas estéticas: le confería especial importancia a las interpretaciones del observador. De esta manera formó una vasta colección de imágenes de indumentaria étnica, y fue el autor del libro *Mexican Folklore*, en el que reunió una selección de lo mejor de su trabajo.

La labor de documentar las festividades de Chalma y Janitzio –con el etnólogo Miguel Othón de Mendizábal y con el musicólogo Francisco Domínguez– le permitió a Luis Márquez captar con su cámara la danza, la música, los paisajes, y sobre todo los trajes típicos. Estas experiencias los marcarían de manera definitiva para registrar con su cámara todo ese esplendor y desarrollar o vincularse a diferentes proyectos.

...en la época de Vasconcelos en Educación se crea un grupo de gentes interesadas en distintas áreas, no solamente de fotografía, no solamente de danza, sino de música y demás. Francisco Domínguez, Marcelo Torreblanca, todos ellos integraron ese grupo del "Murciélago" y [...] empezaron a manejar lo primero que vieron, y lo que investigaron fue Michoacán, y sobre Michoacán manejaron su primera estampa, tendiendo ya al nacionalismo que Vasconcelos tenía.<sup>2</sup>

<sup>2</sup> Entrevista con Rodolfo Múzquiz realizada por Patricia Salas Chavira, México, 29 de noviembre de 2010.

Fotógrafo de múltiples facetas, también asumió la tarea de plasmar los edificios y espacios urbanos de la República Mexicana con su muy particular sentido de la representación gráfica. Así mismo fue contratado por instituciones culturales y empresas privadas a fin de efectuar una serie de tomas fotográficas para ilustrar publicaciones, como fue el caso de la imprenta Galas de México, que era famosa por producir cromos para calendarios de tema nacionalista. También participó en una campaña de timbres postales contra la tuberculosis. La mayoría de sus fotografías se insertan en la costumbre de dar a conocer los paisajes y las obras arquitectónicas relevantes por medio de tarjetas postales.<sup>3</sup>

Por todo su trabajo y aportaciones artísticas recibió diversos reconocimientos y premios internacionales, entre los que destacan el Gran Premio de Fotografía de la Exposición Iberoamericana celebrada en Sevilla en 1930, y el Primer Premio en la International Photograph Exhibition de la feria The New World Star, en 1939.

En 1979, el Instituto de Investigaciones Estéticas (IIE) de la Universidad Nacional Autónoma de México adquirió la colección Luis Márquez Romay, integrada por once mil ciento sesenta y cuatro negativos en blanco y negro. Las cajas con el material fotográfico permanecieron resguardadas hasta que los especialistas del Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, del IIE, se dieron a la tarea de rescatarlo del deterioro y la contaminación por hongos que lo amenazaba.

Además de la labor profesional de limpieza y conservación de las imágenes, meritoria en sí misma, se recuperó una serie fotográfica de Márquez Romay conformada por cincuenta y tres desnudos (cuarenta masculinos y trece femeninos). La investigación documental, testimonial e iconográfica permitió que el 24 de septiembre de 2005 se presentara en el Museo Nacional de Arte la exposición "Desnudos 1926-1932. Fotografías de Luis Márquez Romay", curada por el fotógrafo Ernesto Peñaloza Méndez del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM.

Estos retratos destacan por tratarse de efebos y narcisos recreados en ambientes naturales y en escenografías de estudio; constituye un trabajo innovador y propositivo para la época en que se realizó.

<sup>3</sup> Entrevista con Xóchitl Medina realizada por Patricia Salas Chavira, México, 20 de octubre de 2010.

Otro producto importante que surgió de la colección es el catálogo *Impresiones de fe. Fotografías de Luis Márquez Romay*, integrado por una selección de imágenes que tienen como motivo central un imaginario de la religiosidad mexicana. En este trabajo se reúnen fotografías documentales en las que se aprecian imágenes espontáneas, ambientes arquitectónicos religiosos y manifestaciones de culto, retablos, atrios, sacristías, procesiones, días de muertos y expresiones de devoción.

De la exposición “Una ciudad imaginaria. Arquitectura mexicana de los siglos XIX y XX en fotografías de Luis Márquez”, que se llevó a cabo en el Museo de Arquitectura del Palacio de Bellas Artes en el año 2000 –bajo los auspicios del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM–, las curadoras Lourdes Cruz González Franco y Louise Noelle Mereles señalan:

Las propuestas visuales de Márquez conforman una ciudad imaginaria, que se encuentra localizada entre la nostalgia del pasado y la búsqueda de un ámbito ideal para vivir. Las fotos se escogieron con base en un criterio eminentemente arquitectónico, siguiendo un orden cronológico donde las condicionantes de afinidad estilística se privilegiaron por sobre las de un ordenamiento geográfico. La consideración del valor de las fotografías en el campo de la historia de la arquitectura mexicana tuvo la última palabra, contemplando la idea de registro y su utilidad para el historiador.

En el estudio del catálogo *Desnudos 1926-1932. Fotografías de Luis Márquez Romay*, las curadoras especialistas en fotografía Deborah Dorotinski y Laura González destacan que:

Si alguien puede con justicia recibir el calificativo de fotógrafo ecléctico, ése sería Luis Márquez Romay. Como se confirma al estudiar su vasto acervo, a Márquez le tocó hacer de todo: fotografía de arquitectura, de piezas prehispánicas, de modelos vestidas con trajes típicos indígenas, de indios desplegando sus atuendos, artesanías, paisaje, retratos y, finalmente, también de desnudos.

## El cine

Alternó su interés en el cine con la labor fotográfica. Participó en diversas producciones en Cuba y en México, desempeñándose como fotógrafo, camarógrafo, vestuarista y guionista. Sus inicios se remontan a películas silentes en las que intervino como actor, entre ellas se encuentran *El cristo de oro* (1926), interpretó a un jorobado en *Liberación o conspiración* (1927),<sup>4</sup> en La Habana participó en *Entre flores, Dios existe* (1920), *Mamá Zenobia* (1921) y *Detrás de las murallas*.

Las décadas de los años veinte y treinta se consideran como su periodo más creativo. Esta etapa coincide con la presencia de fotógrafos que desarrollaron una intensa actividad artística: Edward Weston, Tina Modotti y Eduard K. Tissé (que formó parte del equipo de Sergei Eisenstein, director de la película *¡Que viva México!* [1930]). Estos fotógrafos influyeron notablemente en el surgimiento de lo que se ha llamado fotografía moderna mexicana, cuyos representantes más sobresalientes son Manuel y Lola Álvarez Bravo, Agustín Jiménez y Luis Márquez Romay, entre otros.

Márquez Romay elaboró el guión de la película *Janitzio* (1934), del director Carlos Navarro –con música de Francisco Domínguez–, y fue el encargado de foto fija en las películas *Pueblerina* (1948) –dirigida por Emilio Fernández– y *Los olvidados* (1950), de Luis Buñuel.

Laura González, investigadora del IIE de la UNAM, indica: “Luis Márquez, con su talento escénico y fotográfico, construye un imaginario propio conforme a ciertos presupuestos ideológicos, mediante el cual comunicaba su versión muy personal del México de la posrevolución a un público igualmente ávido de nutrirse de una imagen heroica y reverenciable”.<sup>5</sup>

<sup>4</sup> Perla Ciuk (coordinadora), *Diccionario de directores del cine mexicano*. México, Conaculta, 2000.

<sup>5</sup> Fausto Ramírez, “El imaginario de Luis Márquez”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, primavera, año/vol. XXII, número 076, UNAM, México, 2000.

## La danza y la exhibición de trajes

La fotografía y el cine llevaron a Luis Márquez a realizar un amplio recorrido por el territorio nacional, lo que le permitió estar en contacto directo con diversas manifestaciones tradicionales de México y recopilar a lo largo de su vida cuatro mil quinientas prendas originales, muchas de ellas piezas únicas. Antes de morir, en 1978, Luis Márquez donó a Margarita López Portillo todo su acervo de indumentaria y parafernalia, con lo cual se conformó la Colección de Indumentaria Mexicana "Luis Márquez Romay", misma que se encuentra bajo la responsabilidad del Museo de la Indumentaria, de la Universidad del Claustro de Sor Juana.<sup>6</sup>

"...todo lo indígena era auténtico de cada región, hecho en telar de cintura, algunos bordados, otros con el tejido brocado, en fin, y tenían una gran valía porque todas las prendas eran auténticas".<sup>7</sup>

Una de las múltiples actividades de Luis Márquez consistía en la organización de exhibiciones destinadas a diferentes eventos y escenarios de Estados Unidos y Europa, donde mostraba su gran y variada colección con distintas temáticas, según se requería. En México las piezas se exponían en el Palacio de Bellas Artes y en el Auditorio Nacional (que era el recinto más grande) en los Domingos Populares de la Cultura, organizados por el Consejo de Promociones Artísticas, el Campo Marte y el Hotel del Prado, entre otras instancias.

...Don Luis fue muy listo porque nunca estableció un grupo que él tuviera que manejar. Todos los que bailábamos con él teníamos sueldo mientras hacíamos la presentación del espectáculo, después de eso no había relación alguna. Pero él tenía gentes que hacían todos los adornos florales, guías, festones, coronas, todo lo que requería de flores; tenía gentes encargadas que ocupaba y les pagaba durante ese tiempo. En la misma forma tenía mariachi y conjunto jarocho, en fin. Nuestra relación laboral terminaba cuando acababa el evento, porque todos los eventos oficiales don Luis los hacía siempre con la exhibición de trajes, con los bailes, con las danzas. En danza el encargado era un conchero extraordinario que ya murió, Florencio Yescas. Y Florencio Yescas tenía tal capacidad... Muchas

<sup>6</sup> Rodolfo Múzquiz, en entrevista citada.

<sup>7</sup> *Loc. cit.*

de las danzas que don Luis tenía las había filmado, las había manejado; él no era bailarín, no lo podía enseñar, pero le decía a Florencio cómo era, y el maestro Plutarco J. Barreiro era el músico, él era invidente, pero don Luis le tarareaba, y él sacaba la música. Había muchas cosas que Florencio tenía que crear conforme a las indicaciones de don Luis, y mi mayor sorpresa ha sido que, después de muchos años, cuando conocí la danza como verdaderamente se interpretaba en el pueblo, era muy similar a lo que habíamos hecho con don Luis, sin que Florencio lo conociera... Y también tenía un grupo de concheros, el conchero que le montaba las cosas era Manuel Pineda, que en paz descanse, ya murió también, y Manuel Pineda fue innovador entre los concheros porque dejó de utilizar la nahuilla o la falda que era típica de San Miguel de Allende, en Guanajuato... y él empezó a utilizar el traje de maxtla y a convertirlo en espectáculo.<sup>8</sup>

Poseedor de una gran capacidad organizativa, montaba eventos en los cuales se conjuntaba la exhibición de trajes, la música y la danza, siempre trabajando con artistas, todos profesionales y gente creativa. No permanecía en un lugar fijo, no se comprometía en largas temporadas, llevaba sus espectáculos a donde fueran requeridos, preparando eventos para congresos y convenciones organizados por el gobierno federal o coordinados por la iniciativa privada nacional y extranjera.

...Don Luis empleaba a una escuela de corte y confección que está todavía en Eje Central, la "Corregidora de Querétaro"... sí, en esta escuela de corte y confección era maestra o directora, yo no sé, Julita Ruisánchez, una señora que siempre tuvo mucha presencia, de gran chongo y demás, la mamá de Miguel Sabido. Y ella era la encargada de los grupos de muchachos que modelaban los trajes de don Luis.

...ya Julita integraba un grupo de treinta, cuarenta gentes, las que iban a modelar, y eran muchachas de ahí de corte y confección, y Julita se encargaba de vestir las, de arreglarlas y demás para el desfile.<sup>9</sup>

Los bailarines que participaban en estos espectáculos eran los alumnos de la Academia de la Danza Mexicana, que se ubicaba todavía en avenida Hidalgo.

<sup>8</sup> *Loc. cit.*

<sup>9</sup> *Loc. cit.*

Algunos de los bailarines eran Jorge Gutiérrez Escoto y Aurorita Rodríguez Quezada que se hacían llamar Los Regionales,<sup>10</sup> nombre que adoptaron por interpretar bailes de todas las regiones del país. El maestro Gutiérrez Escoto fue nombrado por don Luis Márquez coreógrafo del espectáculo *México incógnito*.<sup>11</sup>

...y había un grupo especial también para baile; los bailes sueltos los manejaban Jorge Gutiérrez Escoto y Aurorita Rodríguez, y con ellos estaba Yolanda Barajas, Benjamín Gutiérrez, Graciano Ramos y Consuelo Utrera. Pero el resto de nosotros, comenzando con Miguel Vélez, en paz descanse, Silvia Aguilar, en fin, todos los que éramos compañeros en la Academia, hacíamos las danzas. Para las danzas teníamos menos sueldo, nos pagaban creo que cinco pesos por danza, y cuando se hacía baile solo eran quince pesos, entonces nos gustaba más lo de quince pesos, pero teníamos que estar en todas las danzas, ahí era donde estaba el grupo mayor y don Luis tenía predilección por las danzas.<sup>12</sup>

Don Luis Márquez fue homenajeado en el programa *México, magia y encuentro*, producido por la empresa Televisa, lugar donde colaboró durante varios años presentando programas con danza, música y, por supuesto, desfiles de trajes regionales que él mismo describía y explicaba.

...en alguna ocasión se hizo su último homenaje, fue un programa completo de *México, magia y encuentro*, que conducía Raúl Velasco, y don Luis me pidió, porque él ya tenía problemas de mal de Parkinson y demás, que yo manejara toda la parte que le correspondía hacer a él, de la presentación de los trajes, y participaron todas las gentes que habían estado, como el conjunto de Chico Barcelata, el de Medellín en el jarocho, tenía el mariachi, tenía el grupo que correspondía a cada una de las zonas que se iban a presentar, el programa muy completo...<sup>13</sup>

<sup>10</sup> Nombre con el que estuvieron registrados en la Asociación Nacional de Actores.

<sup>11</sup> Entrevista con Jorge Gutiérrez Escoto realizada por Patricia Salas Chavira, México, septiembre de 1992.

<sup>12</sup> Rodolfo Múzquiz, en entrevista citada.

<sup>13</sup> *Loc. cit.*

Los eventos, las experiencias, y por supuesto la cantidad de materiales que existen como producto de su trabajo son muy extensos. Falta mucho por conocer y difundir. Se debe continuar investigando en la Colección Luis Márquez Romay, que se encuentra en el Archivo Fotográfico del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, así como en la Colección de Indumentaria Mexicana "Luis Márquez Romay", que alberga el Museo de la Indumentaria en la Universidad del Claustro de Sor Juana, que constituyen sólo unos ejemplos del vasto acervo de este artista y del trabajo por hacer. En septiembre de 2009, el Museo Soumaya presentó la exposición "La encantadora de cámara", muestra fotográfica sobre la figura de Dolores del Río, donde se exhibieron fotografías tomadas entre 1910 y 1970 por la lente de George Hurrell, Tom Kelly y, por supuesto, Luis Márquez. Se mostraron imágenes de escenas de películas, tomas fijas y objetos personales de la actriz.

Por todo lo anterior resulta importante también recuperar el vasto registro de imágenes que se publicaron en diferentes formatos y que formaron parte de colecciones en timbres, postales y calendarios; igualmente en registros de corte documental antropológico realizados en cerca de cincuenta años, desde su regreso a México en 1921, hasta la década de los años setenta.

Merecido homenaje para Luis Márquez Romay por su larga trayectoria, su aporte al México posrevolucionario y el importante legado que en acervos, resguardados por importantes instituciones de nuestro país, dejó a México y al mundo para seguir siendo investigados, difundidos y admirados.

**Fuentes**

–Ciuk, Perla (coordinadora), *Diccionario de directores del cine mexicano*. México, Conaculta, 2000.

–Márquez Romay, Luis, *El México de Luis Márquez*. México, Mobil Oil, 1978.

–Ramírez, Fausto, “El imaginario de Luis Márquez”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, primavera, año/vol. XXII, número 076, UNAM, México, 2000.

–Entrevista con Rodolfo Múzquiz, México, 29 de noviembre de 2010.

–Entrevista con Xóchitl Medina, México, 20 de octubre de 2010.

–Entrevista con Jorge Gutiérrez Escoto, México, septiembre de 1992.

(Todas las entrevistas realizadas por Patricia Salas Chavira)



**Consejo Nacional para la Cultura y las Artes**

Consuelo Sáizar  
*Presidenta*

**Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura**

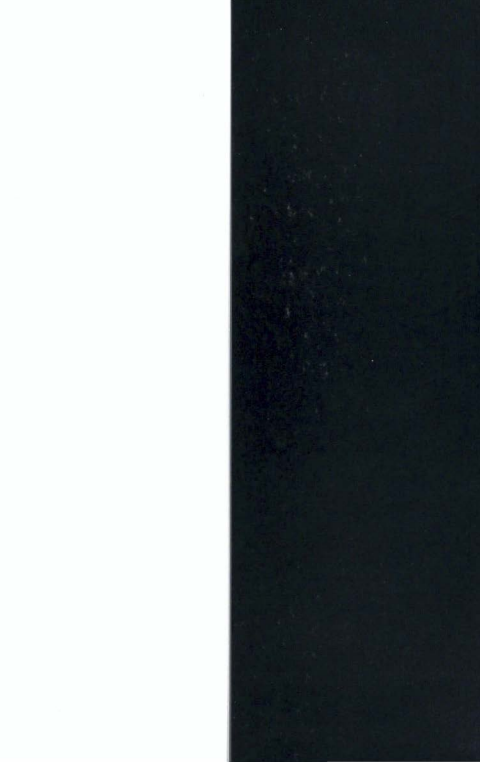
Teresa Vicencio Álvarez  
*Directora General*

Maricela Jacobo Heredia  
*Subdirectora General de Educación e Investigación Artísticas*

Elizabeth Cámara García  
*Directora del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información  
de la Danza José Limón (Cenidi-Danza)*

Edgardo Bermejo Mora  
*Coordinador de Publicaciones*

*Homenaje Una vida en la danza. Segunda época · 2011*  
se terminó de imprimir en el mes de junio de 2011,  
en los talleres de Litográfica Cozuga S. A. de C. V.,  
Calzada de Tlatilco núm. 78, col. Tlatilco, C. P. 02860, México, D. F.  
La edición consta de 1000 ejemplares y estuvo al cuidado  
de la Coordinación de Publicaciones del INBA.



La primera celebración de *Una vida en la danza* fue en 1985. Felipe Segura —con experiencia como conductor y entrevistador— fue la cara pública del evento a lo largo de la primera época en su papel de maestro de ceremonias. Repetía de memoria una breve semblanza de cada premiado y los hacía lucir al máximo. Quería que la danza profesional fuera reconocida, honrada y prestigiada, lo mismo que sus protagonistas, como valiosas personalidades de nuestro país. Quizás a esto se deba que algunas personas le han atribuido como suyo el homenaje.

La danza, por efímera, es tal vez uno de los aspectos de la cultura cuya memoria es más difícil de conservar. Todavía se transmite básicamente como cultura oral, de persona a persona, y así sigue de generación en generación, con cambios sutiles o radicales, con tradiciones que se pierden o se recuperan.

A propósito de la necesidad de otorgar reconocimientos a quienes hacen la danza, el escritor Carlos Montemayor (durante un tiempo director general de Difusión Cultural de la Universidad Autónoma Metropolitana, y fundador, junto con el coreógrafo Guillermo Arriaga, del Premio Nacional de Danza INBA-UAM) comentó, con motivo de la celebración de un aniversario más del Cenidi-Danza, que debería haber muchos más premios y alicientes para las numerosas, constantes e intensas actividades que, año con año, década con década, lleva a cabo nuestro gremio.

Anadel Lynton

ISBN 978-607-605-053-8



9 786076 050538



Instituto  
Nacional de  
Bellas Artes

CONACULTA