

www.inbadigital.bellasartes.gob.mx

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Cómo citar este documento: Delgado, César (ed.). *Cuadernos del CID Danza, número dieciséis. Una vida dedicada a la danza*. CID Danza/INBA. México, D.F.: 1987.

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

UNA VIDA DEDICADA A LA DANZA

Cuadernos

del

CID DANZA

número 16

Primera edición
D.R. © 1987 INBA/Dirección de
Investigación y Documentación
de las Artes
Holbein 217-9º piso
Ciudad de México
Impreso y hecho en México
Printed and made in Mexico

INTRODUCCIÓN

El Nacionalismo, como proyecto cultural de la Revolución Mexicana, llegó a la danza relativamente tarde. A finales del periodo cardenista, este arte se nutre de diversas fuentes: la formalización y profesionalización de la enseñanza, impartida por la Escuela Nacional de Danza desde 1932 y continuada por la Academia de la Danza Mexicana; coreografías aisladas con tema nacional de las hermanas Campobello —Clarín, El 30-30—; la estrecha colaboración con pintores, escritores y músicos y, finalmente, la presencia de maestros extranjeros en nuestro país.

En 1939 llegan a México Waldeen y Anna Sokolow; con sus primeras alumnas crean una proposición innovadora dentro de la danza: un sentido creativo y vital, el cual marcará todo su desarrollo posterior. Se recuperan las raíces de lo propio y a la vez se entra a una corriente universal de modernidad: las primeras generaciones de la Escuela Nacional de Danza encontrarán en sus enseñanzas las bases para crear un discurso autónomo, nacional y original que tras un rico desarrollo llegará, en los años cincuenta, a su "época de oro". Josefina Luna fue de las primeras discípulas de Anna Sokolow.

En 1943, las hermanas Campobello crean y dirigen el Ballet de la Ciudad de México; su propósito es "formar, con elementos única y exclusivamente mexicanos, un conjunto de ballet capaz de practicar este arte con la misma perfección que cualquiera de las compañías extranjeras" (50 años de Danza, Palacio de Bellas Artes, INBA, México, 1986). Incorporan a sus coreografías lo que acontecía a su alrededor y crean un repertorio con temas mexicanos, sin abandonar la técnica clásica. Fuensanta, Obertura Republicana, Ixtepec, Alameda 1900 y Umbral son algunas de las obras más significativas de esta década. En ellas participaron Gloria Albet, Bertha Hidalgo y Estela Trueba quienes más adelante formarán su propia compañía: Ballet Mexicano.

También en el ballet clásico hay cambios significativos. Enriquecido por maestros como Hipólito Zybin, Grisha Navibach, Mme. Dambré y Serge Unger ampliarán su repertorio, innovarán su técnica, crearán nuevas coreografías. Ellos servirán de vínculo entre la evolución de este género en Europa y Estados Unidos y sus alumnos mexicanos. Nina Shestakova y Victoria Ellis practican y enseñan la danza clásica; Olga Escalona, combina además la técnica clásica con el espectáculo folklórico.

El interés por el folklore es general en todas las artes; también la danza vive ese interés aunque su gran apogeo sea posterior. Emma Duarte lo practicó y enseñó desde esta época.

¿Cómo vincular la danza al desarrollo artístico y cultural del país? ¿Cómo hacerlo con calidad técnica y creatividad? A la acción de los pioneros se debe este cuestionamiento, y de las diversas respuestas que dieron deriva el auge posterior de grupos y compañías diversas.

Durante esta primera época, y no pocas veces apremiados por falta de presupuestos, los bailarines ganan foros diversos: desde el Palacio de Bellas Artes hasta el cabaret, desde Carnegie Hall hasta la carpa, desde los Estudios Churubusco hasta los clubs y escuelas particulares. Profesionalizan la enseñanza de todos los géneros y los difunden; les dan una calidad notable; crean un público y una infraestructura adecuados a su arte.

Varios de los bailarines incluidos en este segundo homenaje son los más grandes bailarines de danza española de todos los tiempos. Le proporcionan a este género una vitalidad y una aceptación que se extienden a las dos siguientes décadas. Este baile, renovado por mexicanos, tiene un éxito en México que sólo puede explicarse en virtud de sus raíces comunes con la danza popular mexicana, por la familiaridad del público con este género, por su espectacularidad, y por la calidad de sus ejecutores. En el extranjero, hasta la fecha, sigue conquistando a grandes públicos. Los seguidores de Luisillo, Tarriba, Manolo Vargas, Miguel Peña, Roberto Ximénez y José Fernández siguen siendo los mejores "danzadores" del mundo.

La mayor parte de nuestros homenajeados son egresados de la Escuela Nacional de Danza. Gran parte de su energía y su talento se encaminan a la enseñanza y la difusión de la danza mexicana en nuestro país y fuera de él. Son ellos, con las figuras del primer homenaje, quienes labrarán un suelo fértil para las próximas generaciones. Un caso excepcional es Adalberto Martínez Resortes, quien sin haber pisado una escuela, iniciándose en las carpas, llega a alcanzar una popularidad notoria por su forma de bailar.

En este número de Cuadernos del CID-DANZA queremos destacar a personalidades que como maestros, como creadores (particularmente en el campo de la Danza Española), como difusores o como intérpretes han dedicado su vida a la danza y le han dado momentos deslumbrantes.

ELISA RAMÍREZ CASTAÑEDA

VICTORIA (VICKY) ELLIS

Patricia Aulestia de Alba*

Mi vocación artística brota desde la infancia. En un principio en el colegio, cuando interpreté un pequeño papel en una obra de Shakespeare. Después, cosa un tanto extraña, al contemplar una fotografía de la Pavlova. En esos instantes supe lo que realmente quería ser: una gran bailarina de ballet. Al mismo tiempo, me enamoré de la música clásica.

Mi padre era banquero y mi madre se consagró al hogar, cuidando de sus cinco hijos, tres de los cuales murieron muy pequeños. Mi padre, inglés, William H. Ellis, tenía oficinas en Wall Street, Nueva York, donde dirigía sus negocios y propiedades de Estados Unidos y México. Mi madre, Maude Ida Sherwood, norteamericana, nacida en Jersey, repetía que por haberse casado no consagró su vida al arte dramático. Ella me llevaba a las funciones teatrales y así nació en mí un especial encantamiento por las luces, los trajes y los movimientos en el foro.

Un mal día supe que mi papá había muerto en México. Pasó el tiempo y cuando cumplí catorce años de edad, ingresé en la Escuela de Danza de Miss Dorothy Magna. Tomé con pasión las clases de ballet, reforzando el aprendizaje con clases particulares. Miss Magna, aparte de la enseñanza, dedicaba su tiempo a un grupo profesional con el que hacía presentaciones por todo el Estado de Nueva York. Miss Magna me invitó a ver los ensayos, prometiéndome formar parte del grupo.

Pero todo se truncó con la decisión de mi madre de trasladarnos a México para resolver el juicio testamentario de mi papá. Realizamos el viaje en 1926 junto con mis dos hermanos, Sherwood y Bill. Mis sueños de gloria de ballet se desvanecieron como el humo.

Los tres hermanos estuvimos de mirones por todo México, quedando encantados de los lugares exóticos, de la belleza del país y de sus costumbres. En todos los lugares que visitamos la gente era muy amigable y bondadosa.

Nos hospedábamos en el céntrico Hotel Regis, que era entonces de lo más elegante. Detrás de ese hotel, exactamente en la calle Colón, número 33, descubrí la Escuela de Baile de Miss Lettie H. Carroll. No me costó trabajo convencer a mi madre y a Miss Carroll que deseaba convertirme en una artista profesional de ballet. Estudié en serio. Tomaba una clase diaria. Practicaba mucho. Y al final del año 1926, cuando cumplía los diecisiete años, tuve mi primera participación como bailarina, convirtiéndome en una pirata junto a otras seis niñas. Además, hice un número en pijama con el grupo.



* Entrevista resumida por Patricia Aulestia, la cual forma parte del material documental del CID-DANZA.

Y entonces, como dice la canción, “los minutos se convierten en días, los días en meses y los meses en años”. Durante ese tiempo aprendí, ballet, mi favorito; luego, folklórico, acrobático y tap; por último, bailes de salón.

En realidad, el grupo de *Miss Carroll* empezó a partir de 1927. Se incorporaron a él varios jóvenes, por amor al arte nada más. Lo hicieron muy bien. Entre ellos estaban mis dos hermanos, Sherwood y Bill. También un muchacho llamado Silvio, cuyo apellido olvidé. Y otro joven alemán, Richard Hasse-Held, que era un espléndido bailarín y actor de carácter y quien ponía una pantomina soberbia, participando así en muchas de nuestras funciones. Ocupábamos todo nuestro tiempo en clases y ensayos, obteniendo como resultado mucha demanda. Bailamos en Bellas Artes, en el Teatro Iris, en el viejo Teatro Arbeau y otros, participando en todas las óperas que tenían bailables. Esto último fue una experiencia muy excitante al vernos envueltos en bellas voces y con la Orquesta Sinfónica de México. También hicimos desfiles de modas para la Cruz Roja, Ejército de Salvación y otras presentaciones tales como bailes en el más elegante cabaret de la ciudad de México, que era *El Patio*.

Además de bailar, formé parte de un grupo de actores de habla inglesa del Teatro Cleveland, que actuó en el Teatro de Bellas Artes. Tomé parte en diferentes obras teatrales como *La noche debe caerse*, *Enterrar a los muertos* y *Cenizas de sueños*.

También hubo contratos para modelar trajes femeninos en casas conocidas, cuando menos dos veces al mes en tiendas o en algún escenario teatral. El modelaje era fácil para las bailarinas, pero no para las alumnas sin experiencia de baile que tenían que aprender a caminar, a voltearse y sentarse con gracia. Suena fácil, pero no lo era.

En una ocasión, *Miss Carroll* dijo que cuando Anna Pavlova vino a México terminó un concierto bailando el jarabe tapatío en puntas. *Miss Carroll* me preguntó si yo podría hacer lo mismo. Le contesté que haría la lucha (en voz muy queda, pues no tenía confianza en poder hacerlo). Practiqué intensivamente durante un mes. Acabé casi seis pares de zapatillas, cada una con un agujero del tamaño de un peso antiguo. La gente que lo vio no podía creerlo. No necesito decir que éste fue uno de mis mejores números.

En ese tiempo me convertí en la primera bailarina de *Miss Carroll*, en cuyo ballet duré muchos años y donde a veces me convertía en la segunda, tercera o cuarta bailarina si alguien faltaba o abandonaba el grupo sin previo aviso. Yo

era el comodín para todos esos casos. Siempre fui extremadamente nerviosa como un caballo de carrera, pero una vez que salía al foro y empezaba a bailar se desvanecían los nervios y llegaba la seguridad.

En las óperas, uno de los números más sobresalientes fue *La danza de las horas* en *La Gioconda*. Mi personaje era “La noche”, y creo que los cantantes estaban a menudo molestos por las ovaciones que recibíamos. También en *Fausto*, al final de la ópera, hicimos *La noche de Walpurgis*, interesante ballet en que desfilaban Elena de Troya, Cleopatra y Phynéuna, diosa griega y, como tal, hice el amor a Fausto, entrando todos en una bacanal que nos valió bastantes subidas de telón.

En otras ocasiones intervenimos en *Aida* en el escenario de Bellas Artes y en un estadio. También, *Carmen* en “El Toreo”. Otra obra sobresaliente fue el *Ballet de la Aviación*, asimismo en la citada plaza de toros el once de marzo de 1928, conmemorando el vuelo México-Washington por Emilio Carranza. Las bailarinas fuimos vestidas como aeroplanos y el mío fue el avión “Espíritu de San Luis” con el que Lindbergh cruzó por primera vez el Océano Atlántico. Fue un ballet muy original, sobre todo viéndolo desde arriba, pues todas dábamos con las alas desplegadas la apariencia de una patrulla de aviones. Fue un gran éxito.

Cerca del año 1931 se incorporó José Manero a nuestro grupo. Cantaba y hacía imitaciones muy bien. Tomó parte en muchas de nuestras presentaciones. Hicimos parca, siendo nuestro primer número *La Fantasia Mexicana*. Tuvimos éxito. También, La Zambra, un baile gitano-morisco que fue bien recibido. Otro número favorito era el vals de *La viuda alegre*, *El bolero de Ravel* y un baile apache parisien-se, combinación de acrobático y adagio, con la música de *Es mi hombre*, donde realmente nos golpeábamos uno al otro. Nos gustaba mucho este número porque podíamos saltarnos y ser tan rudos como quisiéramos. Yo vestía de negro con falda muy ancha y José iba de gigoló. Yo me enojaba y él me arrancaba la falda, me tiraba al suelo y me pateaba, mandándome debajo de una mesa. También hacíamos nuestro número de tap, especialmente el llamado *Continental*.

Cada año al llegar noviembre hicimos el ballet *Don Juan Tenorio* al final de la obra de Zorrilla. Hubo un año en que *Miss Carroll* insertó un número muy llamativo, que nunca se había hecho antes, en el segundo acto durante las escenas del cementerio. Con música de *La Danza Macabra* yo bailaba con otras dos muchachas, vistiendo trajes muy lar-

gos con mangas anchas y caras sumamente pálidas a base de un maquillaje solamente en los ojos y lápiz labial oscuro. Aparecíamos detrás de las lápidas de Don Juan, Don Gonzalo y Don Luis, tomando por sorpresa al público. Todo era callado y en penumbra un solo "spot" que nos iluminaba. La ovación interrumpía la obra durante mucho tiempo.

Un incidente un tanto cómico que no he podido olvidar sucedió en la ópera *Aida*, donde alguien tuvo la idea de que un auténtico elefante entrara en escena cargando al héroe "Radamés". Pero el paquidermo no respetó al público ni a los artistas, sintió incontrolable necesidad y vació su estómago en el tablado escénico. Bailamos descalzas y tuvimos buen cuidado en no pisar el "regalo" que había dejado el animal. No sucedió lo mismo con un cantante, quien embadurnó sus botas con aquello.

También tuvo el Ballet Carroll experiencias cinematográficas. Participamos en muchas películas. El trabajo era tan atractivo como pesado. Los llamados a los estudios eran a las seis de la mañana para maquillaje y vestuario, teniendo que esperar hasta las nueve o más tarde para filmar. A veces trabajamos toda la noche, con la compensación de sueldos "extras". Recuerdo una filmación con escenario en el *Country Club* de Churubusco. Vestidas con ligera ropa que era un tul a manera de vaporosa túnica, bailamos descalzas en el pasto. Pero se desató fuerte lluvia. Se suspendió el número, reanudándose sin lluvia pero con el pasto mojado. Todas enfermamos de gripa.

Otro recuerdo que tengo del cine fue la primera película de María Félix con Jorge Negrete, *El Peñón de las Animas*. Me impresionó el rostro de María, bellísima aun sin maquillaje. Especialmente me gustó su expresión tan tierna en los ojos y cuya suavidad y dulzura parecían los de un ciervo. Cuando faltaba Jorge yo bailaba con ella en los ensayos. Nos reíamos mucho porque María era mucho más alta que yo. Y cuando faltaba María, también en los ensayos, yo era la que bailaba con Jorge ¡Cómo me encantaba bailar con él!. Es que Jorge me gustaba mucho, lo cual todos notaban, pero desgraciadamente nunca llegó a nada. ¡Lástima!... En el último ensayo me di un golpe al subir una escalera en la oscuridad yendo al camerino de *Miss Carroll*. Quedé con un ojo morado, que un maquillista eliminó para la filmación definitiva.

Ota película de época en que bailamos fue *El Capitán Aventurero* con Manolita Saval y José Mojica. Mi pareja de baile fue el entonces "extra", Roberto Cañedo. Después

de esta película subió al estrellato. La dirigió Arcady Boytler, ruso quien llegó a México hacia el año 1932. Su esposa Lina era cantante de radio y yo la había conocido varios años antes. Boytler llegó a nuestro país y dijo: "Aquí me quedo". Y aquí se quedaron. Había sido el actor, bailarín, poeta, aviador, tirador... Una de sus mejores películas fue *La mujer del puerto*, donde Lina cantó con voz bella, cálida y sexy el tema central de la película, la canción *Vendo amor a los hombres del mar*.

Otro contratiempo que no olvidó sucedió en *La danza de las horas* en el Concierto de Martha y Joseph von Hahn, dos buenos bailarines de Alemania y Estados Unidos. Siempre teníamos un piano o una orquesta para nuestras clases o presentaciones. Pero Martha y Joseph usaban un tocadiscos, empezando con las horas de la mañana, luego la tarde y finalmente la noche. Yo fui "la noche", y cuando empecé mi solo se ató el tocadiscos en una sola nota que lo repite y repite y repite. Bailé y bailé y al acercarme a las bambalinas le dije a *Miss Carroll* que hiciera algo, pues yo seguía bailando como una gallina en una estufa caliente. Por fin, la cortina se bajó con gran estruendo, quedándose junto al telón llorando, no sólo por el ruido sino por la ruina del ballet.

No tengo memoria para recordar tantos nombres que me son muy queridos, entre ellos, Edith Arós, Gloria Campobello, Carmen Ayala, Quiqui Moreno, Patricia Wolf, Lillian Love, Antonio Moreno, José Manero, Carmen Sobrino, Perla Schlamm, Mary Aguirre, Angélica Hughes, Carla y Fernando Trudy Knowlton, Beatriz Hart, Lilyan Tregob, Annelies Morgan, Anita Pini, Manolita Saval, Nadia Haro Oliva, Gloria Marín, María Félix, Mapy Cortés, Jorge Negrete, Roberto Cañedo, Lilia Michel, Dolores del Río...

De las bailarinas, una de mis favoritas fue Tamara Taumanova, una de las "baby ballerinas" de la Compañía del Coronel de Basil y más adelante del Ballet Ruso de Montecarlo. Recuerdo también a Xenia Zarina, muy buena amiga a través de los años. Su especialidad fue el baile oriental, aprendido en muchos países como Bali, Camboya, India, Egipto y otros. Bailé con ella en dos números en Bellas Artes. Otra inolvidable amiga fue Lina Boytler, que por medio del canto abrió su camino a los corazones de todo el mundo. Amó, aparte de las gentes, a los animales, siendo una de las fundadoras de la protectora Sociedad Humanitaria.

Por último, quiero expresar aquí mi honda gratitud a *Miss Lettie H. Carroll*, quien me enseñó el difícil arte de

la danza, animándome en los tiempos del decaimiento y demostrándome lo que significa ser una verdadera maestra y querida amiga. Donde quiera que estés, que Dios te bendiga.

También agradezco mucho a México y a todos los mexicanos por haberme recibido con los brazos abiertos. Mi más

sincera apreciación y gratitud. Que Dios bendiga a todos por siempre.

México, enero de 1987



ESTELA TRUEBA

Rosa Reyna

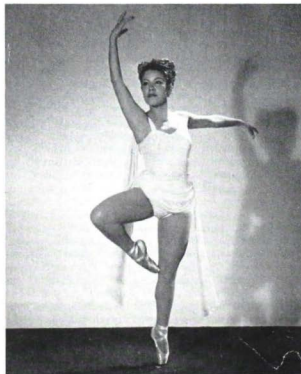
Ya sea descalzo, o sobre la punta de los pies o dentro de la riquísima gama de la danza tradicional mexicana, es donde el bailarín puede encontrar su mejor medio para comunicar y expresar ideas, sentimientos y experiencias a través de una infinidad de movimientos corporales en distintos tiempos y ritmos, y en espacios escénicos transformados en magia y color.

Se ha visto que la mayoría de las personas que incursionan en la disciplina dancística pretenden ser ejecutantes; una muy pequeña minoría es aquella que anhela como meta final la actividad docente; menos aún, cuando ya han saboreado las "glorias" de bailar en un escenario, al interpretar importantes personajes del repertorio de una compañía de ballet.

Este es el caso de Estela Trueba; tuvo la oportunidad de bailar papeles importantes con el Ballet de la Ciudad de México —conducido por Gloria y Nellie Campobello—, con el Original Ballet Ruso, así como con el Ballet Mexicano fundado por la propia Estela y cinco compañeras más de la Escuela Nacional de Danza. Los valores que se desean destacar en esta semblanza son: el que Estela Trueba haya dedicado la mayor parte de su vida a la enseñanza de la danza en instituciones particulares así como el ser una de las pioneras al dar a conocer nuestra danza tradicional en el extranjero.

En la entrevista realizada por el maestro Felipe Segura el 1o de Octubre de 1985, dentro de las *Charlas de Danza*, una de las actividades que promueve el CID-DANZA, Estela nos dice: "...creo que toda mi vida, desde que tengo uso de razón, me gustó la danza, aunque en realidad, en la época en que era yo muy joven, adolescente aún, había pocos incentivos de esta índole; pero de cualquier manera para mí, la danza y todo lo que tiene que ver con ella, ha sido mi vida. Ha sido algo que ha permanecido en mi corazón muy hondamente, y sólo para ella he vivido".

Estela se inicia en la Escuela Nacional de Danza en el año de 1933, tiene la fortuna de que en ese tiempo, eran precisamente los alumnos de los años superiores de esta escuela, quienes bailaban en las óperas. En la *Charla de Danza* antes mencionada nos comenta: "una de las experiencias más maravillosas que me tocó vivir, dentro de la Escuela Nacional de Danza, fue la de poder tomar parte como bailarina en las grandes temporadas de ópera de aquél entonces, puesto que al Palacio de Bellas Artes se traían los mejores cantantes del mundo. Recuerdo con gran satisfacción haber participado como bailarina solista, pintada de dorado, en la ópera *Aida* con coreografía del maestro Gilberto Martínez del Campo"; en otro momento agregó: "...bailé también en otra ópera en donde la coreografía fue del maestro Grisha Navibach y en la ópera *Carmen*; el maestro Miguel



Peña fue el coreógrafo". Para Estela estas participaciones en la ópera así como su intervención en las compañías de ballet, fueron la experiencia más sobresaliente de práctica escénica, durante su estancia en la Escuela Nacional de Danza.

En su formación dancística intervinieron Linda Costa y Estrella Morales dentro de la técnica de ballet clásico académico, Nellie y Gloria Campobello en ritmos indígenas, Tessa Marcúe en tap, Dora Duby en técnica moderna de la danza y Ernesto Agüero en la técnica del baile español.

Entre las obras que bailó en las temporadas de la Escuela Nacional de Danza se encuentran: *La Bandera y El 30-30*.

Cuando cursa el último año escolar le toca a Estela Trueba el nacimiento del Ballet de la Ciudad de México, al respecto nos manifiesta: "...fue una experiencia maravillosa, fue realmente una época de oro, no hay palabras con qué describir todo lo que se refiere y tiene que ver con esta compañía... había que ver el éxito que obtuvo la presentación de este Ballet de la Ciudad de México, la entrega de todo mundo y en especial la de Gloria Campobello". Textualmente afirma... "Gloria fue el alma entera del Ballet de la Ciudad de México..." Gloria Campobello, efectivamente, era poseedora de una buena técnica de ballet, agradable presencia y sensible personalidad que requiere una primera bailarina y ésta fue, desde luego, una magnífica oportunidad que se le brindaba para demostrar su interés, talento y amor por la danza.

Estela comenta haber participado en casi todas las obras del repertorio de la antes dicha compañía, entre las que se encuentran en 1943, *Silfides*, versión coreográfica de Gloria Campobello basada en la original de Michael Fokin, con diseños de Julio Castellanos según los originales de Corot y con la participación de la Sinfónica de México —en donde le tocó bailar "el vals" con Gloria Campobello y María Roldán—, "la mazorca" con María Roldán y Fernando Schaffenburg. Participa en varias obras de Gloria Campobello: en Uchben X' Coholte (1936) con diseños de Jesús Guerrero Galván, obra basada en una leyenda tradicional maya, interpreta una de las "sombras" y una de las parejas de bailarines. Representa una de "las tres gracias" en *Evocación* (1938), dentro de los exámenes finales de la Escuela Nacional de Danza con música de Debussy; en *Umbal* con música de Franz Schubert y libreto y diseño de José Clemente Orozco, interpreta la "vanidad" al lado de María Roldán y Lourdes Fuentes; participa también en *Amnecer* danza basada en un poema de Victor Hugo, con música de Ludwig von Beethoven.

En la coreografía de Nellie Campobello *Obertura Republicana* con la música de Carlos Chávez y diseños de José Clemente Orozco, participa en la escena "la vida olvidada y apacible".

En 1939, como pasante de la Escuela Nacional de Danza baila en la presentación de los alumnos que la escuela hacía anualmente.

Al surgimiento del Ballet de la Ciudad de México en 1943, participa además: en Alameda 1900, con Blanca Estela Pavón interpretando "las solteritas"; en *Fuensanta*, representa una de las "damas del salón" en donde la dirección orquestal fue de Eduardo Hernández Moncada.

Para la celebración del centésimo aniversario de la fundación de Tlaxcala crea una coreografía con tema campirano y música de Estanislao de Mejía, en aquel entonces Director del Conservatorio Nacional de Música, cuya obra fue tocada por la Sinfónica de la Universidad.

Participó durante 10 años con el Ballet de Nelsy Dambrel y Sergio Unger, menciona haber intervenido en el *Pas de Quatre* y *Fiesta de Primavera* entre otras obras.

Por problemas sindicales no participó en el Ballet de Molina después de haber ensayado largo tiempo y estar lista para la temporada.

Por otro lado con el Ballet de la Ciudad de México tuvo presentaciones en el interior del país; recuerda en especial las ciudades de Jalapa, Torreón, Guadalupe y Guanajuato. Estas giras fueron el estímulo para ella y sus cinco compañeros: crearon su Ballet Mexicano.

Otra de las situaciones afortunadas que le brindó su estancia en el ballet, fue la de conocer muy de cerca y poder convivir con grandes personalidades del mundo del arte tales como José Clemente Orozco, Julio Castellanos, Roberto Montenegro y Carlos Mérida de las artes plásticas; Martín Luis Guzmán de las letras; de la música a Miguel García Mora, además de otros artistas que no vienen a su memoria.

Otro aspecto que enriqueció su vida, dice, fue la muy buena relación y convivencia que se dio entre los compañeros de la escuela y del ballet. Trae a la memoria en especial a Blanca Estela Pavón y al *Carioco* —Enrique Barreda Escandón— ambos fallecidos; al propio entrevistador Felipe Segura, quien fue para Estela Trueba el amable amigo y entrañable compañero, además de un ángel de la guardia para ella y sus amigas, puesto que gracias a él pudieron tener mayores oportunidades de pasear y conocer lugares, que de otra manera no les hubiesen permitido sus mamás; Feli-

pe se encargaba de conseguir los permisos y de cuidarlas en dichos paseos.

Recuerda también a Socorro Bastida quien ha logrado una importante trayectoria en la danza de México como bailarina, maestra y coreógrafa; Salvador Juárez, dueño de una limpia técnica clásica, quien bailó y realizó giras por Centro y Sudamérica con el Ballet Ruso de Alicia Alonso y en México, D.F.; fue bailarín de la Academia de la Danza Mexicana y el Ballet Mexicano del INBA desde hace muchos años se desempeña como maestro en su estudio particular en la ciudad de Nueva York; a Lourdes Fuentes, Lucía Segarra y Susana Borges; a Dora Jiménez quien perteneció al Ballet Mexicano del INBA, además fue la bailarina que dio gracia y movimiento a los programas de Agustín Lara —televisados semanalmente—, la presentaba generalmente bailando sobre el piano, mientras Lara tocaba sus composiciones; Gloria Moreno, Irma Dolores Estrada, Lourdes González Meza; a Josefina Luna perteneciente a las primeras generaciones de egresados de la Escuela Nacional de Danza; a Roberto Ximénez, Manolo Vargas y Antonio de Córdoba (antes Jorge) que se distinguieron a nivel internacional dentro del baile español. En su mejor momento, Roberto y Manolo —siendo mexicanos— llegaron a ser considerados en España, como los más grandes exponentes en esta rama de la danza; a la gran Lupe Serrano famosa bailarina nacida en Chile y formada en México, participó con Ballet Concerto y el Ballet Mexicano del INBA, triunfa en Nueva York llegando a ser una de las primeras bailarinas del Ballet Theatre y realiza con esta compañía innumerables giras por varios países. Y desde luego a sus íntimas amigas: Bertha Hidalgo y Gloria Albet, con quienes ha compartido felicidad y momentos difíciles durante toda la vida; compañeras también de la aventura que las llevó por el sur de Estados Unidos.

Su vocación docente la lleva a tomar clases con muy diferentes maestros, para enriquecer su conocimiento e información de la danza. Tomó clases con Grisha Navibach, con

quien tuvo la oportunidad de conocer a Luisillo. Con su Ballet Mexicano, logra un contrato para actuar en Los Angeles, Cal., durante un mes; el repertorio fue creado en su mayoría dentro de la danza académica con el aprovechamiento de nuestra rica tradición danzaria, obtuvieron tanto éxito, que esta gira se prolongó por dos años. Aprovechó la oportunidad que tuvo en sus manos y estudió con Rosella Frey, con la señora Goñi y algunos otros maestros.

Al actuar en Los Angeles, llega el original Ballet Ruso para actuar en el *Hollywood Bowl*; habían tenido la oportunidad de conocerlos en México, puesto que los ensayos los realizaban en la Escuela Nacional de Danza. El maestro Antony Tudor les recomendó dos escuelas para estudiar: la de Bronislava Nijinska y la de David Lichine, en la cual se formó Mia Slavenska; ahí estudiaron con Rosella Frey.

Como docente de danza se ha desempeñado en:

- El colegio l'Francés Pasteur durante 17 años enseñando regional.
- En el colegio Shiller en el nivel normal.
- En el Instituto I. Vallarta en dos niveles normal y preparatorio daba folklore dentro de las Actividades Estéticas.
- En el Colegio del Bosque ubicado en los Bosques de las Lomas, imparte internacional y folklore.
- Con su grupo —el Ballet Mexicano— bailó en Los Angeles, California, en el Auditorio Philharmonic y en el Hotel Ambassador.
- Actuaron en el City Hall acompañados de la Orquesta Típica Mexicana, las dos fechas 15 de septiembre que les tocó festejar, durante su permanencia de 2 años en EUA.

Su amor y entrega a la docencia, la mantiene actualmente trabajando para diversas instituciones privadas. Piensa que nunca dejará de ejercer esta actividad que tantas y tantas satisfacciones le ha brindado durante toda su vida.

NINA SHESTAKOVA

Tulio de la Rosa

Nina Shestakova reside en Mérida, Yuc. desde 1979 donde continuó su labor de maestra iniciada en 1936 e interrumpida en 1943 cuando regresó a la Cd. de México. En 1981 el entonces Gobernador de Yucatán, Lic. Francisco Luna Kan, la designó "Miembro Honorario del Consejo Técnico que asesorará y discutirá las actividades que deben desarrollarse en el Teatro Peón Contreras".¹

En 1982 fue nombrada maestra de la Escuela de Bellas Artes de Mérida a partir del 1o. de Mayo de ese año, según copia de la credencial DA-E4-556, firmada por el Ing. José Alfonso Sosa López, Director General de Educación Pública del Estado.²

En la actualidad Nina continúa impartiendo clases y creando coreografías para el grupo especial de ex alumnas en el nuevo Centro Estatal de Bellas Artes inaugurado en octubre de 1985.

"La bailarina rusa que domina su idioma nativo, el español, francés y alemán; egresada del internacionalmente afamado Teatro Bolshoi; que fue contratada por el Teatro de la Ópera de Riga en Letonia, donde hizo su debut profesional en 1921; integrante de la *Ópera Privé* de París; solista en la filmación de *El lago de los cisnes* y trotamundos en el campo artístico, llega a México en 1930 y abre su Escuela de Danza.

"Maestra de tres generaciones, entre sus discípulos distinguidos figuran Laura Urdapilleta, Beatriz Carrillo, Gloria Mestre, Carolina del Valle, Mercedes Pascual, Felipe Segura, José y Ricardo Silva.

"La Asociación Mexicana de Críticos de Música y Teatro le otorga una medalla de oro (1959) y en Guatemala ac-

tuó como juez (al lado de Ant^o Dolin) en un evento nacional de danza, a cuyo cultivo ha dedicado lo mejor de su vida durante 58 años".³

"...en la mayoría, si no es que en todos nuestros países, ha existido un maestro, un coreógrafo o un bailarín que siendo heredero de la tradición más pura, traída a este hemisferio por los Ballets Rusos de Sergio Diaghilev, la transmitió —en sus diferentes acepciones de *ceder*, *transferir* y muy especialmente *inocular*— con gran amor a los latinoamericanos..."⁴



¹ Entrevista realizada por Rubén Frías Bobadilla, publicada en *Diario Novedades* de Mérida, Yuc. el 9 de septiembre de 1979.

⁴ Ponencia del CID-DANZA-INBA, presentada por Tulio de la Rosa en el Coloquio sobre la situación de la Danza en América Latina (IX Festival In-

Oficio No. 544/81 del Despacho del C. Gobernador del Estado con fecha 15 de diciembre de 1981. Fondo N. Shestakova, CID-DANZA-INBA.

² Fondo N. Shestakova, CID-DANZA-INBA.

Nina Shestakova, hermosa dama de la danza, es un claro ejemplo de este amor. A sus 79 años se le ve erguida, orgullosa de su porte y de sus músculos abdominales ("Ya los quisiera un boxeador...", le dijo alguna vez su médico). Su espalda recta, envidia de muchos estudiantes y uno que otro profesional; un aire tan natural que sólo alguien que ha dedicado la vida a cultivar su físico para expresarse bellamente con él, alguien que cree en esa belleza y que desea transmitiría, llega tan dignamente a esa edad...

La "Maestra Nina", como la han llamado sus innumerables alumnos desde que llegó a México en 1930, vive para hacer un acto de amor de la enseñanza cotidiana y de la transmisión a sus alumnas de obras y papeles que bailó cientos de veces en grandes y pequeños teatros, ante públicos de diferentes países, en ciudades capitales y de provincia. Fue en una de estas últimas donde la encontré, Mérida, la blanca ciudad de Yucatán; allí llegó Nina en 1936 para organizar un homenaje a la niña Emma Alatorre quien, siendo una de sus alumnas en México, debió seguir a sus padres al puerto local de Progreso donde, con sólo 9 años, formó su propia academia bajo la vigilancia de su madre temerosa de que olvidara lo transmitido, lo inculcado por la maestra Nina. Las primeras funciones de ballet que se vieron en Progreso fueron las de este grupo de pequeños bailarines quienes también llevaron a la capital del estado el amoroso mensaje de Nina.

Una tarde con Nina en su casa de Mérida marca el inicio de nuestro entendimiento; y no fue el delicioso jerez que me ofreció, fue el recibir, a través de sus palabras, todo el amor que ha derramado en México, toda su preocupación por las actuales y futuras generaciones de bailarines de coreógrafos y de maestros. Y fueron también sus recuerdos:

—Cuando Emmita regresaba a Progreso, después de bailar en Mérida *La muerte del cisne*, el coche se accidentó... Un año después vine a Mérida para organizar un homenaje a esa malograda y precoz artista, introductora del ballet en Yucatán. Ofrecí dos recitales, uno en Mérida y otro en Progreso; ambos para recolectar fondos y erigir un monumento a su memoria... colocamos en el sitio fatal una columna trunca... ya no existe, desde que ampliaron la carretera...
"... a partir de ese momento Nina permaneció seis años en nuestro estado, dedicándose a formar un cuerpo de maes-

tros y bailarines que institucionalizaron la danza clásica en nuestro medio..."⁵

—En verano, en la casa de campo de mis padres, yo no descansaba, gozaba saltando sobre el empedrado; claro, después en el salón de clases me resultaba tan fácil que me sentía volar...

Yo estoy seguro de que sí volaba...

—Más tarde en París, cuando Nicolai Segueiev seleccionaba jóvenes bailarines para la Opera Privé de París y preguntó: "¿Quién es la del traje azul?" (era yo...) "Ella se queda". Fue maravilloso.

De pronto parece que va a llorar pero no, la humedad de sus ojos es nostalgia.

—Era muy duro: clases diarias de tres horas, ensayos y luego función... a veces dos y tres. Teníamos prohibido comer durante el día: sólo frutas, mucha fruta y dos litros de leche diarios... por eso nunca se nos rompían los huesos; ¡ah! pero terminando la función: ¡a cenar! ¡qué hambre! Recuerdo unas enormes milanesas, no quedaba nada de ellas, claro, después de tanto esfuerzo.

Me muestra hermosas fotos de una hermosa mujer... vestida a la rusa... en tutú... siempre con zapatillas de puntas.

—Esta fue en Buenos Aires...

Facciones suaves, mirada brillante y al mismo tiempo ausente.

—En Riga supli muchas veces a una de mis maestras; sufría de una artritis terrible en un brazo, la adquirió cuando estuvo encarcelada. La liberaron para que bailara; tenía que aparecer en el escenario, yo me peinaba y me maquillaba como ella. No nos parecíamos mucho, tal vez la estatura... ¡Nunca se dieron cuenta!

...Y ríe como niña traviesa, pero muy bien educada.

—Se llamaba Alexandra Fedorova Fókina, cuñada del célebre Fokine. Después vivió en Nueva York y daba cursos de verano en Cuba.

Resulta que somos condiscípulos Nina; Mm. Fedorova fue también mi maestra durante varios veranos habaneros. Y yo pensaba que todo lo que teníamos en común era nuestro amor por la Danza.

"...Si existe la danza en nuestros países, es gracias a los que amándola, han sabido traducir ese amor en trabajo, es-

internacional de Ballet; La Habana, Cuba, noviembre 1984) Archivo. CID.DANZA.INBA.

⁵ Eduardo Tella Solís. Notas en el programa de mano del Homenaje que se le rindió a Nina el 23 de febrero de 1983 en el Teatro Peón Contreras de Mérida Yuc. por "sus cincuenta años de dedicación al Arte". Fondo N. Shestakova, CID.DANZA.INBA.

fuerzo constante y empeñamiento por demostrar qué tan válida es la danza como expresión artística...".⁶

⁶ Ponencia de Tulio de la Rosa, enviada por el CID-DANZA-INBIA al II Congreso Latinoamericano de Danza, celebrado en Porto Alegre, Brasil, en noviembre de 1984. (*Boletín Informativo*, No.4 del CID-DANZA-INBIA, pág. 27.)

Somos muchos los que seguimos tus huellas, Maestra, y son más quienes siguen las nuestras. Gracias Nina por dedicar toda una vida a transmitir tus conocimientos, a inocular gérmenes del amor por la Danza.



JOSÉ FERNÁNDEZ

Antonia Torres y Fernández Burke

Nació con el siglo en Irapuato, Guanajuato. Su madre, Sofía Fernández Naverá, maestra rural. Su padre, José Torres, no sé su profesión, pero sí que tocaba el violín.

Pasa su infancia en el Distrito Federal; en el barrio de Tacubaya. A través de lo que él mismo relató imagino las tardeadas en su casa donde se declamaba, se cantaba, se tocaba el piano y el violín.

Además de esto, de su infancia sólo sé que estudió piano mucho tiempo y con seriedad. Es evidente que su dominio y gozo de la música, su conocimiento de los grandes compositores, incluyendo la ópera, tiene sus raíces en esa etapa de su vida.

No sé en qué momento de su adolescencia deja la casa materna (el padre la había abandonado años antes) y prueba fortuna yéndose hacia el norte. La frontera primero, Los Angeles después. Ahí logra poner un estudio de baile, pero de bailes de salón, especialmente de tango. Alto, moreno y muy atractivo, de alguna manera encarna el mito en boga del "latin lover". Pero también está el reverso de la medalla: dos veces le incendian o destruyen el estudio porque es "greasy" ("grasiento": denominación despectiva del mexicano).

Hasta aquí, no hay ninguna relación con la danza como vocación. Sólo una forma de sobrevivir. De la etapa que sigue, sé dos datos decisivos: Se conecta con un grupo de mexicanos, entre los cuales están Dolores del Río y José Mojica que lo introducen a Hollywood. Ve bailar a Antonia Mercé "La Argentina" y en ese momento se decide su vida, su vocación, su pasión, su todo: la danza española; o más bien, su concepto estilizado, refinado en un sentido clásico de la danza española. No sé cómo adquiere sus conocimientos, si estudia con ella, si trabajó solo.

Sé que adquiere nexos con Adolph Bolm y se acerca al mundo del ballet. Creo que entrena en este género un corto

tiempo. Después, es profesor de danza española, y muchas estrellas de cine son sus alumnas. Es la época de la abundancia, la única que tuvo en su vida.

Se casa con la actriz Katheleen Burke. En 1939 viene a México por una corta temporada. Creo que se trataba de conjuntar una compañía, me parece que se llamaba algo así como Upa y Apa, y él fue invitado para integrarse a ella. Sé que hubo muchos problemas económicos, que finalmente la compañía parte a Nueva York, y que ahí se disgrega. En Nueva York forma pareja de baile con Dolores Mosley hasta entonces su alumna y quien después será su esposa, y a partir de esa fecha (1940) a 1957 en que esta sociedad profesional y conyugal se rompe, trabajará con el nombre artístico de Dolores y José Fernández.

De 1943 en adelante inicia un peregrinar cuya meta últi-



ma es España. Su actividad profesional está en 4 campos: baila con su pareja, es el coreógrafo de su repertorio, imparte clases de baile clásico español incluyendo una técnica formativa desarrollada por él mismo, y hace castañuelas.

Las hace de ébano o en último caso de granadillo. Literalmente las esculpe, las pule, les da tono, las ama. Cada par es único. Tiene una voz única. Es, no una cosa que se aporrea ni siquiera que se toca repitiendo la parte rítmica de la música, sino un instrumento que con el piano, con el cual usualmente se acompañaba la danza española de concierto, forma un diálogo, un contrapunto, una orquesta.

En la etapa a la que me refiero, creo que muy poca gente, si acaso había alguno, igualaba su maestría al tocar las castañuelas.

El peregrinar: México, Panamá, Perú, Chile, Brasil, Argentina. En Buenos Aires permanece cuatro años, y trabaja conjuntamente con Otto Weber, exponente de la escuela expresionista alemana. Da conciertos, imparte clases, hace coreografía. Y, siempre, siempre ensaya. Todo el día, casi, trae las castañuelas puestas, ejercita el zapateado, crea movimientos, estructura frases, trabaja con la partitura en la mano. Albeniz, Granados, Falla, Turina, Zarzate, Ravel. Incansable. Obsesivo. Enamorado por completo de su trabajo.

Y por fin España, para encontrar, creía él, lo que vio en Antonia Mercé. Pero España había llegado a ignorar su esencia. Había bailarinas por montón, enseñando las piernas, moviendo las caderas con exageración barata, casi con la flor en la boca como aquel toro Ferdinando creado por Hollywood. Y bailarines por el estilo. Olvidados de sus verdaderas raíces, reflejando lo que una artificiosidad inculca y barata creó, como suele suceder en países subdesarrollados. Pero también encontró a La Kika, quien le aportó lo que le faltaba conocer del flamenco, y conoció la Escuela

Bolera, que tanto enriqueció al Ballet Clásico. En España dijeron de su trabajo artístico que era fino, elegante, profundo. Recorrió Europa. Dio conciertos cuando era posible encontrar al patrocinador o reunir el dinero suficiente. Trabajó en cabaret para subsistir. Llegó a la madurez coreográfica que después de crear con base en el manejo de sensación, emoción y situación, busca otros linderos y genera obras como La Malquerida, basada en el homónimo de Jacinto de Benavente; esto fue en 1955.

Antonio todavía no trabajaba en esa línea, y Antonio Gades ni siquiera estaba aún en el medio artístico. Innovador ignorado. No se trataba de describir la trama, sino acercándose sin saberlo a la danza contemporánea, de trabajar el discurso emocional profundo de esa trama.

En 1957 regresa a México, y se dedica a dar clases y "crear" castañuelas. En 1963 regresa a su punto de partida artístico, Los Angeles y hasta que su salud se lo permite, da clases y "crea" castañuelas.

Una cultura general profunda, un conocimiento de su arte más profundo aún, una suprema elegancia, un control de su cuerpo basado en la disciplina y el talento natural, y la voz del alma en sus castañuelas.

Un hombre que no ha vivido más que para soñar, crear, pensar, sentir y vivir en torno a su arte, con una sensibilidad que le permitía llorar de emoción ante la belleza de una catedral gótica, o abstraerse totalmente de las urgencias de la penuria cotidiana.

No conoció el éxito rotundo a gran escala, no alcanzó a montar ningún sabe cuántas obras que en su cabeza y en la partitura estaban ya casi resueltas, pero viéndolo en retrospectiva aportó lo que es obligación y compromiso del artista: cuantos lo tuvieron como maestro, además de aprender un arte y su código, se conocieron mejor a sí mismos, con el disfrute y el dolor consiguientes. Y crecieron.

MIGUEL PEÑA*

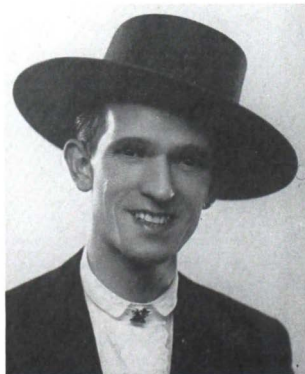
Patricia Díaz

Hablar del bailarín Miguel Peña es hablar de toda una vida dedicada a la danza con todo lo que este término involucra, pues Miguel Peña fue y sigue siendo un amante de las danzas típicas españolas a las cuales ha servido como ejecutante, coreógrafo y finalmente como profesor de muchas generaciones.

Miguel Peña nació en Sevilla en el año de 1899 y su amor por las danzas populares de su tierra nació a los 7 años de edad cuando decidió ingresar junto con su hermana Manuela en la Academia de los hermanos Pericet especialistas en la Escuela Bolera Española y en la cual se encontraba ya a los 9 años de edad como profesor de todas las alumnas nuevas que ingresaban al centro a cambio de reducir sus cuotas a la mitad y de recibir un tratamiento especial en cuanto a enseñanza por su maestro, dadas sus aptitudes para estas danzas. Su carrera artística se inicia cuando él y su hermana son seleccionados durante una prueba para debutar junto con una cantora muy famosa llamada "La niña de los peines" con la que recorren toda Andalucía en 1913. En 1914 estalla la Primera Guerra Mundial y regresan a España, su hermana contrae matrimonio y él continúa su trayectoria artística, la cual lo conduce a recorrer toda España con la compañía de Ramón Peña y con el cual al finalizar esta temporada se inicia como coreógrafo montando dos operetas *El elefante blanco* y *La mecanógrafa*. En este teatro conoció al maestro Penella quien le abre nuevos horizontes invitándolo a hacer con su compañía una gira por América como bailarín y coreógrafo y así parte para La Habana en 1919 donde debuta con gran éxito. Llega a México en 1920 a pesar de las diferencias de opinión entre los 65 miembros de la compañía por partir a un país en plena convulsión revo-

lucionaria, a este respecto el maestro Peña comenta: "Durante el penoso viaje de 5 días en tren desde el puerto de Tampico a la ciudad de México no nos pasó nada, al contrario los revolucionarios nos ayudaron, iban y venían traéndonos agua y comida, créame que respeto a la revolución, conozco la historia de México mejor que muchos". Así llegaron al teatro Arbeu, donde debutaron con éxito y cubrieron su temporada, después de la cual realizaron una gira por toda la República y fue precisamente en esta gira donde conoció a su primera esposa Emma García.

A partir de estas fechas Miguel Peña permanece en México y se desarrolla a plenitud como bailarín y coreógrafo de muchas compañías y trabaja en numerosos teatros en los cuales participa no sólo en las danzas españolas sino también en danzas populares de México. En 1927 enviuda y vuel-



* Semblanza realizada en base a las entrevistas realizadas por el maestro Felipe Segura a Miguel Peña el tres de septiembre de 1986 y el 29 de octubre del mismo año como parte del trabajo que el CID-DANZA realiza en sus "Charlas de Danza".

ve a contraer matrimonio en 1928 con la bailarina Gloria Marcué y juntos parten a España en viaje de bodas y ya en España es contratado como coreógrafo del teatro Roma de Madrid, donde permanece cerca de tres años después de los cuales decide regresar a América pasando por la Habana donde también es contratado como coreógrafo del teatro Martí permaneciendo en él cerca de cuatro años y regresa a México para debutar con el grupo de la bailarina Lupe Rivas Cacho. En 1941 tuvo la oportunidad de debutar en el Palacio de Bellas Artes con el grupo de la famosa bailarina Encarnación López *La Argentinita* como bailarín y coreógrafo de la ópera de cuatro actos *Carmen* con un éxito rotundo. Posteriormente al no poder partir con este grupo a los Estados Unidos por problemas económicos y familiares integra junto con dos gitanas recién llegadas de Sevilla un grupo que le diera muchas satisfacciones “Peña y sus gitanas” con las que debutó en *El Patio* en 1946 en el que permanecieron dos años y en numerosos teatros y lugares de la República y del extranjero. Este grupo al desintegrarse fue nuevamente formado por Miguel Peña y Celia; Peña y Marcué; Miguel, Celia y Gloria con Pepe Hurtado y fue llamado Peña y sus Gitanas o Peña y sus Gitanos, pero siempre trabajando con éxito. Este grupo tuvo la oportunidad de trabajar con Agustín Lara y Chabela Durán en la ciudad de Nueva York donde debutaron con gran éxito.

Por aquella época cuenta el maestro Peña: “Yo dediqué la mayor parte de mi tiempo a formar a Celia, mi hija y no la dejé hasta que me convencí de que ya estaba bien formada”. Y fue precisamente alrededor de 1949 cuando él decidió montar su academia de danza por la que vio pasar a mujeres que después fueron muy famosas, entre otras Manolita Saval, Martha Mijares, Lupita Torrentera, Blanca Estela Pavón y Sarita Montiel quien comenta el maestro Peña “a pesar de poseer una belleza excepcional era una mujer muy torpe”. Miguel Peña fue también el maestro de Magdalena Briones quien a su vez fue la primera maestra de la hoy famosa bailarina Pilar Rioja.

En 1950 tuvo la oportunidad de participar en los primeros programas de televisión que se hacían en el último piso

de la Lotería Nacional. Posteriormente se dedicó a trabajar con los Clubes de España en México en la organización de festivales y fiestas populares españolas en las que lleva participando cerca de 36 años.

Finalmente se estableció en las calles de Lago Alberto y en unión con los Clubes Españoles se consagró a la enseñanza particular de las danzas españolas, a este respecto comenta: “La única satisfacción que me queda es poder contribuir a que otras se ganen la vida”.

La contribución del maestro Peña al mundo de la danza en México es incuestionable, pues si bien llegó y se desarrolló en el país en una época en que estas danzas españolas eran muy bien aceptadas e imprescindibles en el mundo del espectáculo contribuyó más tarde a conservar y difundir estas danzas a través de su labor como coreógrafo, como maestro y como organizador de festivales entre la población española en México haciéndoles conservar su amor por las tradiciones populares de su país y sirviendo como puente de enlace entre México y España.

Actualmente Miguel Peña conserva en su casa un pequeño estudio de danza donde continúa impartiendo clases a pesar de los problemas de salud que tiene con sus piernas y columna vertebral y aun teniendo que impartirlas sentado en una silla. A este respecto el maestro comenta: “Yo por mi ya me retiraría pero las alumnas no quieren”.

Las anécdotas interesantes de la vida de Miguel Peña son tantas que sería imposible tratar de mencionarlas en esta breve semblanza de su vida, pero la vida artística de Miguel Peña es sin duda alguna una vida rica en experiencias, llena de éxito, de alegría, de amor por su país y por México y sobre todo es la vida de un artista que supo mantenerse siempre en un alto nivel dentro del mundo de la danza.

Ahora sólo quedan los testimonios de este valioso artista en su memoria y en la de todos los que tuvieron la oportunidad de contemplar su obra, en numerosos recortes de periódicos y revistas, en fotografías y como él lo dijera, en la satisfacción de haber sembrado la semilla de su arte y de su estilo en una gran cantidad de alumnas y maestros amantes de este género dancístico.

LUISILLO

LUIS PÉREZ DÁVILA

Felipe Segura

En 1953, triunfaban en el mundo los bailarines mexicanos, estrellas de la danza española; Manolo Vargas, Roberto Jiménez, Roberto Iglesias, Luisillo. Me encontraba en Europa sin trabajo. Nada más fácil que acudir a mi amigo Roberto Iglesias pero él tenía su compañía completa, me recomendó a Luisillo. Me citó en Salies le Bearn, un pueblito del medievo a la vera de los Pirineos, donde había cine únicamente los domingos, y ninguna otra cosa que hacer: ensayar y ensayar, mañana, tarde y noche.

Luisillo es alto, delgado, moreno, de tipo mexicano que puede parecer gitano. Estudió en la Escuela Nacional de Danza, nació en la ciudad de México, y desde pequeño fue paternalmente guiado por Grisha Navibach. Con él estudió y bailó en varias óperas, iniciándose en la vida teatral. Sus maestros de danza española fueron Ernesto Agüero y Enrique Vela. Con otra de sus maestras, Estrella Morales, hizo pareja ya como adolescente y bailaron en los lugares elegantes de moda: el Hotel Reforma, El Patio. Logró superarse con el maestro Oscar Tarriba. En Nueva York bailó primero con Pilar Gómez y después con Rosita Romero.

En 1948 entra a la compañía de la maravillosa Carmen Amaya donde se perfecciona, desarrolla su personalidad y amplía sus ambiciones. Con esta compañía recorrió el mundo, vio la aceptación que tenía la danza española y soñando con tener su propia compañía, llevar a cabo sus ideas, crear ballets de un corte diferente, actual, teatral. No una serie de números o cuadros, sino ballets dramáticos.

Siendo los dos mexicanos, establecimos un lazo amistoso en seguida. Teresa, la bella Teresa, nació en Estados Unidos de padres mexicanos, conoció a Luisillo en la compañía de Carmen Amaya, estudió con él, y con él habría de comenzar el Ballet Español de Teresa y Luisillo. Luisillo y yo hicimos un pacto: yo daría clase de ballet diariamente, él

me introduciría en la danza española a fondo: tocar paliellos, zapatear, y algún día remoto, bailar con guitarra. Cada mañana comenzábamos al amanecer con nuestras clases, seguía la clase de la compañía y un ensayo. Comíamos y otro ensayo, cenábamos y un último ensayo... Luisillo era infatigable, bailaba, coreografiaba, atendía los asuntos administrativos. Sus ballets tenían un desarrollo dramático donde él hacía gala de virtuosismo. Dominaba la técnica clásica absolutamente, su zapateado era indescriptible, era un bailarín completo. Pero lo impactante de su persona era su entrega a la danza, una especie de misticismo le rodeaba. Teresa, además de ser bella, tenía una figura maravillosa y era magnífica bailarina. En realidad eran una pareja perfecta, no en balde desde que debutaron con su compañía tuvieron gran éxito y se habrían de volver favoritos de los



públicos europeos. Luisillo fue imponiendo sus ideas particulares, no siempre aceptadas por los bailarines españoles de su grupo. Lo usual cuando él coreografiaba era oírles decir: "eso no es español", a lo que él replicaba: "es danza".

Después de una larga e intensa temporada de ensayos salimos de gira en un autocar medio viejo, con escasa calefacción. Fuimos de pueblo en pueblo, primero por Francia, después Inglaterra, Escocia, Irlanda, Alemania, un día en cada población. Y sí era mediana, dos días. Cuando era grande y permanecíamos dos semanas, era como estar de vacaciones en la Costa Azul.

Y cada día repetíamos lo mismo: levantarnos temprano, desayunar a la carrera, tomar el autobús, viajar, llegar, buscar hospedaje, comer y al ensayo... recoger el vestuario, la pesadísima bolsa del calzado, maquillarse, calentarse, función, recoger el tiradero de vestuario, ponerlo en el más absoluto orden, cargarlo —y también la bolsota de los zapatos— devolverlo... Buscar un lugar donde cenar —cosa casi imposible— medio dormir, y al siguiente día... lo mismo.

La más mínima falla implicaba una multa, un retraso a cualquier actividad era prácticamente un día de sueldo. Y los ballets dentro del espectáculo se sucedían sin pausa, había que cambiar de vestuario en segundos. Y yo acostumbrado a mis mallas, mis zapatillas y la casaca, me era aterrizante el ponerme calcetines negros, pantalón corto, camisa almidonada, botines, chaleco con diminutos botones, saco, sombrero, palillos... y de allí salía a vestirme de aragonés o chamula. En la primera semana batí el record de multas. Pero Luisillo me vigilaba, me estimulaba, me hacía ensayar con guitarra.

El programa era maravilloso, comenzábamos con un ballet llamado *El parque de María Luisa*: teníamos un ballet basado en un poema de García Lorca: *Luna de sangre*, so-

bre Antoñito el Camborio, que aplaudía la gente a rabiar, era una especie de *Romeo y Julieta*. Yo era uno de los Montoyas, de los que lo mataban. Siempre que le arrojaba la navaja me encomendaba al cielo esperando no atinarle... y él insistía que tirara con más fuerza y directamente. Había otro hermoso ballet que bailaban Teresa y él: *El prisionero de la rosa*, un verdadero poema lírico de amor. Claro que había un cuadro mexicano con "viejitos" y "chamulas": yo era chamula. Cerrábamos con un gran cuadro flamenco donde todos hacían gala de su maravillosa destreza técnica. Cuando a mí me puso en los *Verdeales* tuve que decirle que o los bailaba o tocaba los palillos, eran rapidísimos.

Y un día se agregó al programa el *Fandango*, a guitarra, Teresa, Luisillo ¡y yo!; si lo logré fue por el empeño suyo. Pasó el verano, el otoño y un muy sufrido invierno en el congelador ambulante que era el autocar, raro era que hubiera un día de descanso. El paso de las estaciones lo notaba viendo los árboles del paisaje: colorear sus hojas, perderlas, con sus ramas llenas de nieve. Nos despedimos en Londres, cada uno seguiría por su camino. El suyo fueron años y años recorriendo el mundo, triunfando, sin fallar un solo día en su disciplina, en su dedicación, en su afán infinito de perfección, para él, para sus bailarines, para sus obras. Una vida para la danza.

Le volví a ver cuando vino a nuestra Olimpiada en 1968, venía de otra gira por los Estados Unidos, país que ya había conquistado y visitado innumerables veces. En su programa había nuevas coreografías —para mí—: *Sinfonía Sevillana*, *Bolero*, *Fantasia de Galicia*, *Flamencos del Rocío*, pero conservaba mi favorita: *Luna de sangre*, ya sin Teresa... Esta compañía se llama ahora Teatro y Danza Española, sigue recorriendo el mundo. Luisillo es una de las más relevantes figuras de la danza española.

OSCAR TARRIBA

Kena Bastien van der Meer

Oscar Tarriba, célebre maestro, bailarín y coreógrafo de danza española, vio la luz del día en Culiacán, Sinaloa, el 5 de febrero de 1908, visperas de la Revolución Mexicana.

En 1910 la situación del país obliga al padre del pequeño Tarriba a cruzar la frontera e instalarse con los suyos en San Francisco, California, donde tendrá sus primeros contactos con la danza.

El interés, el amor y el apego que Oscar Tarriba tiene por la danza se originan precisamente en esta ciudad durante su infancia. Al respecto él mismo nos dice: "En esa época en los Estados Unidos existían los teatros de variedades que eran circuitos que presentaban una revista de muchos géneros: cantantes, malabaristas, bailarines, actores, y mis padres tenían la costumbre de llevarme mucho a esos teatros. Allí llegué a ver a algunos de los grandes bailarines de la época como Theodore Koslov, Adolph Bolm; y yo me impresionaba mucho con lo que era el baile, me gustaba muchísimo... no recuerdo cuál fue el primer espectáculo de danza que vi, pero el primero que me impresionó muchísimo fue el de Ruth St. Denis y Ted Shawn. Yo estaba bastante chico, pero se me grabó mucho".

A los 17 años, cuando sus padres regresan a México, Oscar Tarriba es llevado a los Angeles a residir con unos parientes, y es allí donde comienza a visitar estudios de baile y a tomar sus primeras clases.

Oscar Tarriba se inicia con el ballet clásico y su primer maestro no es otro que Theodore Koslov, con quien estudia esporádicamente durante cuatro años, pasando después al estudio de Adolph Bolm durante un año más, a la vez que estudia tap con Billy Richie.

La vida escénica la comienza a experimentar bailando, como dice abiertamente, "donde me dejaran": en comedias musicales y revistas. Incluso participa una corta temporada en el cuerpo de baile de la compañía de Nijinska como

uno de "los murciélagos" en la adaptación de la obra de William Shakespeare *Sueños de una noche de verano*. Pero entre toda esta actividad había un grano de nostalgia. "Yo estaba muy metido en el tap y en el ballet —comenta Tarriba— eran las formas de baile que más conocía y veía, pero no me llenaban. Las hacía con gusto, pero lo que yo andaba buscando era, probablemente, una forma de baile que fuera más conmigo". Y efectivamente la halló cuando empezó a estudiar el baile español.

El encuentro de Oscar Tarriba con la danza española se dio en 1932, cuando tenía 24 años: José Fernández, gran bailarín de danza española (y también de nacionalidad mexicana), necesitaba seis bailarines para una producción del *Bolero* de Ravel que el Hollywood Bowl le había encargado. La noticia recorrió teatros y estudios hasta llegar a oídos



del joven Tarriba quien, junto con otros muchachos, se presentó a la entrevista. La participación en el espectáculo requería de cierto adiestramiento en esta forma de baile y, puesto que ninguno de ellos la tenía, el maestro Fernández les propuso que tomaran gratis todas las clases de danza que quisieran para entrenarse y les ofreció, como pago por la función, seis meses más de clases sin costo alguno. Como Oscar Tarriba ya había visto a bailarines como la "Argentina", Escudero y el "Terresina", se entusiasmó con la idea y aceptó el trato. "Yo no sabía nada de (baile) español —comenta el maestro—. Entré como principiante, y no fue fácil. La técnica es muy difícil, tiene complicaciones rítmicas tremendas, quizá como pocos bailes las tienen. Pero me gustó tanto que me dedicué a ello".

Lo importante de este evento es que a partir de aquí comienza a gestarse verdaderamente el fruto de todo lo que vino a ser el maestro Tarriba más adelante: un excelente bailarín cuya sensibilidad y virtuosismo surgen de su trabajo incesante como alumno; un talentoso coreógrafo quien "por diversión y para aprender más" hace pareja con Raquel Rojas (hoy Janet Alcoriza) para elaborar sus propias combinaciones y creaciones y, finalmente, el gran maestro de maestros que hace sus pinitos en el mismo estudio de José Fernández cuando éste le deja encargada una y otra clase para salir de gira.

Oscar Tarriba hace su debut como bailarín profesional en 1934 en el Casino de Agua Caliente de Tijuana y después de una época de presentaciones (sin dejar por ello el estudio) firma, en 1936, un contrato para venir a México a bailar con Raquel Rojas en el Grillon, club nocturno que estaba por estrenarse. "El contrato era por tres meses pero me gustó tanto México que no quise irme nunca".

Hacer una cronología de las actividades del maestro Tarriba como bailarín a partir de su llegada a la capital no es fácil pues es un hombre muy discreto y poco apegado a las fechas. La sencillez que lo caracteriza ha hecho que vea cada momento de su vida artística como parte de su trabajo, sin darle mayor ni menor importancia. Sin embargo, numerosos fueron los tabladros, los teatros y clubs nocturnos donde se presentó y muchas las ciudades del extranjero donde expresó su arte (Bogotá, San José de Costa Rica, Nueva York, Chicago, Los Angeles, etc.). En México bailó largas temporadas en *El Patio*, en el *Tap Room* del Hotel Reforma, en el *Folies*, en el Retiro, en el Teatro Insurgentes con la compañía producida por Cantinflas y en la compañía de María Antinea con la cual recorrió parte de América Lati-

na, etc. En 1943 Anna Sokolow lo invita a bailar el papel principal en su coreografía *Carmen* (música de Bizet, escenografía y vestuario de Carlos Mérida) creada expresamente para la inauguración del famoso cabaret *Sans Souci*. También participó como bailarín en películas como *Café Concordia*, *Soy puro mexicano*, *Cuando viajan las estrellas*, y prosigue sus estudios con Antonio de Triana y Asunción Granados. De 1946 a 1950 reside en Cuba donde baila, junto con Delia Ruiz, en el famoso cabaret *Tropicana*, en el teatro *América* y otros. De regreso a México (1950), crea su propia compañía: El Ballet Español Tarriba (1952-1960) y realiza su última gira al extranjero a San Francisco en el año de 1952 con Maclouva Ruiz como pareja.

En cuanto a la obra coreográfica del maestro Tarriba, es imposible enumerar todo su trabajo si pensamos que todo lo que bailaba era de su propia creación (a excepción de algunas coreografías que había aprendido con José Fernández y Antonio de Triana) y que, además, bailaba mucho. Pero entre los bailes de pareja que creó para sí mismo podemos citar, entre otros, el *Intermezzo de Goyescas* (de Granados), *Levenda* (de Albeniz), *La danza once* (de Granados) y *Gitanerías* (de Ernesto Lecuona). Para su compañía creó *La malquerida*, bailada por Gisela Sotomayor y Alberto Sallatrú, y *Suite de danzas del amor brujo*. También montó, durante su estancia en Cuba, varias coreografías para la compañía Cabalgata de Dionisio Cano, una de las revistas españolas más célebres de la época.

Aparte de su actividad como bailarín y coreógrafo de danza española, el maestro Tarriba también hizo su aportación a este arte como diseñador de vestuario, actividad que no sólo practicó para sí mismo sino también para todos aquellos que se lo solicitaran. Martha Forte, una de sus alumnas, comenta al respecto: "El maestro Tarriba tenía un sentido de la línea adelantado a su época, fue un verdadero precursor. Su sentido del color era extraordinario y el conocimiento de la caída de las telas era total... puede decirse que simplificó la ropa que en aquel entonces era muy barroca, para que resaltara y luciera la línea del bailarín". Oscar Tarriba ha diseñado, entre otros, para Pilar Rioja, Ma. Antonieta "La Morris", Ma. Elena Anaya, y otros.

Pero de todo lo que ha hecho el maestro Tarriba a lo largo de su vida, lo más trascendental es su actividad como maestro. Hay un dicho que dice: "La grandeza de un maestro se reconoce por la calidad de sus alumnos" y sin duda alguna esto se aplica al maestro Tarriba quien se inicia en esta actividad desde muy joven, en el mismo estudio de Jo-

se Fernández, reemplazándolo cuando tenía mucho trabajo o cuando salía de gira. “Comencé dando el grupo de principiantes —dice— y luego, cuando mi maestro estaba muy ocupado, daba el grupo intermedio, y acabé dando el grupo que fuera cuando era necesario”. Y después, una vez iniciada su actividad como bailarín profesional, Oscar Tarriba siguió dando clases. “Yo no tenía necesidad de hacerlo —declara con franqueza— pero me iban a buscar a los teatros y me rogaban tanto que les diera clases que acababa dándoles.

“Cuando vine a México, no había ninguna escuela de baile español en cuanto a su estudio serio. Era muy difícil aprenderlo bien porque no había maestros. Por eso, cuando debutaba en algún lugar, los jóvenes me iban a ver para que les diera clases. Me daba pena negarme, y como me gustaba, pues les daba. Las clases las daba en estudios que equilibraban los alumnos, en el teatro o en el cabaret donde estaba trabajando, hasta que en 1950, cuando regresé de Cuba, decidí que quería tener una escuela en serio y me dediqué a ello”.

Su primer estudio lo abre en la calle de Insurgentes y Durango a comienzos de la década de los cincuenta, impartiendo a veces hasta ocho horas de clases en un sólo día. Unos años más tarde se cambia a Protasio Tagle, en Tacubaya, virtiendo constantemente su conocimiento en los numerosos grupos de alumnos que lo seguían. Finalmente, cerca de 1970, abrió el pequeño estudio en Mier y Pesado donde el día de hoy, a los 79 años, sigue impartiendo clases.

Entre los alumnos que tocaban a la puerta de su camerino para solicitar sus clases podemos citar a Manolo Vargas, Roberto Ximénez, Luisillo, Roberto Iglesias, Delia Ruiz, Rosita Romero y Lupita Torrentera. De aquellos que se formaron en los estudios de Insurgentes y Tacubaya están entre otros, Pilar Rioja, Gisela Sotomayor, Lourdes Chávez, Cristina Aguirre, Ma. Antonieta “La Morris”, Martha Forte, Elsa Rosario, Denise Tarriba, Pilar Medina, Jaime Antonio, Alberto Salicrú y José Antonio Morales.

De todos ellos, algunas fueron parejas de baile del maes-

tro Tarriba; otros, integrantes de su compañía; otros, grandes figuras de la danza española; otros, se han convertido a su vez en maestros o se han dedicado a difundir este hermoso arte.

“El hecho de bailar en un escenario siempre me gustó muchísimo —dice Tarriba— pero creo que he hecho una labor más o menos seria como maestro. Siempre me ha gustado y se me ha facilitado dar clases. Sentía un gusto muy especial cuando veía que un alumno mío estaba adelantado. Cuando notaba el progreso de un alumno, me daba mucho gusto, entonces yo ponía más de mi parte, para que adelantara más todavía. El baile español es un baile que no se puede encasillar, es lo difícil. Para bailarlo se requiere una cosa muy interior, otro espíritu, otro estado de ánimo, otro ataque al movimiento. Por eso yo estoy muy orgulloso de toda la gente que ha estudiado conmigo, he tenido la suerte de tener mucha gente con talento, porque hay algo de suerte de que toda esta gente con talento haya venido a estudiar conmigo”.

Martha Forte, al hablar de su maestro dice: “Una de las cosas que hace que el maestro Tarriba sea excepcional es que nunca se impone. Tiene la capacidad de permitir que cada alumno se desarrolle según su personalidad. Hacia él sólo se pueden tener motivos de agradecimiento y cariño”. José Antonio Morales comenta: “Tarriba me enseñó una cosa inapreciable: amar a la danza... no tendré con qué pagárselo”.¹

El maestro Tarriba ha compartido conmigo algunos momentos de su vida y me ha impresionado cómo alguien, con tal trayectoria, pueda ser tan natural, sentarse con la espalda erguida y hablar de sí mismo con la sencillez y el desapego de alguien quien sabe que nada en su vida pudo haber sido mejor de lo que fue, ni diferente.

¹ De la entrevista a José Antonio Morales en las *Charlas de Danza del CID DANZA-INBA*, 1985. Las demás, citas de entrevistas personales con el maestro Tarriba y la maestra Martha Forte, efectuadas en 1986 y 1987.

MANOLO VARGAS

JOSÉ ARANDA

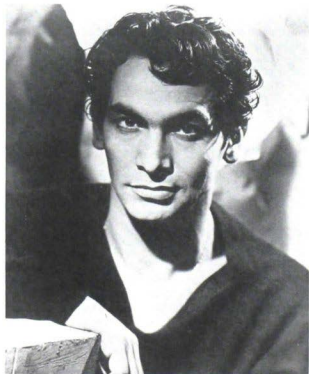
Felipe Segura

Pocas personas han habido en el mundo de la danza tan impresionantes como la de Manolo. Su presencia escénica magnetizaba al público amante de la danza española antes de dar un primer paso. Lo consideraba la quinta esencia de la raza ibérica, de lo gitano, del temperamento fiero, y Manolo nació en la República Mexicana, en el tranquilo pueblcito de Tala en Jalisco. Desde niño amó la danza y bailaba en todas las fiestas pueblerinas, cosa que habría de costarle hasta latigazos de su padre el día que lo descubrió y bajo la amenaza de matarle, terminaron sus actuaciones.

En el internado en Guadalajara, durante los períodos en que trabajó allá y después en la ciudad de México en un banco, olvidó el baile. Pero el día que vio a Miguel Albaicín, Pilar López y Antonio de Triana renació su fascinación por la danza. Aunque rebasaba los veinte años, aconsejado por un amigo, llegó a la Escuela Nacional de Danza. Estudió ballet clásico, tuvo clases de baile español con los maestros Enrique Vela y Ernesto Agüero, pero no le llamó la atención. Hizo sus primeros ensayos profesionales en el salón de fiestas *Riveroll*, con un maestro que él llama afectuosamente Juanito Barajas, bailando danzas mexicanas. El asombro habría de venir de la pareja estelar Raquel y Tarriba. Utilizando sus palabras: "...sale Oscar y comienza a bailar como ametralladora, yo me quedé electrizado, sentí que los pelos se me paraban cuando lo oí taconear, se estaba calentando. Yo me dije 'esto es lo mío'".

Por ausencia de Tarriba tomó parte en un número con la bella Raquel salió a "adornarla". Allí lo vio "La Gitanilla" y le invitó para que fueran pareja de baile e ir a Nueva York; también lo quería de decoración. La pareja comenzó con ese empresario famoso e impulsor de muchas estrellas mexicanas: don Vicente Miranda. Además, de *El*

Patio estuvieron en el *Corinto*, *Le Grillon* y después en la ciudad de Nueva York. Bailaron en *La Martinique*: Antonio, el gran Antonio lo vio en escena y lo recomendó con *Argentinita*. Ella lo tomó, pero muy pronto habría de decirle: "Ay niño, pero me has engañado, realmente no sabes hacer nada". Manolo la adoraba, la había visto bailar en el Teatro Arbeu, esperaba que saliera sólo para admirarla... y ella lo despidió. Fue José Greco quien lo ayudó, lo llevó a su casa y lo preparó; lo volvió a presentar a *Argentinita* dos semanas después; ella lo pulió y hasta lo hizo bailar con ella en la *Danza II* de Granados. El debut fue en el *Carnegie Hall*, eran los tiempos en que sólo los más grandes solistas del mundo pisaban ese escenario de concierto: Rubinstein, Marina Anderson: el año cuarenta y dos. Esa aparición, el éxito y el *encore* le valieron el juicio de John



Martin: "Es un animal de temperamento". *Argentinita*, feliz; Greco, terminó su amistad con Manolo.

Encarnación López, *La Argentinita*, debutó a la edad de seis años, hizo una carrera gloriosa y fue considerada como una de las más grandes exponentes de la danza española. Con ella Manolo recorrió las Américas, Europa y varias veces los Estados Unidos. Su deseo de mejorar su danza lo llevó a tomar clases con Triana, pero muy poco aprendió; esas clases las pagaba con las lujosas chaquetillas que le habían hecho en México. Para aprender inglés compró un libro y memorizaba veinte palabras diarias. Lentamente fue escalando el camino del estrellato. *Argentinita* le dio el nombre teatral de Manolo Vargas, y le obsequió una medalla de la Virgen de Guadalupe que siempre le acompañó en su danza, aún la porta.

Sol Hurok, el fabuloso empresario neoyorkino manejaba la compañía, otro de sus espectáculos era el *Ballet Theatre*. En su elenco brillaban en todo su esplendor y juventud: Baronova, Dolin, Markova, Toumanova, Leonid Massine, Nana Gollner, Vera Zorina, Paul Petroff, Hugh Laing... El día que debían estrenar *Romeo y Julieta*, no estuvo lista; y Hurok pidió a *Argentinita* bailar su *Bolero* de Ravel; participaron cuatro estrellas: *Argentinita*, Pilar López, José Greco y ¡Manolo! Fue una fecha histórica en los anales de la danza.

Para resolver los problemas económicos de Manolo, *Argentinita* lo presentó con el Marqués Georges de Cuevas, quien lo invitó a hospedarse en la casa que tenía para sus huéspedes; la planta baja era para un sacerdote francés, su confesor privado; el siguiente piso para el Embajador de España; el último para Greta Garbo... éste le tocó a Manolo. Pero, con su natural sencillez, no se sentía bien entre tanto lujo; menos aún le gustaba que le sirvieran el desayuno en la cama, acabó bajando a la cocina y haciendo amistad con la cocinera.

Cuando *Argentinita* planeaba visitar México nuevamente, pidió a Manolo que se adelantara para hacer algunos arreglos. Aquí recibió la noticia de la muerte de la célebre bailarina: Septiembre 24 de 1945. ¡Y de regreso al banco! El mismo gerente del banco lo aconsejó después de ver los credos que hacía, que dejara el puesto de cajero y se dedi-

cara a dar clases. Siguió el consejo, hasta que Pilar López —hermana de *Argentinita*— inicia su compañía en España, lo llama y reúne a lo mejor de la danza flamenca. Manolo dice: "debuta... y fue un bombazo el éxito. En esa época España no tenía relación con el mundo exterior —1946—, estaban acostumbrados al espectáculo en el balcón, el clavellito reventón, la guitarra y el sombrero cordobés. Y Pilar iba con todo el modernismo de Nueva York, ideas nuevas de *Argentinita* y de todo lo visto; había por primera vez una cámara negra, un equipo de iluminación... y los gitanos, vestidos con sus chaquetillas que les tapaban la cintura, los pantalones sueltos, con sus peinetas y maquillado de rojo y boquita colorada. Nosotros, con vestuario estilizado, pantalones cortos que marcaban la cintura, maquillaje de Max Factor, cámara negra, luces..." El espectáculo fue un éxito.

Nuevamente surgió la rivalidad de José Greco —hasta hubo dos bandos; el de los "varguistas" y el de los "grequistas"— y Manolo todavía sin dominar realmente la danza española; siendo figura le aterrizzaba que se enteraran y tomó clases particulares con "La Kika" y "Estampio", dos figuras legendarias, hasta que logró la superación. Viajaron por todos los continentes.

Manolo se separa de la compañía en 1955 y con Roberto Ximénez fundan la compañía que llevaría el nombre de *Ballet Español Ximénez-Vargas*. Comienzan las giras internacionales, de Montreal van a Broadway y en tanto el éxito obtenido que hacen varias giras "coast to coast" y durante tres años consecutivos se presentan en el *Festival de Jacob's Pillow*. Visitan México en dos ocasiones: 1955 y 1963. Ese año termina la compañía.

Manolo tomó parte en la famosísima película *Flamenco*. En *El Amor Brujo*, otra película, hizo el rol de "Carmelo" con Pastora Imperio y Albaicín. Se retiró de los escenarios y comienza a hacer coreografías; una de las primeras fue para el *Chamber Dance Quartet*. Radica un tiempo en España, después viene a México para quedarse. Aquí imparte sus clases, hace coreografía, ayuda a las estrellas que se acercan a él, ama su trabajo y a sus alumnos. Ama su jardín y sus pájaros, y todos los de la danza lo amamos.

ROBERTO XIMÉNEZ

Patricia Aulestia de Alba

“Roberto Ximénez es un bailarín sobrio, de temperamento contenido y con un amplio dominio de la danza clásica, flamenca y regional. Su tendencia a buscar nuevas líneas en su arte hace que conserve siempre una profunda hispanidad en sus creaciones debido a una gran técnica de coreógrafo y al excelente conocimiento del folklore español”.¹

Roberto Ximénez nació en México, D.F. El padre, español, fue hombre de negocios y, además, pianista, compositor y torero. La madre, una mexicana con vocación literaria.

La infancia de Roberto transcurrió entre México y España. Comenzó estudios de artes plásticas y de danza a los cinco años de edad. Llegó a dominar la guitarra y el piano. Fue alumno de la Escuela Nacional de Danza, donde tuvo como profesores a Linda Costa, Gloria Campobello, Estrella Morales y Enrique Vela Quintero.

En el año de 1936 actúa como el Rey en el ballet *La Gruta de los Enanos*, coreografía de Linda Costa con música de José Ríos en el que “para festejar al Rey en su aniversario, el Bufón le presenta la danza de la encantadora de serpientes, la de una caravana de camellos guiada por un beduino y la metamorfosis en la que las larvas se transforman en mariposas hasta que mueren”.

En 1938 aparece como solista junto a Vita Fernández en *Dos estampas*, ballet tarahumara con coreografía de Gloria Campobello y música de Adolfo Díaz Chávez y José Ríos.

Como pasante de la Escuela Nacional de Danza, Roberto Ximénez prepara a las alumnas de 3º de Vocacional y 1º de Profesional en bailes regionales de México. En ese mismo año se gradúa como maestro junto con María Roldán, Bertha Hidalgo, Estela Trueba, Edmé Pérez, Lourdes González Meza y Esperanza Reyes, y obtiene en junio de 1940

el título de la Secretaría de Educación Pública. Recibe el diploma en una ceremonia en Bellas Artes en la que participa la diva Fanny Anitúa. “Entre los alumnos que tomaron parte en la fiesta se distinguió el joven Roberto Ximénez, quien promete ser estrella de la coreografía. Demostró sus facultades en cuatro o cinco danzas de español y clásico que le fueron muy aplaudidas”.²

Ximénez comenzó la carrera de ingeniería química, pero cedió a su vocación artística, perfeccionándose en la danza: toma clases con Oscar Tarriba, baila con Sergio Franco en Bellas Artes, interpretando el Dios de *La Ofrenda de Bangkok* y la figura de barro en *La Bruja*.³



² Sin autor. “Interesante fiesta en el Palacio de Bellas Artes”. Reporte de diario no identificado, 28 de junio de 1940, México.

³ Programa de mano del Palacio de Bellas Artes. México, 22, 25, 26 marzo de 1939.

¹ *El mundo de la música*. Editorial Espasa Calpe, Madrid.- 1962.

En 1941 integra el Cuerpo de Ballet de la Escuela de Danza, antecedente del Ballet de la Ciudad de México. Se presenta en función de gala en el Teatro Lerdo de Xalapa con *La siesta de un fauno* bajo la dirección coreográfica de Nellie Campobello y escenografía de Julio Castellanos, interpretando el personaje principal con Lucía Segarra, Margarita Ruiz Vega e Irma Strauss como las ninfas.

Forma parte en 1943 como primera figura del Ballet Español de Ana María que presentó cuatro programas en Bellas Artes con un amplio repertorio: *El amor brujo*, *El sombrero de tres picos*, *La madrugada del panadero*, *Tingambato*... Ana María tuvo el apoyo de prestigiosos artistas e intelectuales como Rodolfo Halffter, José Bergamín, Miguel Bernal Jiménez, Juan Rejano, Simón Tapia Colman, Fernando Tarrazona... Ximénez y Ana María realizan la coreografía *Navidad en Pátzcuaro*.⁴ La crítica los aplaude unánimemente: "Entre los bailarines figura un muchacho mexicano, Roberto Ximénez, que es casi seguramente el más fiel intérprete de baile español que hay actualmente en México y fuera de México, inclusive en España misma".⁵ Roberto Ximénez salió del país con esta Compañía, permaneciendo en ella durante tres años.

Conoce a Encarnación López, *La Argentinita*, quien en distintas ocasiones le aconseja, le orienta y vaticina que Roberto será "el más grande y completo bailarín de español por su talla, calidad, conocimientos técnicos y afición, acompañada de voluntad de estudio".⁶

A la muerte de *La Argentinita*, su hermana Pilar López forma su propia Compañía, compartiendo "créditos" con el mexicano Manolo Vargas. Y cuando *El Greco* deja la Compañía de Pilar López (1948), ella invita a Roberto Ximénez y salen de gira por América del Sur. Y así se produce el reencuentro de los dos antiguos compañeros, Manolo y Roberto.

En 1950 se presenta el Ballet Español de Pilar López en Bellas Artes. El conjunto había recibido el premio Amadeu Vives, creado en homenaje al compositor catalán autor de óperas y zarzuelas. La fuerte personalidad de Roberto y Ma-

nolo, ambos artistas mexicanos, comienzan a imponerse en el escenario, logrando enfrentarse en números que llegan a ser los favoritos del público como *Jugando al toro y Por Farruca*. Los dos deciden formar una Compañía propia con un atractivo repertorio.

Ximénez contrae matrimonio con María del Carmen Carreras, artista española que le ayuda con eficacia, aportando ideas para los diseños de vestuario y decorados.

Por fin, en 1955 integran el Ballet Español Ximénez-Vargas. "Teníamos que encontrar un camino propio... algo tradicional español... se puede trabajar con ideas propias, basándose en materiales folklóricos, pero se debe ser siempre español. Sabemos que hay cosas que son fáciles de vender, pero estas no tendrían integridad y nosotros no podríamos vivir sin ella... el baile español pide de sus intérpretes un mensaje, una emoción... eso no se aprende en ninguna escuela de baile: los movimientos, la técnica, son las palabras de este mensaje".⁸

Ese año de 1955 la nueva Compañía encabezada por los dos artistas mexicanos se presenta en Bellas Artes. Los acompañan María Fernández Montes, Ana Mercedes, Victoria Salcedo y Fina Vivó, el guitarrista Emilio Bonet y el pianista Enrique Trigo. El repertorio: *Suite Vasca*, *Cuadro Flamenco*, *Muehcos mexicanos*, *Suite argentina*, *A mi tamborilero*, etcétera. Ximénez rinde homenaje a su maestro "El Estampio" (Juan Sánchez Valencia), interpretando el famoso zapateado que aquél creó.⁹ Recorren en ese año España, Italia y Japón. En 1956 actúan en Dublín, Londres, Estocolmo, debutan en París, vuelven a Italia y, por vez primera, se presentan en Finlandia, Noruega y Dinamarca. Al siguiente año, 1957, en Suiza, Bélgica, Alemania, Italia, España, Inglaterra, Francia, Holanda y Dinamarca.

El debut en los Estados Unidos fue en el Kaufman Auditorium de Nueva York (1958) y como artistas huéspedes en Jacob's Pillow Dance Festival, al cual regresan posteriormente. Su director, Ted Shaw, escribió: "En los 17 años de este teatro nunca hemos visto una Compañía que haya tenido tan apoteótico recibimiento de nuestro público".

Otras importantes presentaciones del Ballet Español Ximénez-Vargas fueron las funciones ante el Emperador Hiroito, la Reina Isabel II y el duque de Edimburgo. Participaron en festivales internacionales como el de Dublín,

⁴ Programa de mano del Teatro Lerdo de Xalapa. México, 5 diciembre de 1941.

⁵ Programa de mano del Palacio de Bellas Artes. México, 16, 19, 23 y 26 agosto 1943.

⁶ Sin autor. "Un espectáculo maravilloso". Revista *Todo*. México, 16 mayo 1943.

⁷ *El mundo de la música*. Editorial Espasa Calpe. Madrid, 1962.

⁸ Marks, Marcia. "Ximénez, Vargas and the dance of Spain." *Dance Magazine*. N.Y. USA, junio 1962.

⁹ Programa de mano de Palacio de Bellas Artes. México, 24 noviembre 1950.

Berlín, Holanda y el de la Danza Española en Granada y Córdoba. También, en la Opera de Venecia y en Roma, Bolognia, Sicilia, Vancouver, etcétera.¹⁰

En sus recorridos tuvieron la mejor crítica: "El más soberbio y apasionado despliegue de baile español que jamás haya venido a esta ciudad" (Vancouver)... "Provocó en el público tan extraordinario entusiasmo, que el aplauso llegó hasta el frenesi" (Milán)... "Baile perfecto que silencia cualquier censura" (Berlín).¹¹

Consolidan su reputación el largometraje cinematográfico documental titulado *Flamenco*, grabaciones para RCA-Victor y muchas apariciones en televisión.

En 1963 se presentan en el Lincoln Center acompañados por la Orquesta Filarmónica de Nueva York. Ese mismo año reaparecen en el Bellas Artes de México con María Alba, Ramón de los Reyes, Roberto Cartagena, Sara de Luis, Jo-

¹⁰ Programa de lujo. "Ximénez-Vargas, Ballet Español" Columbia Artist Management, USA. Sin fecha.

¹¹ Volante del INA. "Ballet Español Ximénez-Vargas". México, julio 1963.

sefina Bravo, Margarita (Gordon), Angela Serrano, Manolo de la O., Luis Rivera, Roberto Lorca, los guitarristas Juan Sastre y Juan Mejías, el "cantaor" flamenco Antonio Mele y el pianista huésped, Charlotte Fadl Macari. En el programa destaca *Suite Ibérica, Escuela bolera, Pinceladas, Sacromonte, Preludio sobre la Petenera, Sin quererlo ni buscarlo, Suite andaluza, El Guajiro* etcétera.¹² Finaliza esta temporada y la Compañía se desintegra, Roberto se enfermó. Un especialista le aconseja un descanso absoluto, recomendándole que abandonara todo. Sin embargo, Ted Shaw logra convencerlo para que se presente, junto con Manolo Vargas, dos bailarinas, un guitarrista y un "cantaor" en Jacob's Pillow. Esta actuación resultó ser la despedida de los dos artistas.

En la actualidad, Roberto Ximénez radica en España.

México, enero de 1987

¹² Programa de lujo del Palacio de Bellas Artes, México, julio 1963.



GLORIA ALBET*

Sylvia Ramírez

Impulsada por su abuela ingresó a la Escuela Nacional de Danza en 1935, convirtiéndose en una apasionada de este arte a muy temprana edad. Ella recuerda cómo uno de sus primeros ídolos a Eva Beltri bailando en puntas sobre el ala de un "sombbrero de charro".

La escuela se encontraba en el cuarto piso del Palacio de Bellas Artes, en el lado oriente de la Alameda. Entre sus maestros menciona con especial cariño a Linda Costa, quien impartía técnica de la danza; Tessa Marcué, la de tap; Dora Duby, la de moderno, y Ernesto Agüero el de español. Los alumnos iban pasando de un salón a otro conforme aumentaban en edad y conocimientos; llegar al salón más grande, en donde impartía clases Gloria Campobello —"Gloriecita", para todos ellos— significaba que estaban a un paso de ingresar a la Compañía de Ballet. Participó, al igual que la mayoría de los alumnos de la Escuela, en las óperas que se llevaban a cabo en el Palacio de Bellas Artes, principalmente en *Aída* donde bailaba de negro; también en *Carmen*, con montaje coreográfico del maestro Peña.

La fundación del Ballet de la Ciudad de México, A.C. llevada a cabo en 1943, en la que Gloria Albet tuvo la fortuna de participar, marcó un momento importantísimo para el desarrollo de la danza en México. Grandes personalidades del arte mexicano se conjuntaron en la creación de este Ballet: Martín Luis Guzmán —escritor y periodista—, quien además de ser el Presidente de la Asociación Civil escribía los argumentos de las nuevas coreografías, organizaba, promovía y amaba el ballet, pretendiendo hacer una compañía que pudiera competir con las de más alto nivel internacional. Nellie Campobello, directora de la Es-

cuela Nacional de Danza; Gloria Campobello, primera bailarina y coreógrafa de los ballets más importantes de esa temporada; *Umbra! y Alameda 1900* José Clemente Orozco, diseñaba escenografías y vestuario, y escribía algunos de los argumentos; Julio Castellanos, diseñó el vestuario y la escenografía de *Alameda 1900*. En el área musical participaban Carlos Chávez y Eduardo Hernández Moncada, como Directores de la Orquesta Sinfónica de México. También recibieron el decidido apoyo del entonces Presidente de la República, General Manuel Avila Camacho. Por todo lo anterior, para Gloria ésta fue la "Época de Oro del Ballet".

Como bailarina, Gloria interpretó "La hipocresía" en el ballet *Umbra!* y "El Niño del Aro" en *Alameda 1900*, papeles en los que destacó como solista. La Escuela Nacio-



* Nota: La información que aparece en el presente artículo ha sido proporcionada por la propia Gloria Albet en la "Charla de Danza" realizada por el CID DANZA el 10. de octubre de 1985, programas y recortes periodísticos.

nal de Danza desarrolló en ella y sus compañeras de generación un gran sentido de camaradería y amistad que todavía conservan, y, lo que es más importante, un gran amor por la Danza, a la que han dedicado más de 50 años de sus vidas.

En 1944, Gloria y otras compañeras fundaron el Ballet Mexicano, el cual realizó una gira por toda la República Mexicana y algunas ciudades de Estados Unidos. Esta gira estaba programada por dos meses y resultó de dos años; se presentaron en Los Angeles, San Diego, San Francisco, Tucson y Phoenix entre otros lugares. Bailaban clásico, español y regional, y la sensación que causaban con sus números en el vecino país se debía a su interpretación de nuestros mexicanos *Janitzio* y *El Jarabe Tapatio*, "bailado en puntas tal como fue ideado por la eximia Ana Pawlova", según reza un programa del Teatro Maya de Ensenada, B.C.

A partir de 1946 se inició como maestra y coreógrafa, actividades que hasta la fecha continúa desarrollando. Fundó el Estudio Gloria Albet, con el que ha presentado festivales en diferentes teatros: Bellas Artes, Esperanza Iris y el Teatro del Bosque entre otros; el año pasado cumplió 40 años de trabajo ininterrumpido.

A lo largo de los años ha incursionado en todos los medios artísticos del país: como bailarina ha aparecido en películas —entre otras, en *Algo flota sobre el agua*—; en centros nocturnos, como el Cabaret *San Souci* y *El Patio*, donde bailaba danza española y regional. Como pionera del canal 4 en 1955, en el programa *Como México no hay dos*; como maestra ha enseñado en el Club Deportivo Condesa, el Club Deportivo Chapultepec, en el Colegio Westminster, en la Escuela Icazbalceta y en la Escuela Nacional de Educadoras de la SEP, donde desde hace 28 años es asesora de tesis de las alumnas que escogen como tema a la danza; como coreógrafa ha participado en los festivales anuales del Día de las Madres organizados por el periódico *Excélsior* de 1950 a 1954. También ha sido directora y maestra del

Ballet Folklórico BANAMEX y del Conjunto Folklórico de la Compañía de Seguros La Comercial.

Fue nombrada Jefe de Contingente de 1974 a 1976 de los desfiles del 20 de noviembre, en donde se le otorgó el Primer Lugar por ser la creadora de arreglos coreográficos en la realización de diferentes cuadros conmemorativos.

Ha participado en Cursos de Capacitación para maestros de danza clásica, regional, español, tap, danzas europeas y coreografía.

Ha recibido varias distinciones de la SEP en premio a su labor; de la Delegación Venustiano Carranza y del Centro Deportivo Piloto Ing. Eduardo Molina, recibió Medallas al Mérito.

Desde hace 20 años es la coreógrafa y asesora de danza de los festivales que organiza en Brownsville, Texas, E.U.A. la Asociación Charro's Day. El programa en el que ella trabaja se llama *A Little Bit of Mexico*; participan los alumnos de los doce grados de las Escuelas Incarnate Word y Villa Maria High School.

Me gustaría transcribir unas líneas de una carta dirigida a ella por el Director General de la Dirección General de Educación Normal, Prof. Juan de Dios Rodríguez Cantón, donde le concede comisión de servicio para aceptar la invitación que le hace la Asociación Charro's Day para participar en su 20o. festival anual, ya que "...ratifica la seguridad de los anfitriones, en que usted sabe responder con sus conocimientos en danza y folklore, interés y entusiasmo a los objetivos propuestos: autenticidad de las tradiciones mexicanas con belleza y colorido en el montaje."

Para terminar este pequeño homenaje a una de las pioneras de la danza en México, podemos decir que en la actualidad, Gloria es una mujer llena de vitalidad y optimismo, que sigue trabajando arduamente en la difusión de la danza y que no piensa abandonarla, por considerarla su fuente de energía y vitalidad.

EMMA DUARTE CASTRO

E. Noemí Marín R.

Siempre que voy a Cuernavaca en el Estado de Morelos para visitar a mi Duarte, como le digo, sé que será un día maravilloso, porque, allá me espera una viejecita preciosa, coqueta y muy platicadora, quien me recibe con una hermosa sonrisa y miles de sorpresas. Generalmente ya está en la esquina esperándome con ansia e iniciamos a partir de ese momento, una charla inagotable, todo el día.

Y se preguntarán, “¿qué tanto platican?” Yo diría, “¿qué no hemos platicado!” y esto, desde el momento en que nos encontramos por primera vez en la Academia de la Danza Mexicana, donde impartía clase a los grupos infantiles, (en la Avenida Hidalgo) hasta la actualidad, que enseña Danza Folklórica Mexicana por supuesto, en el Instituto Regional de Bellas Artes de Cuernavaca.

Pero es importante conocerla; desde su formación como maestra de danza egresó como bailarina en la especialidad de clásico de la Escuela Nacional de Danza, SEP. Desde hace cincuenta y ocho años, por sugerencia del Profesor Luis Felipe Obregón, se especializó en bailes mexicanos y en ese mismo año, le fue asignada una plaza como profesora de educación física, carrera que estudió al mismo tiempo que danza.

Parece que la escucho, narrando sus anécdotas y haciendo comentarios sobre esta época, tan trascendental para ella. Con gracia me platicó la forma de enseñar sus tablas gimnásticas y bailes mexicanos; manejaba grandes conjuntos en festividades masivas, realizadas en el aquel entonces famoso Estadio Nacional, con motivo de recibimientos a personalidades importantes como el aviador Charles Lindbergh o el vicepresidente norteamericano Truman.

Al hablar sobre una comisión que le dieron allá por el año de 1936 a 1938, cuando junto con sus compañeras de educación física fue enviada a diferentes partes de la República para enseñar bailes como el famoso ballet 30-30 de las hermanas Campobello —el cual era un espectáculo

masivo—, lo hace con tal detalle que en verdad me parece estar viendo el ballet y disfrutando el momento de este recuerdo, al igual que ella.

Durante estos viajes, aprovechaba su estancia para aprender los bailes de la región a donde la mandaban y, cuando regresaba, enseñaba lo aprendido a sus alumnas de la Normal de Maestros de Educación Física o donde era necesario, ampliando de esta forma su acervo cultural. Pero también se nutría de más conocimientos en cuanto a danza se refiere, ya que cuando regresaban de su comisión, los maestros que andaban en las famosas Misiones Culturales, con el maestro Luis Felipe Obregón, Marcelo Torreblanca, Amado López y otros más, se reunían e invitaban a sus compañeras de educación física para enseñarles lo aprendido en su viaje, por ejemplo: el que había ido a Michoacán, ense-



ñaba lo de Michoacán, el que había estado en Tabasco, lo mismo, es decir había un intercambio de conocimientos entre ellos y aprendían nuevo material para enseñarlo a sus alumnos. Al correr de los años esas semillas crecieron por todo el país, y son árboles grandes y frondosos que las actuales generaciones tenemos que cuidar, conservar y mejorar.

Otra etapa importante en la vida de la maestra Emma Duarte, fue sin duda la de sus presentaciones en la galería Riveroll; lugar donde se vendían cuadros de diferentes artistas mexicanos; más tarde se le agrega a este lugar un teatro, para hacer presentaciones de bailes mexicanos a sugerencia del profesor Luis Felipe Obregón al Sr. Riveroll. Las funciones eran todos los miércoles a las nueve de la noche, el maestro Obregón era, además de director del grupo, coreógrafo y bailaror, junto con Ma. Elena Canessi, Elvira Torres, Tere Riveroll, Amado López, Benjamín Gutiérrez, Jorge Escoto y Aurorita, Cecilia Cárdenas y el "Chel", Chelo Guerrero, Chano y otros más; por supuesto mi Duarte —que a juzgar por las fotos que con tanto cariño me muestra, complementados con descripciones emotivas de los bailes, de sus presentaciones me atrevo asegurar, no sólo es una gran maestra, como bailarina o bailadora, no debe haberse quedado atrás: graciosa, pícara, segura en su ejecución, brillante en su proyección y si las fotos fueran sonoras, oíríamos la claridad y limpieza de su zapatear.

Todo lo anterior son vivencias contadas por ella con emoción, cariño y algunas veces con nostalgia. Cada una de sus charlas es un libro abierto en la historia de la danza. Hay otras vivencias que experimentamos juntas y que son la clave de nuestras relaciones afectivas: fueron esos maravillosos años que convivimos en la Academia de la Danza Mexicana, donde fue mi maestra de danza tradicional mexicana en el último año de mi carrera como maestra de danza en la especialidad del folklor: nos dio una catarata de conocimientos. Después se me asignó como colaboradora suya en una temporada de danza y bailes tradicionales mexicanos organizado por el departamento de danza del Instituto Nacional de Bellas Artes, con alumnos de la citada academia en el Teatro del Bosque. Fue una comisión muy importante, algo maravilloso, porque unir mi esfuerzo y corta experiencia con la de mi maestra, fue un gran honor y un gran

compromiso. El panorama era el siguiente: la maestra Duarte había ingresado a la Academia de la Danza Mexicana en 1950, como profesora de bailes folklóricos y como directora del grupo experimental de dicha escuela y yo sólo contaba con un grupo de extra-carrera y alumnos no profesionales. Sin embargo mi Duarte me recibió con cariño y confianza, al cual yo correspondí en la misma forma. El trabajo fue duro, pero no escatimamos tiempo ni esfuerzo; el resultado fue muy positivo para ambas y para todos, ya que logramos montar una buena temporada de danza.

En el año de 1971 se jubiló y se fue a vivir a Cuernavaca, Morelos, en donde fundó el Centro Escolar de Danza y Artes Aplicadas, donde laboró de 1972 a 1976. Posteriormente ingresó al Instituto Regional de Bellas Artes en Cuernavaca, realizando las siguientes actividades: Asesora Técnica de Danza Mexicana, coordinadora Técnica de los Cursos Especiales de verano, invierno y sabatinos; Directora y Coreógrafa del grupo representativo del mismo Instituto en la especialidad de Danzas Mexicanas. Además en los cursos mencionados imparte a los grupos superiores de 7º a 9º clases sobre el estudio del Folklore, y hasta hace unos años daba la clase de repertorio a los mismos grupos.

Escribir, leer o platicar esto es fácil, pero a su edad, verla trabajar con el mismo entusiasmo de siempre, con la misma dedicación y cariño, sin escatimarle tiempo ni esfuerzo a la danza, debe servir de ejemplo a las nuevas generaciones. Además es importante hacer notar a los jóvenes que están estudiando en las escuelas de Danza Folklórica, que gracias a ella y a su labor encontraron una sistematización en la técnica. Durante muchos años, trabajó en este proyecto, era una inquietud que le hicimos sentir los maestros; ella lo asumió de manera apasionada y fue quien dirigió el trabajo de Técnica de Metodología de la Enseñanza de Danza Mexicana, haciendo un análisis de las partes de la danza clásica, y su sistematización y haciendo su equivalente no en el movimiento, sino en lo que podía ser una técnica de danza mexicana.

Y así, podría seguir platicando más anécdotas de la prolífera labor realizada por la maestra Emma Duarte y creo que tanto sus hijos como cada uno de sus alumnos, tendríamos mucho que narrar, porque siempre está dispuesta a brindar ayuda, consejos y cariño.

BERTHA HIDALGO

Josefina Lavalle

La etapa post-revolucionaria en nuestro país definió en materia artística una nueva visión, la cual se integró en nuestro ser nacional.

Daniel Cosío Villegas en sus *Ensayos y Notas* comenta: "El indio y el pobre, tradicionalmente postergados, debían ser un soporte principalísimo y además aparente, visible, de esa nueva sociedad, por eso había que exaltar sus virtudes y su recogimiento, su sensibilidad revelada en danzas, música, artesanías y teatro."

Por su parte Vasconcelos declaraba: "El arte es la única salvación de México."

Como consecuencia de todo un nuevo proyecto cultural del Estado se establece la necesidad de crear un Departamento de Bellas Artes, cuya misión será entre otras actividades la de establecer centros pedagógicos que desarrollen el interés por la pintura, la música, la escultura y la danza.

La difusión y promoción de las artes, impulsadas por Vasconcelos lleva, en el campo de la danza, a la creación de la Escuela Nacional de Danza, con el doble propósito de establecer técnicas europeas, por una parte, y vínculos con la danza nacional, producto de la expresión espontánea y popular.

Es allí, en esa escuela, donde Bertha Hidalgo encuentra la satisfacción de una vocación realizada, que la justifica.

"Yo llegué a la Escuela de Danza cuando tenía siete años", nos dice Bertha, en la *Charla de Danza* de octubre 10. de 1985, conducida por Felipe Segura en el CID-DANZA del INBA, y continúa, "cuando entré todavía estaba en la Secretaría de Educación. Allí fue donde tuve de maestra a Linda Costa. Nunca tomé clases con el maestro Zybin, porque él daba clases a las mayores. No te puedo decir grandes, porque todas éramos muy jóvenes; yo era del grupo de las chiquitas. Gloriecita Campobello nos daba ritmos indígenas. Carlos Orozco Romero, pintura y dibujo."

Pero si la Escuela Nacional de Danza inició el vínculo

respetuoso con las expresiones de la danza "indígena", estableció también el intercambio con otras disciplinas artísticas y unió a los futuros creadores de la danza, con músicos y pintores.

¡Cuántos jóvenes amantes de la danza encontrarían su vocación! La entrega total, sistemática, cotidiana, que la danza exige y que se da sin recambio.

Bertha Hidalgo fue una de esas jóvenes "...aquello fue demostrar lo que uno puede hacer bailando, cuando ha bailado uno toda la vida. Claro, éramos jóvenes, íbamos a bailar donde nos pusieran, por nada, con tal de bailar. Es que el amor de nosotras por la danza no tenía precio, no había modo que nos pagaran... estábamos allí porque estábamos encantadas bailando... desde luego fue una época muy linda... para recordar el resto de mi vida..."

Bertha no fue sólo vocación, también fue una realidad:



solista en *Silfide*, en *Fuensanta*, en *Alameda 1900*, todas obras sobresalientes del repertorio del Ballet de la Ciudad de México, dentro del cual encontramos las aportaciones de Martín Luis Guzmán como libretista, destacado colaborador de esa Compañía, junto con el inigualable Orozco, el grande, quien hiciera el argumento y la escenografía para *Umbral*, con coreografía de Gloria Campobello.

Era la época en que la danza estaba enriquecida por los grandes artistas de la plástica, de la música. Bertha nos recuerda que Miguel García Mora, el extraordinario pianista mexicano, dirigía la Orquesta en la Ciudad de México y durante las frecuentes giras del Ballet a la provincia (Compañía que dirigía Nellie Campobello) pero donde junto a ellas están también Martín Luis Guzmán, Orozco, Julio Castellanos, Montenegro, Francisco Domínguez y Carlos Mérida, entregando su talento y su valiosa aportación.

Este era el ambiente a través del cual las jóvenes generaciones de bailarines se iban formando y consolidando en su vocación.

Bertha Hidalgo encontraba su realización y el sentido a su vida en la danza, aunque siempre compaginó su actividad como ser humano, como mujer, como madre y como bailarina y maestra.

Funda, junto con Gloria Albet, Dora Jiménez, Estela Trueba, Gloria Moreno y Susana Borges el Ballet Mexicano, el cual se integra posteriormente a la compañía de Paco Miller con la que hace giras a los Angeles, San Diego, Mexicali, Tijuana, Hermosillo, Culiacán, Tepic y Guadalajara. Participa en la temporada del Original Ballet Ruso del Cor. De Basil en el Palacio de Bellas Artes. Interviene en la filmación de varias películas y participa en las temporadas de Opera Nacional e Internacional también en el Palacio de Bellas Artes.

Su vida artística continuó a través de su labor con sus alumnas a las que se ha dedicado, renovando continuamente sus conocimientos como pedagoga y como artista.

Bertha Hidalgo es el ejemplo de una vida dedicada a la danza y de una vocación realizada.

OLGA ESCALONA*

César Delgado Martínez

Nací el 16 de septiembre de 1916 en Xalapa, Veracruz, a las cuatro de la tarde. A los tres meses mi familia se trasladó a Tampico, porque mi papá trabajaba allí. En 1927 llegamos a la ciudad de México. Como siempre he sido chaparrita, por eso me han creído más chica.

En 1930 entré a tercer grado en la Escuela Benito Juárez. Allí conocí a Hipólito Zybin. Me acuerdo muy bien, que fue a buscar a unas muchachas, para formar un grupo de baile. El quería aparte de ser famoso, fundar una escuela de danza en México. El nos puso *Voces de Primavera y Danubio Azul*. En noviembre nos llevó a hablar con el ministro de Educación, quien por cierto nos citó a las diez de la noche y nos recibió como a las once.

En 1931 se empezó a anunciar la escuela de danza. Tomábamos clases en la parte baja de la Secretaría de Educación Pública, en un salón donde había escritorios y todo, entrando por la calle de González Obregón. Después en 1932 se inauguró la escuela, ya con espejos, barras, etc. Era una escuela elegantísima en la misma Secretaría. Entró como director Carlos Mérida y como subdirectora Nellie Campobello. Zybin sólo se quedó como maestro. A él le debemos la escuela. Por cierto que sintió una gran tristeza, porque no lo nombraron director.

El grupo que ya había tomado clases dos años con Zybin, aunque era nuevo en la escuela formaba el segundo grado. Había uno de principiantes el cual era llamado de párvulos.

Nellie, además de ser subdirectora, daba clases de bailes mexicanos. Su hermana Gloria se encargaba de ritmos mexicanos. (Ellas dos estaban estudiando con Zybin en su academia particular, donde había clases diarias a las tres de la

tarde. Yo también asistía). Rafael Díaz daba baile español. Estuvo seis meses y dejó a Carmen Delgado. Dora Duby impartía danza moderna y Francisco Domínguez era el acompañante de tambor con Gloria.

La clase de ritmos mexicanos se llamaba así por el acompañamiento del tambor, pero de baile mexicano no tenía nada.

Recuerdo que en bailes mexicanos, para un examen, Gloria me hizo aprender tres bailes: *La Zandunga*, *La Cucaracha* y otro que no recuerdo ahora. Nos examinaban grandes personalidades como Chávez y Revueltas. No sé donde aprendía Gloria dichos bailes, podía haber sido en algún estado del país o con un maestro. También llamaba a colaborar, por ejemplo, a grupos de Concheros, a los jefes. De ellos aprendimos.

Después sucedió que a Zybin lo despidieron sólo porque



* Para la confección de este texto, se utilizaron las entrevistas realizadas a Olga Escalona por Felipe Segura el 25 de julio de 1984 y por César Delgado Martínez el 11 de septiembre de 1986.

no fue a marchar el 20 de noviembre, día de la Revolución.

En 1934 la escuela se cambió al Palacio de Bellas Artes. Yo nada más comencé, y no seguí. Por ahí tengo una carta de los profesores. Lástima que nada más conservo la de Zybin, donde al retirarse le escribió al jefe de Bellas Artes. Le decía que yo estaba capacitada para quedarme como maestra con sus grupos, porque él creía que era muy bonito que se viera que de la misma escuela salíamos profesoras capacitadas. Nellie dijo que tenía que haber un concurso. Entre las que concursamos estuvimos Estrella Morales, dos que no recuerdo su nombre y yo. Desde luego que ya estaba decidido que Estrella sería la seleccionada. Seguí estudiando con Zybin. En 1942 conocía a Nelsy Dambé y estudivi con ella.

Siempre quise trabajar en el teatro, pero mis padres no lo aceptaban. En 1937 participé en *Ravando el sol* un espectáculo de Roberto Soto en el Palacio de Bellas Artes. Lo primero que bailé fue el *Baile de los chicleiros*, que era algo muy sencillo, como con pasos de jarana. Esto lo hice durante quince días y ni siquiera mi nombre salió, porque ya estaban hechos los programas. Después Jacobo Dalevuelta, cuyo verdadero nombre era Fernando Ramírez de Aguilár, me escribió un cuadro sobre Oaxaca, con Isabela Corona recitando y yo bailando en puntas.

Al mes aproximadamente éramos cinco primeras bailarinas y la primerísima bailarina Eva Beltri. Pasaron dos meses y ésta última se peleó no se con quien y ya no quiso seguir. El maestro Federico Ruiz me llamó a mí para sustituirla. Yo dudaba mucho, porque tenía que bailar sin ensayar y además no tenía el traje. La presentación era al día siguiente. El baile se llamaba *Las grutas de Cacahuamilpa*. En la noche la costurera me tomó medidas y al otro día me llevó el traje.

Bailé sin ensayar. Era una especie de ritual, donde el dios del Sol bajaba por la princesa y se la llevaba. Utilizaba máscara, arco, flecha e incienso. Le introduje muchos cambios. Es que había una parte que no me gustaba. Fue muy satisfactorio para mí, porque Eva Beltri sólo duró dos semanas con ese cuadro y yo estuve todo el año. Ella misma fue a felicitar me el día del debut. También interpretaba el *Baile maya*, la *Jarana yucateca* y el *Jarabe tapatio* en puntas. En aquella época el cuerpo de baile se llamaba segundas triples, porque no eran muchachas que hubieran estudiado baile, sino de revista que las llevaron a bailar allá.

Así es que tuve la satisfacción de que los cuadros que me pusieron a mí no los quitaran, porque se acostumbraba cam-

biar cada quince días. El coreógrafo era Rafael Díaz. Después de Bellas Artes fuimos a Puebla, otra vez a Bellas Artes, luego a Morelia, Guadalajara y Veracruz. Tuvimos también una función especial con el cuadro de Puebla y el *Jarabe tapatio* en el Teatro Alameda en un festival para recabar fondos.

Después el señor Soto puso *México a través de los siglos*, pero yo no bailé. En 1942 interpreté un cuadro clásico con música de Chopin, durante veintinueve días y luego la *Rapsodia húngara número dos* de Litz donde la estrella era Conchita Martínez, cantante española. Esto fue en el *Follies Bergeré*.

El motivo por el cual dejé de bailar, fue porque mi padre sufrió una parálisis por un disgusto. Me retiré del baile e incluso dejé de entrenarme temporalmente.

Ahora bien, nunca he dejado de dar clases, desde que inauguré mi estudio en 1934. Arreglaba mi tiempo, con los ensayos, con las funciones y como siempre ensayábamos alrededor de las once terminábamos como a las dos de la tarde, me iba rápido a dar las clases. A las cinco salía porque a las seis teníamos que estar, puesto que la función principiaba a las siete.

Cuando tomaba clases con Nelsy Dambé estuve también con Sergio Unger. Estudié igualmente con Dimitri Romanoff que venía en julio y agosto. Estuve años enteros con Oscar Tarriba estudiando español. Aprendí jazz con Marko San Román. El *rock and roll* lo estudié con los hermanos Morton.

Nelsy Dambé tenía su estudio en el edificio Ana Mier. De allí pasó a las calles de Campeche, compró la casa y la arregló. Ahí me quedé a cargo de la escuela, cuando ella se fue a Francia. Me quedé de junio a diciembre.

Estando en San Juan de Letrán Nelsy conoció a Carmen Burgunder que tenía su estudio en las calles de Puebla. Carmen había solicitado una maestra de baile, por medio de los periódicos. Se presentó Nelsy y le dieron dos grupos de clásico. Cuando dieron funciones en el Palacio de Bellas Artes, apenas comenzaban con esos grupos. Por eso presté a mis alumnas. Ya antes había enviado a Laura Urdapilleta con Nelsy.

Yo daba dos festivales al año. Uno en julio y otro en diciembre. El primero fue en el Teatro Hidalgo de las calles de Regina. Después el mismo jefe de Bellas Artes me ofreció el Palacio, explicándome que el Hidalgo estaba muy ocupado con los exámenes de la Escuela de Danza. Y como me gustó mucho ya no sali de ahí. Durante veintisiete años di

allí mis festivales. Posteriormente los di en el Teatro Hidalgo de la avenida del mismo nombre y en el Teatro del Bosque.

Sí, yo era muy trabajadora. La danza fue mi vida. Me dediqué y entregué completamente. ¡Me gustó mucho!

Me muevo aún con agilidad, pero ya no practico. Desde que murió mi mamá en 1954 dejé de tomar clases. Cuando trabajo, pues sigo dando clases, con mis alumnas hago pasos, por eso no soy torpe.

¿De qué doy clases? A mis setenta años sólo doy clásico, porque ya estoy cansada. Anteriormente daba también tap, bailes mexicanos, baile español, incluso baile oriental, cha cha cha, *rock and roll* y los ritmos de moda.

Ah... otra cosa, como tengo tres sobrinas que les dio polio, me dediqué a rehabilitarlas con la técnica clásica. A los tres años conseguí que una de ellas caminara sin aparatos. Luego me trajeron varias alumnas con este mal. Lograron mucho... Tengo muchas satisfacciones en mi trabajo actual.



JOSEFINA LUNA

Rosa Reyna

Josefina Luna una de las pioneras de la danza en México ha desarrollado distintas actividades dancarias: bailarina, maestra, coreógrafa, directora y promotora. Quizá su desempeño más trascendente y loable ha sido aquella labor que inició y desarrolló en el noroeste de la franja fronteriza de nuestro país con los Estados Unidos, al dar a conocer y al difundir gran parte de nuestros valores culturales por el suroeste de dicho país vecino del norte, a través de la serie de participaciones de México que se llevaron a cabo durante varios años con motivo de las Fiestas del Pacífico, organizadas por sociedades californianas, mexicanas y estadounidenses para ser interpretadas por estas comunidades.

Josefina es egresada de la segunda generación de la Escuela Nacional de Danza; en esta institución cursó toda su carrera —cosa no ocurrida en todos los casos. Recibió su título en febrero de 1940, siendo Secretario de Educación el Lic. Gonzalo Vázquez Vela y Jefe del Departamento de Bellas Artes, Celestino Gorostiza, pues en aquél entonces aún no existía el Instituto Nacional de Bellas Artes.

“La actividad dancaria —nos dice—, logra hacer que la persona que la practica se sienta en general feliz y realiza”, esto ocurrió con ella, pues además pudo y supo integrar su profesión al matrimonio con el Arq. Homero Martínez de Hoyos, quien le apoyó tanto en la vida profesional como en la familiar, pues procrearon ocho hijos.

Siendo aún muy pequeña su madre la inicia en la danza junto con su hermana Isabel, a través de continuas participaciones en los eventos artísticos que tenía la misión de organizar la Sociedad de Madres de Familia de la Federación del D.F. y que ella dirigía; se llevaban a cabo estas presentaciones en el antiguo Teatro Hidalgo de las calles de Regina, y los fondos recaudados se utilizaban en la tarea que se habían adjudicado: aumentar las aulas escolares en apoyo a la educación del niño mexicano.

Comenta Josefina sobre el eterno agradecimiento a su madre por haberla introducido en el mundo de la danza y recibir el apoyo firme y necesario, en contra de todos los prejuicios sociales que su padre argüía para alejarla de esta actividad la cual él aseguraba la empujaría a la “vida de cabaret”.

Josefina considera una maravillosa experiencia el haberse formado en la Escuela Nacional de Danza, en donde tuvo la oportunidad de estudiar y conocer a grandes maestros como Hipólito Zybin, importante bailarín ruso que propiamente dicho se formó y desarrolló en París y Belgrado, con los maestros de la escuela presoviética Mme Egorova y Nicolás Legat, maestros de Serge Lifar, Balanchine y la Karavina. Hipólito Zybin, a más de ser bailarín y maestro amante del oficio, era abogado. Estudió además una carre-



ra de filosofía y otra militar, habiendo llegado a ser capitán de la caballería real del zar. Estudió música, canto y ópera como toda la nobleza rusa. Hablaba seis idiomas: ruso, búlgaro, yugoslavo, italiano, francés y español.

Por azares del destino Zybín llegó a México, se lanzó como pionero con un grupo de maestros de educación física en una promoción de danza dentro de las escuelas primarias del sistema educativo nacional, para atraer y seleccionar candidatos con facultades y talento para la actividad dancística. Al realizar este proyecto encuentra jóvenes talentos prometedores como Raquel Gutiérrez que llegarían a ser más tarde elementos importantes dentro de la historia de la danza en México. Hipólito Zybín es llamado por la SEP para que se integre a la planta docente de la escuela antes mencionada, a la que enriquece con planes generales y programas de estudio. Carlos González era el director de la escuela por los años 1931 cuyo nombre era Escuela de Plástica Dinámica, el maestro Zybín era entonces el director técnico. Ya para 1932 cambia el nombre por Escuela de Danza de la SEP, Carlos Mérida entra como director y Nellie Campobello como asistente; el Prof. Zybín queda sólo como maestro de técnica clásica, a pesar de la trascendencia de su trabajo coreográfico con el *Ballet del Árbol*. El éxito de esta coreografía fue un fuerte factor para conseguir el apoyo que brindó el gobierno a la permanencia de la escuela de danza. Esta obra fue creada en especial para la promoción que la SEP lanzó dentro del estudiantado infantil, para educarlos acerca de la importancia del árbol dentro de la ecología de nuestro mundo.

A lo largo de su carrera de danza, Josefina Luna tuvo la oportunidad de conocer, experimentar y asimilar diversas técnicas de los maestros que conformaron la planta docente. Considera que dejaron una importante huella en todos los alumnos, aun cuando ella asevera haber asimilado sus enseñanzas de manera muy personal.

Captó la técnica de la danza tradicional mexicana de los profesores Gloria Campobello y Luis Felipe Obregón; Ernesto Agüero fue quien la introdujo en el conocimiento del baile español; con Xenia Zarina estudió la danza oriental, Dora Duby la inició en la danza moderna, Tessy Marcucé y Evelyn Eastin en el tap y acrobático; Francisco Domínguez le impartió rítmica musical y con Nellie Campobello entró al conocimiento de la historia de la danza. Linda Acosta y Gloria Campobello figuran también entre las maestras de la técnica del ballet clásico dentro de su carrera.

Es con la Escuela Nacional de Danza que Josefina obtu-

vo la oportunidad de presentarse en el Teatro de Bellas Artes, asimismo le llegó la opción de adentrarse en el campo de la ópera y acercarse a grandes cantantes mexicanos y extranjeros, al intervenir como bailarina tanto en la Opera Nacional como en la Internacional.

Por otro lado Josefina nos expresa que quizá con el sólo hecho de mencionar los nombres de las obras que integran el repertorio del Ballet de la Ciudad de México: *Alameda 1900, Umbral, Istepec, La Bandera, El 30-30...*, podemos darnos una idea de lo que ella considera "una visión muy clara de lo que Nellie Campobello ambicionaba para el surgimiento de una auténtica danza académica mexicana", o sea una completa preparación académica del bailarín y en el aspecto creativo el reflejo de características sui géneris de nuestra tradición dancística, además apoyada con otros aspectos culturales nuestros que la enriquecieron y le aportaron una identidad propia.

Josefina Luna fue integrante del primer grupo de danza moderna que se creó en México y que se dio a conocer como La paloma azul, en cuya fundación están involucrados una serie de intelectuales mexicanos y españoles como Carlos Chávez, Blas Galindo, Manuel Rodríguez Lozano, Antonio Ruiz, Silvestre Revueltas, Carlos Mérida, Carlos Obregón Santacilia y su esposa Adela Formoso, Rodolfo Halffter y José Bergamín. Anna Sokolow —norteamericana, de origen judío-ruso—, se encontraba al frente del grupo y asume la responsabilidad técnica y creativa. Comenta Josefina que es aquí en donde se impregnó de toda la novedad y fuerza de la danza moderna; allí aprendió el cómo se enseña y el cómo se crea la coreografía. Ella bailó en la mayoría de las obras del repertorio de este grupo constituido por *El renacuajo paseador, Antigona, La madrugada del panadero, Don Lindo de Almería, Entre sombras anda el fuego, Pies de pluma, Cuadros de Goya*, y otras más que le brindaron la oportunidad de interpretar muy diversos personajes hasta que sus compromisos familiares la obligaron a dejar el D.F.

Por otro lado Tamara Garina, bailarina rusa de Leníngrado y Moscú, además, de ser actriz del cine mexicano y norteamericano, la invitó a bailar en algunas películas de nuestro país, cosa que aceptó de inmediato y, que le dejó experiencias muy provechosas. Bailó además en gran número de festivales promovidos por instituciones particulares de cierta importancia, y en donde generalmente actuaban los elementos del Ballet de la Ciudad de México o de la Escuela Nacional de Danza.

Josefina fue pionera también en la enseñanza y promoción de la danza moderna en la región noroeste de nuestro país. Fue iniciadora de la enseñanza oficial de esta rama de la danza en Saltillo, Coah., en Mexicali y en Tijuana, B.C. Procuró transmitir a sus alumnos los principios, la técnica y los conocimientos adquiridos a través de las experiencias vividas y la práctica escénica realizada tanto con Hipólito Zysin como con Anna Sokolow. Obtuvo el nombramiento de maestra del estado de Baja California —en el campo de la danza— otorgado por el Lic. Luis Echeverría, entonces oficial mayor de la SEP.

En su permanencia por el norte de nuestro país y con motivo de las Fiestas del Pacífico, creó una obra coreográfica sobre la historia de la Baja California, basada en los datos obtenidos en la investigación hecha por historiadores mexicanos. Obtuvo un importante reconocimiento a su trabajo en la presentación exitosa de este Ballet que fue presenciada por importantes congresistas mexicanos.

Frecuentemente impartió conferencias en esta región norteña acerca de diversos aspectos culturales de nuestro país. Participó como miembro en distintos jurados para concursos de danzas y bailes de nuestro país. Con el dramaturgo Alvaro Custodio creó los movimientos coreográficos de la obra *El regreso de Quetzalcóatl*, evento que se llevó a cabo en la Pirámide de Teoponzalco en el estado de Morelos.

Difundió por ese lado de la frontera norte la danza contemporánea, mediante el trabajo con los alumnos de las escuelas que fundó. Con el apoyo del INBA y de Graciela Aldrete —Presidente del Patronato de las Fiestas del Pacífico— además de otras autoridades de Tijuana llevó la compañía oficial de Danza Contemporánea del INBA para ser presentada en dicha ciudad el día de San Diego y Tijuana, evento en el que acudieron autoridades importantes de ambas ciudades.

Satisfizo grandemente el resultado obtenido, al difundir estas originales coreografías de la danza moderna mexicana —de la llamada época de Oro de la Danza— nos comenta: “el público quedó impresionado al conocer este tipo de manifestaciones artísticas, pues como todos ustedes saben por aquél tiempo sólo se conocía a esa ciudad como la pecaminosa Tijuana o ‘la Tijuana del vicio’, cosa que no era

del todo cierta, porque la mayoría de la gente que ahí vivía ni siquiera conocía los cabarets y estos funcionaban casi exclusivamente para turistas y marineros”.

Josefina Luna menciona que este tipo de eventos, así como las presentaciones periódicas de sus alumnos en coreografías basadas y enriquecidas creativamente con nuestros valores culturales, antecieron frente a propios y extraños nuestra capacidad artística que quizá gran parte de los habitantes de esta frontera habían olvidado que aún existía. Todo esto coadyuvó de alguna manera a cambiar conceptos de la vida, intereses de autoridades y de la población, planes y programas de gobierno incluyendo el conocimiento y difusión de nuestras raíces culturales como algo necesario dentro de la educación de los habitantes de esa zona y que tanto beneficio le han aportado.

Por motivos laborales de su esposo regresa a México. Es entonces que vuelve a la Academia de la Danza Mexicana como observadora de la técnica Graham y su metodología de enseñanza impartida por Eugene McDonald; refresca su memoria en el campo de nuestra danza tradicional mexicana y asiste dos años a la mencionada Institución.

Es llamada por la Sra. Farell como dama voluntaria en el IMSS, puesto que su marido ocupaba el cargo de Director de Proyectos de la Institución. Continúa ahí su labor en la danza en el campo de la coreografía en eventos dirigidos a las guarderías infantiles. Se propone que la temática de estas obras tengan un carácter didáctico dentro del campo de la higiene y la medicina preventiva, en lugar de desarrollar simples cuentos infantiles. Esto le dio mayor solidez e importancia a este tipo de eventos así como el reconocimiento a la labor de Josefina Luna.

Ha creado durante 25 años pastorelas que ha presentado en muy diversos foros oficiales y privados, en algunas ocasiones con la participación de su familia completa.

Ha sido laureada con distintas preseas por su trabajo en la danza.

Actualmente entre otro tipo de actividades, se ha propuesto escribir un libro sobre una parte de la historia de la danza en México, de acuerdo a su relación y vivencias con otros compañeros del oficio con quienes se ha encontrado a lo largo de su vida.

RESORTES

ADALBERTO MARTÍNEZ

César Delgado Martínez

¿Cómo se inicia la carrera artística del popularísimo *Resortes*? El artista entusiasmado cuenta: "Mi abuelito fue titiritero. Tenía carpa desde el siglo pasado. A mi hermano Carlos y a mí nos enseñó a mover títeres. Dábamos función en la vecindad. Yo nací el 25 de enero de 1916 en el callejón del Estanquillo número diez en el barrio de Tepito. A la edad de diez años me gustaba mucho el baile. Me hacían rueda para bailar charleston. La primera vez que pisé un escenario fue en el Teatro Hidalgo en las calles de Regina. Recibí ahí la primera ovación de mi vida. Tenía quince años y me gustaba mucho meterme al salón de baile. Llegando tarde a la casa mi mamá ya no nos abría. Era muy enérgica. Mi papá también. Tenía tres días de no llegar a la casa. Yo vendía paletas y dulces en ese teatro. Nos hablaron a los paleteros que si queríamos tomar parte de comarsa en la obra *Tierra y libertad* sobre Emiliano Zapata. Les dije que sí cómo no. Entonces me asomo para ver cómo estaba de público y ahí estaba mi mamá y mis hermanos. Dije ¡uyy me vaaan a conocer! ¡Ayyy me van a veeer! Me metí al camerino y me caracterizé. Me puse unos bigotes de revolucionario. Empezó la obra. Ya nos dieron los trajes de agrarista, sombreros de petate y unos costales. Salió el primer agrarista, el segundo, el tercero y yo. Nomás di el primer paso al escenario y se suelta una ovación. El traspunte me dice: 'Has mutis. Mutis'. Al hacer el mutis, me dice: 'Quién hijos de la tal por cual, te dijo que te pusieras esos bigotes, ya te confundieron con Zapata, cabrón. En el siguiente cuadro te los quitas'. Pues ya me los quité. Ya me conoció mi mamá. Dijo mira donde está este vago. Ya me esperaron. Ya llevaba uno cincuenta que fue el primer sueldo que cobré. Uno cincuenta.

"Después en los salones de baile comencé a bailar fox, blues y tap. Fui afecto a bailar tap sin escuela. Un muchacho que había ido a la escuela me dijo: '¿Dónde aprendiste

esos pasos?' Le digo 'no mano, son de mi invención'. Hicimos unas rutinas. Debutamos en las Carpas de Procopio. Como yo siempre he sido espontáneo nos anunciaron como *Los espontáneos*. Así durante mucho tiempo. Después nos separamos y me quedé solo. Me volví actor cómico de la carpa. Y como en esas carpas se hacía drama, comedia y zarzuela, pues fue mi escuela. Llegaban rumberas y el público me pedía que saliera a bailar con ellas. Y ahí salía yo y a menearle".

Sobre el nombre de *Resortes*, afirma el entrevistado: "Mi hermano me lo puso. Cuando me quedé solo fui el *Flaco espontáneo*, pero le decía a mi hermano flacos hay muchos. Entonces dice mi hermano ponte *Resortes*. Le dije no, tú me lo pusiste de coraje. Porque a mi hermano y a mí nos gustó el box. Yo brincaba mucho para caminar. El me de-



cía camina como la gente, parece que tienes resortes en la patas. Me lo decía de insulto. No quería ponerme *Resortes*, pero el me insistía. Ya te vi trabajar. Como que te estiras y como que te encojes. Si te queda. Entonces ya me lo puse con los apellidos: *Resortes Resortín de la Resortera para servirle donde quiera*. Claro no solamente fue lo del nombre, sino también el trabajo”.

¿Qué opinaban los padres del artista sobre su trabajo? *Resortes* platica: “Mi papá no quería que me dedicara a esta carrera, porque decía que estaba llena de borrachines. Mi papá nunca tomó una copa. Eso sí tuvo otro vicio: hacer hijos. Diez y ocho. Vivimos doce. A mi mamá le hizo siete y luego al segundo frente once. Diez y ocho. Vivimos doce. Seis del lado de mi mamá y seis de la otra señora. Todos nos queremos. Siempre respetamos mucho a mi papá, porque fue muy trabajador. Era tranviario. Fue jefe de servicios de la compañía de tranvías. Un señor más alto que yo. Fuerte. Murió a los 87 años hace diez años. Ahorita tendría 97.

“Mi mamá también le temía mucho al trago, porque antiguamente era barato. Había vinaterías en donde por veinte centavos le vendían a uno. Mi mamá tenía mucha razón. Muchos de mis amigos salieron mucho muy borrachos. Ya se murieron. Si yo sigo ese camino pos no más no. Un día dibujé un Sagrado Corazón de Jesús porque me gusta la pintura. Estuve en la Academia de San Carlos. A ese Sagrado Corazón de Jesús le pedí que me retirara de las malas amistades. Le dije a mi mamá si gano dinero te hago una casa. Vivíamos en vecindad. No una, le hice dos”.

¿Cómo llega *Resortes* al cine? Declara el conocidísimo artista: “Dilaté quince años para llegar al cine. De las Carpas de Procopio pasé a los teatros. En 1946 estando en el Teatro Lírico hice mi primera película. En noviembre de 1945, me llamaron para hacerla. Me llamaron hace 42 años para hacer *Voces de primavera*. Fue mi padrino Domingo Soler. Era una comedia y bailaba también. El cine es diferente. Se ve uno moverse. Se oye uno hablar. El crítico más duro es uno mismo. Me comencé a corregir ciertas cosas que no me gustaban. De ahí para acá he hecho 91 películas, siendo de las últimas *El cañán del barrio* y *Reto a la vida*.

Ya en el terreno del cine, le pregunto a *Resortes* acerca de la película con la que se siente más satisfecho. Responde: “¿Satisfecho?... No satisfecho todavía”. Insisto, como terco que soy: Bueno, ¿la que más le agrade?, ¿la que más le guste? Contesta rápidamente: “Todas. En todas me pagaron. En todas he quedado a disgusto, porque uno co-

mo actor que le dan un script, uno se figura la película a su modo y ya. Cuando se realiza está encima del director. Nooo estaba mejor lo que había pensado hacer. En el cine uno es un muñeco. Hasta para allá, vente pa cá. Y se repite. Y se hacen tres, cuatro, cinco tomas de la misma escena. Cuando uno las ve dice a mí me gusta más la primera. El director dice a mí me gusta más la tercera. Y es lo que le gusta al director. Ahí no manda uno. En el teatro sí, porque yo dirijo todo lo que hago con mis actores”.

Los premios que ha recibido Adalberto Martínez, son por *Los albañiles* en 1977. Ganó El Heraldo de México, la Diosa de Plata y el de los críticos de Nueva York. “Esa película —cuenta *Resortes*— no la quería hacer, porque tenía que decir dos tres groserías. Nooo la hago. Pero Carmen Salinas me dijo: ‘sí, hazla. Ya se vale’. Y la hice. Yo decía: no quería hacerla, pero no decir groserías y hasta me dan un premio. Dije entre mí: si he sabido, desde la primera vez les miento la madre... Es una cosa rara que a los cómicos nos den premios. Medio nos ignoran. Nos dan una presea por nuestra labor artística y ya”. En 1956 también estuvo en la terna por el Ariel por la película *El Rey de México*. Este se le otorgó a Victor Manuel Mendoza por *Talpa*.

—¿En qué consiste su trabajo en el teatro? —le pregunto.

—¿Tú no me has visto trabajar en el teatro, ¿verdad?

—Sí. Pero quiero que quede grabado.

—Digo, pero tú me has visto en el teatro. Me has visto. ¿En dónde? ¿En qué teatro?

—En el que está por Garibaldi.

—Ah...en el Blanquita. —Sonríe.

—En el Blanquita. —Respiro tranquilo.

—Andale.

—He visto un montón de películas de usted...

—Soy “esquechtista”. Soy un actor cómico de Scheckt, acostumbrado a trabajar con actores. El teatro es lo que más me gusta. Desde 1943 voy a Los Angeles cada año a hacer mi temporada teatral.

—¿Quién le escribe el libreto?

—Yo mismo.

—¿El teatro tiene algo de político?

—Todos hemos dicho siempre chistes políticos. Yo desde niño he oído chistes políticos, que los hace el pueblo. Nosotros los representamos después en el escenario. El pueblo es el que los comienza a fabricar según le vaya con el gobierno... Pero el baile es una cosa que no me lo perdona la gente. Siempre quieren que les baile. Espero llegar a los 90 años y que me lo sigan pidiendo y que lo pueda hacer.

—¿Y cuál es el secreto?
—Pues no hay secreto.
—En verdad, ¿no hay algún secreto?
—No no hay. Tomó mi café...
—Pero no fuma. No toma.
—Allá de repente fumo. No tomo. Tengo fama de borracho. Voy a una fiesta, no soy un santo. Me tomo dos tres. Hasta tres tragos. Nada más. Y de ahí no me sacan.
—¿Y el juego? ¿Le gusta el juego?
—Estaba en el Teatro Colonial y jugaba mucho. Hasta pókar. Mi papá me vio la bolsa llena de billetes de lotería y me dice para que traes eso. A ver si me la saco papá. Ya

te la sacaste me dijo. No papá. Nooo. Ni reintegro. No “díce” con tu trabajo. Ya quisiera ganar lo que tú ganas. Ganaba 150 pesos diarios de aquel entonces. Me dice, no juegues. En el juego el que no sabe perder, si es tu amigo se vuelve tu enemigo. Y dije si es cierto, tiene razón. Me acordé que en una gira donde el sueldo eran ocho pesos diarios, al maestro del piano ya le ganaba dos días de sueldo. Eran las seis de la mañana y ya me quería ir a acostar. Entonces le cayó gordo que ya me quisiera ir y me sacó un cu-chillo. Le dije a mi papá si es cierto. Siii. Te juro que desde este momento nada más en el mes de enero voy a jugar y de ahí pa’delante no juego. Y así le he hecho...



DIRECTORIO

SECRETARÍA DE EDUCACIÓN PÚBLICA

Miguel González Avelar

Secretario

Martín Reyes Vayssade

Subsecretario de Cultura

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES

Manuel de la Cera

Director General

Raymundo Figueroa

Subdirector General de Difusión y Administración

Victor Sandoval

Subdirector General de Promoción y Preservación del Patrimonio Artístico Nacional

Jaime Labastida

Subdirector General de Educación e Investigación Artísticas

Esther de la Herrán

Directora de Investigación y Documentación de las Artes

María Esther Pozo

Directora de Difusión y Relaciones Públicas

Patricia Aulestia de Alba

Directora del CID-DANZA



SEP