

www.inbadigital.bellasartes.gob.mx

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Cómo citar este documento: Camacho, Patricia (coord.). *Cuadernos del Cenidi Danza José Limón, número veinticuatro. Una vida dedicada a la danza.* CONACULTA/INBA/Cenidi Danza. México, D.F.: 1992.

ISBN 968-29-4057-5.

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

UNA VIDA EN LA DANZA

Cuaderno 24

CENIDI-DANZA
José Limón



Coordinó este Cuaderno: Patricia Camacho Quintos.
Cuidaron la edición: Patricia Camacho, Margarita Tortajada
y Azael López González.

Primera edición.

D.R. © 1992, INBA-Centro Nacional de Investigación,
Documentación e Información de la Danza *José Limón*,
Campos Elíseos 480, Col. Polanco C.P. 11000.

ISBN. **968-29-4057-5**

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

INDICE

Presentación

Patricia Aulestia de Alba 5

Dos maestras: Carmen Burgunder y Esperanza de la Barrera.

Felipe Segura 7

Elsie Cota: ojos de venada, risa de paloma.

César Delgado Martínez 13

Martha Forte: apasionada de la danza.

Tulio de la Rosa 21

Ricardo Luna: artista sensible, lleno de esperanzas y de recuerdos.

Patricia Salas Chavira 25

José Mata: su manera de bailar, de pintar, de vivir.

Anadel Lynton 29

Guillermo Palomares: un enfoque internacional para México.

Patricia Camacho Quintos 35

Rosa Pallares...y su hermosa expresividad.

Anadel Lynton 39

Alicia Pineda: fuerte, vivaz, segura de sí.

Sylvia Ramírez 45

Virginia (Mimi) Pizarro: una actitud a favor de la vida.

Aalan Stark 49

Silvia Ramírez: con el talento especial que deben tener los maestros.

Felipe Segura 53

Roberto y Mitzuko: todo un menú de estilos y tendencias.

Hilda Islas 57

John Sakmari: "Aquí me quedo". Y aquí se quedó.

Rosa Reyna 63

Lucía Segarra: la predestinación para el escenario.

Oscar Flores 69

Tere Sevilla: el príncipe de los cuentos de hadas.

María Sandra Licona Morales 71

Alan Stark: el terrestre y el marino.

Javier Contreras Villaseñor 75

Raúl Gamboa: artista generoso, creador de creadores.

Margarita Tortajada 79

Walter Reuter: un fotógrafo apasionado por la danza.

César Delgado Martínez 87

Luis Bruno Ruíz: para evitar la distancia, la empatía.

Javier Contreras Villaseñor 91

Presentación

Uno de los objetivos fundamentales del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza José Limón es el de contribuir de manera sustancial a construir y preservar la memoria dancística de México. Y una de las acciones, en las que con gran orgullo concreta ese principio es el homenaje Una vida en la danza, que en este 1992 llega a su séptima edición, como un acto de justa gratitud hacia quienes han trazado con su quehacer líneas ininterrumpidas y fundamentales para dar continuidad a la actividad danzaria.

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

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

Convencidos de que es la pluralidad la base para hacer justicia a quienes han dejado su vida en los escenarios, en los ensayos y en los salones de clase, ofreciendo al público la posibilidad de enriquecer su espíritu a través de la danza, así como formando en el aula o en el estudio a nuevas generaciones capaces de expresar sus motivaciones vitales mediante la actividad dancística, el CENIDI-Danza José Limón, rinde hoy el homenaje Una vida en la danza a las maestras Carmen Burgunder y Esperanza de la Barrera, Elsie Cota, Martha Forte, Ricardo Luna, José Mata, Guillermo Palomares, Rosa Pallares, Alicia Pineda, Virginia Pizarro, Sylvia Ramírez, Roberto y Mitzuko, John Sakmari, Tere Sevilla, Lucía Segarra y Alan Stark.

En esos nombres se concreta la trayectoria de quienes desde el baile español, el ballet clásico, la danza contemporánea, el *music hall*, la investigación, el talento interpretativo y la vocación docente se expresan en cada caso de manera singular, única e irrepetible, pero en todos los casos loable y básica para construir la red de múltiples formas con las que se enriquece el mosaico expresivo de la creación.

Asimismo, este año otorga el reconocimiento especial a la labor y trayectoria del artista plástico Raúl Gamboa, quien desde su papel de escenógrafo e incansable promotor y formador de nuevas generaciones de pintores ha desarrollado un trabajo muy destacado alrededor de coreógrafos y bailarines. A Walter Reuter, fotógrafo fundamental, quien con su lente ha consignado por décadas en sus obras la pasión que siente por la danza, de la cual en su efímera naturaleza este artista contribuye de manera sustantiva a retener en la memoria del público. Y finalmente a don Luis Bruno Ruiz, quien, fallecido el 7 de octubre de 1991, no llega junto con nosotros a este homenaje, pero que se encuentra presente en cuerpo y alma porque en su obra dejó corporizadas todas sus emociones, conocimientos y visiones de la danza que le dejó huella, como él mismo expresara en el título de su libro recientemente publicado por el CENIDI-Danza José Limón.

Este es el punto nodal de nuestra labor: construir y preservar, no atomizar y dispersar. El gremio de la danza debe sentirse orgulloso de contar con personalidades como las que aparecen reunidas en este volumen, quienes suman sus nombres a la lista que se ha ido alargando durante siete ininterrumpidos años de este homenaje merecido y justo para quienes han dejado Una vida en la danza.

Patricia Aulestia de Alba

DOS MAESTRAS

Carmen Burgunder y Esperanza de la Barrera

Felipe Segura

En los años cincuenta, una academia particular tomó gran renombre, estaba dedicada en especial a la enseñanza de la danza española. Sus directoras, con gran inteligencia, tuvieron clases de técnica clásica para la formación correcta del alumnado. Por sus aulas pasó gente que destacó tanto en la danza española como en la clásica, además de ser excelentes maestros. En esa institución se escribió un capítulo importante de la historia del baile en México.

CARMEN BURGUNDER

Mi madrina poseía un talento natural para concebir espectáculos. Cuando éramos niñas presentaba funciones con todos los primos para celebrar los cumpleaños. Ensayábamos con meses de anticipación y bailábamos, cantábamos cuplés y actuábamos. Más adelante, cuando yo tenía 12 años, mi madrina y mi tía Esperanza preparaban la presentación de la obra *Blanca Nieves*, mi tía tocaba la música y entre las dos me daban ideas. Yo ejecutaba pasos y movimientos que me sugería la música. Fue así como surgieron las danzas de la Hija de la bruja (me encantaba porque bajaba yo corriendo por una rampa, toda vestida de rojo) y de la Muñeca. Estos fueron mis primeros balbuceos por expresarme a través del movimiento y fueron ellas las que me brindaron el clima apropiado para que aquello que yo traía adentro empezara a proyectarse. Me conmueve recordar que cuando ellas creyeron en mí, yo era sólo una niña.

Nellie Happee

La historia de la maestra Burgunder comienza como la de muchísimas de nuestras niñas a través de los tiempos y, con toda seguridad, de todas partes del mundo. Amaba la danza pero encontró la oposición paterna. Aunque siempre hay una mamá que da el apoyo para que la niña encuentre su camino. Mamá esclavizada que tendrá que pasar miles de horas esperando a que haga sus clases, sus ensayos, además llevarla y traerla... además de atender su hogar y a los demás miembros de la familia. Muchas veces realizar el vestuario de su nena.

En el caso de la maestra Burgunder todo comenzó con un viaje a España. Con muchas réplicas de su parte y de su señora mamá consiguieron permiso paterno para que pudiera tomar



clases de danza española. Fácil es imaginar el entusiasmo y alegría al obtener la autorización. Había un gran talento que le permitió absorber todo lo que le enseñaron, al punto que tomó parte en la Feria de Sevilla, bailando Las sevillanas junto con muchachas españolas. Estas sevillanas se las había montado su maestro, el excelente Realito. Dice la maestra Burgunder: "Las sevillanas es el abecedario del baile español, para bailarlas se necesita tener corazón, cariño, oído, todo. Son tan precisas, tan exactas".⁽¹⁾ Ella tenía todo eso.

En Madrid estudió con otra famosa maestra, que al verla tan bien preparada le montó, entre otras danzas, el Fandanguillo de Almería. Papá accedió a comprarle sus trajes, su mantilla, su peineta... que habrían de quedar guardados en el ropero por largo tiempo porque no hubo permiso para tomar clases de danza en la ciudad de México. A escondidas, con su mamá, iban a casa de Esperanza de la Barrera para que practicara sus danzas. Esperanza le acompañaba al piano primero, después consiguieron otro pianista y aprendió, a su turno, todo lo que sabía la maestra Burgunder. Ambas practicaban con sus castañuelas y ropa de calle porque los atuendos españoles seguían en el ropero...

La maestra Burgunder se casó, en algún momento contrae una enfermedad y la receta es que haga ejercicio. Rápidamente decide que ese ejercicio será la danza!

Un factor determinante para su carrera fueron sus estudios de música. Como toda niña bien fueron muy formales, en su caso un poco más allá, porque a la edad de once años debutó tocando con la Orquesta Sinfónica de México el primer movimiento del Concerto para piano, de Beethoven, bajo la dirección del maestro Rocha. Un poco más tarde con el maestro Julián Carrillo tocó una Fantasia húngara, de Franz Liszt. Había todo un camino de concertista.

ESPERANZA DE LA BARRERA

A mi tía Esperanza de la Barrera le debo la oportunidad de haber participado como oyente, a la edad de catorce años, en las reuniones previas al estreno del ballet *La Cenicienta*, obra del compositor mexicano Alberto Flachebba.

Estas reuniones se llevaban a cabo en una hermosa casona de las calles de Nápoles, propiedad de la familia De la Barrera. El maestro Flachebba, don Francisco de la Ba-

rrera, mi madrina, la señora Burgunder, asistían a ellas. Octavio, el diseñador, y naturalmente mi tía Esperanza tocaba al piano las diferentes partes de la partitura.

Yo escuchaba ávidamente todas las sugerencias, opiniones y discusiones sobre las diferentes escenas y acción de la obra. No sabía entonces que estaba asistiendo a lo que es la creación de una obra en equipo, con todo lo que esto conlleva de enriquecedor. Lo que sí supe fue que todo esto me ayudó a penetrarme con el papel de la Cenicienta y ganar unos de mis primeros aplausos en Bellas Artes.

Nellie Happee

Las maestras De la Barrera y Burgunder se conocieron desde que eran niñas, pues sus familias eran amigas, pero además son hermanas de leche, pues la mamá de De la Barrera amamantó a Carmen. De niñas jugaron juntas, sus familias se visitaban, pero fue hasta la adolescencia cuando comenzó esa amistad perdurable hasta nuestros días.

La maestra De la Barrera dice: "A mí desde niña me encantó la danza, a mí que no me hablaran de historia o de geografía, que me hablaran de danza".⁽²⁾ Y su encuentro con el arte que amaba se lo proporcionó la maestra Burgunder, enseñándole lo que había aprendido en España.

En 1933 sufrió un terrible accidente que la imposibilitó de todo movimiento. Tres años le tomó recuperarse, el primero llena de aparatos y con la sentencia de *nunca volverás a caminar, nunca podrás sentarte*, pero su padre le dijo: "tú vas a caminar, yo voy a estudiar, y con terapia tú vas a llegar a caminar, tú vas a bailar".⁽³⁾

Poco a poco vino la recuperación. En algún momento pensó dedicarse a concertista, también tenía estudios completos de música, de piano. Estudió en el Conservatorio Nacional de Música, después con su padre. Su padre, el maestro Francisco de la Barrera Irigoyen, fue un músico de categoría, concertista de piano, director de la Sinfónica Nacional de México, cantante de ópera y también fue pintor. El completó su educación musical e hizo todo lo necesario para que se recuperara.

Comenzó la maestra De la Barrera a tomar clases de danza española con el maestro Ernesto Agüero, que lógicamente la rechazó por estar lisiada, pero cuando vio lo que

podía hacer la tomó en sus clases. Era lo que había aprendido con la maestra Burgunder. Más tarde impartió clases en la Escuela Central de México, de gimnasia, solfeo y coro. "Pero los coros que yo ponía eran exactamente de los que no querían en el colegio. Un día les puse *Mariquita linda* y esas canciones a dos voces, y me corrieron porque no les gustaban"⁽⁴⁾

Gozando y disfrutando del movimiento, bailaba para su padre alguna danza mexicana. El maestro De la Barrera le decía: "Mira hija, no bailes mexicano porque lo haces muy mal. Das unas vueltas muy rápidas y te ves dura, no haces nada gracioso. Mejor dedícate al baile español, en el español te ves mejor"⁽⁵⁾ y siguió el consejo de su padre, se dedicó al español... y siguió amando la danza en todas sus manifestaciones.

La sociedad

Juntas comenzaron a tomar clases con el maestro Oscar Tarriba, se quejaban de que no les enseñaba más que las danzas y les decía: "Pónganles las castañuelas, pónganles los brazos". También tomaron clases con Fernando y Antonio de Córdoba, estaban ávidas de aprender. Solitas practicaban mucho cuando les llegó la invitación del Club de Leones para que montaran un espectáculo para una función de beneficencia. Hicieron su libreto, seleccionaron su música y sin previos conocimientos o experiencia teatral, ni de ninguna otra danza que no fuera la española, montaron *Blanca Nieves y los siete enanos*. La ayuda coreográfica fue de una de las maestras más notables de México en ese tiempo, Estrella Morales. La orquesta fue dirigida por el maestro Daniel Pérez Castañeda -admirable que dos jovencitas obtuvieran una orquesta completa- y se estrenó en el Teatro de Bellas Artes el 22 de noviembre de 1942. Fue un gran éxito y muchas personas se acercaron a las maestras pidiéndoles que dieran clases a sus niñas.

La maestra Burgunder descubrió a una maestra francesa que impartía clases en un pequeño estudio de las calles de San Juan de Letrán, nada menos que Nelsy Dambré. Allí llevó a su hija Carmen para que tomara clases. Y ya con la idea de formalizar su academia invitó a la maestra Dambré para impartir clases de danza clásica. La maestra Burgunder estableció que sería obligatorio para todo el alumnado tomar dos años de clásico antes de poder ingresar a las clases de español.

Dejaron pasar algún tiempo para que las niñas tuvieran algún desarrollo y entonces planearon su segundo espectáculo, el ballet *La Cenicienta*. Con una partitura original del maestro Alberto Flachebba, con temas especiales para cada uno de los personajes. Esta obra fue instrumentada y dirigida por el maestro Francisco de la Barrera. Las partichelas fueron copiadas a mano por las dos entusiastas y trabajadoras maestras, partichelas para más de cien músicos... La escenografía fue del que seguramente estaba haciendo sus pininos y sin sospechar cuánta relación tendría con la danza, el maestro Antonio López Mancera.

El desarrollo coreográfico fue hecho por Nelsy Dambré, montando magníficos conjuntos, solos y dúos. Las maestras se quejaban de que Mme. Dambré no se sabía el cuento y tenían que estarla informando continuamente de lo que seguía... Como Mme. Dambré comenzó de bebé en la Escuela de la Opera de París, seguramente sólo conocía los cuentos que sirvieron de libretos a los ballets o a las óperas.

El papel titular, el de la Cenicienta, fue bailado por Nellie Happee, el del Príncipe por Tere Sevilla, que debe haber sido la más delgadita y larguita de las niñas, los papeles de Príncipe siempre le tocaban a ella, ya había hecho el de Blanca Nieves. Otra nena destacada fue Laura Urdapilleta, bailando con mucho éxito una Mazurka azul con Carmelita Burgunder, la hija de la maestra. Nellie, desde aquella producción de *Blanca Nieves*, ya había pisado el escenario haciendo la hija de la reina mala. Esta reina-bruja fue Ana Paola Platte. Es muy emocionante imaginar a todas estas niñas que posteriormente se distinguirían en todos los terrenos: bailando, impartiendo clases, haciendo coreografía: Nellie, Laura, Paola, Martha Forte, Tere Sevilla. Y otras niñas que comenzaron en esa escuela: Ana Cardús, Alicia Pineda, Gloria Contreras, Lupe Serrano. Seguirían después con Mme. Dambré y harían carrera en la danza clásica.

El día del estreno de *La Cenicienta*, el 11 de junio de 1944, en el Teatro de Bellas Artes, hubo toda clase de contingencias y problemas. La maestra De la Barrera tuvo que tocar el piano para ayudar, pues los músicos escondían las partichelas para no ejecutar sus instrumentos. Esto no impidió que ella bailara una farruca acompañada del jovencito Xavier de León en el cuadro del Palacio. A la maestra Burgunder le tocó cuidar el foro, conducir la función, ver que todos estuvieran en sus

lugares. En cierto momento el Hada quedó encerrada en su camerino y tuvo que echar una carrera olímpica para encontrar el llavero. Había encargado a su sobrinito la invitación al baile para Cenicienta. Ella temía perderla con tantas cosas que tenía que hacer. Cuando se la pidió, el niño la había tirado accidentalmente al foso... un crucigrama que arrebató a un tramoyista la suplió.

Un acontecimiento importante fue la llegada del maestro José Fernández, en una de sus visitas al país, ya que daría un gran impulso a la parte española de la academia. Este célebre y distinguido bailarín, maestro y coreógrafo mexicano les proporcionó la técnica de enseñanza para el baile español que fue impuesta en la academia obteniendo magníficos resultados.

Periódicamente se hacían exámenes con público o funciones presentando al alumnado. En 1946, las maestras consideraron que había llegado el tiempo de montar un ballet español. Nuevamente fueron invitadas para hacer una función de beneficencia para niños lisiados. Ahora escogieron el *Capricho Español*, de Nicolai Rimski-Korsakov. Inventaron un argumento e hicieron una coreografía que ensenarara una reminiscencia de cada región de España, presentada musicalmente en el *Capricho*. Una partitura muy difícil donde pusieron tres tonalidades de castañuelas, idea del maestro Fernández y producto de su enseñanza. Con 90 niñas en el escenario, obtuvieron un éxito clamoroso y localidades agotadas. Las funciones se llevaron a cabo con orquesta bajo la dirección del maestro Daniel Pérez Castañeda, estrenada el 13 de octubre de 1947 en el Teatro de Bellas Artes.

"Mi idea fue que el público se diera cuenta que España no es nada más una bailarina con peineta y un vestido ampón bailando con castañuelas", dice la maestra Burgunder.

Otros espectáculos fueron: un *Festival de Danza Española*, en el teatro del Sindicato de Electricistas en diciembre de 1948. En el Gran Teatro Rex, el 11 de diciembre de 1950, *Recuerdos de España y Andalucía*. Y en el Gran Teatro Alameda repiten *Andalucía* y estrenan *Zapatos Olé* básicamente para las niñas de la academia. Y *Recuerdos de España*, esta obra fue presentada en un escenario giratorio para dar mayor continuidad al espectáculo, cambios de escenografía sin tener que interrumpir, conjuntos que aparecían y desaparecían y un gran mapa de España con los lugares de las

danzas que presentaban. Naturalmente un rico vestuario adecuado y hecho con la mayor propiedad. Al iniciar había una recitación: *Mi novia de España*, un piano de cola en el escenario, el *Intermezzo* de Manuel de Falla, brillantes danzas y para terminar cada uno de los dos cuadros, la jota de *La Dolores y Andalucía*.

Inspiradas en dos cuadros de Ruano de Llopis montaron un ballet: *Embrujo de flor*, desarrollando toda una historia evocadora a partir de una flor tirada en el piso, que motivó la presentación de danzas de la Escuela Bolera, después de la Escuela Flamenca. En este ballet bailó el maestro José Fernández en el Teatro del Bosque y después en el de Bellas Artes, del 1o. al 4 de junio de 1946.

Por la enfermedad de la mamá de la maestra Burgunder y debiendo dedicarse a cuidarla, tuvieron que cerrar la academia, esa institución que fue tan importante para la danza en México. La maestra Burgunder ahora reparte su tiempo entre "mi ranchito", una propiedad suya en Xicotepec, Puebla, y en la ciudad de Guadalajara.

La maestra De la Barrera tuvo que decidir entre ir con la maestra Burgunder o partir para Chicago con un amigo que tenía una florería y le ofreció trabajo. Escogió Chicago. Durante un tiempo trabajó haciendo arreglos florales, después tuvo el deseo de trabajar en una oficina! "Yo quise trabajar en una oficina porque nunca había trabajado allí".⁽⁶⁾ Entró a la Stuart Wagner. Obtuvo ese trabajo en una forma curiosa, al presentarse con la persona que la contrataría tuvieron el siguiente diálogo: "En México, ¿en qué trabajaba usted?". "Tenía una escuela de flamenco". "Y aquí, ¿en qué trabaja usted?". "Haciendo bouquets de flores". "Bueno, ¿y qué le dio por trabajar en una oficina, aquí, como 'bookkeeper'?". "Porque yo quiero aprender". "Es usted la primera persona sincera, que me dice la verdad. Yo la voy a enseñar, desde mañana tiene usted el puesto".⁽⁷⁾ Y trabajó allí catorce años.

Pero no dejó la danza, ni la danza la dejó a ella. El amigo que la invitó a trabajar en la florería, Franz, ayudaba a unas monjas mexicanas marianas que hacían labor social entre la colonia mexicana. Cada año presentaban a las muchachas debutantes en un gran baile. Franz bailaba un poco pero no sabía mover los grupos, invitó a la maestra De la Barrera y al poco tiempo ella era la coreógrafa del espectáculo. Al morir Franz ella quedó encargada de todo. Tenía que enseñar a

bailar, además de las muchachas, a los papás, a los chambelanes. Para ahorrar dinero a las madres, ella acompañaba al piano en los ensayos. En la búsqueda de la perfección de sus cuadros, el Cotillón, llegó a crear una técnica que le funcionó muy bien. Nuevamente, como al principio de su carrera, ella seleccionaba la música e intervenía en la producción en todos sus aspectos. Contrataban un salón de uno de los mejores hoteles de la ciudad, una de las orquestas más destacadas, se vendían los boletos a precios elevados, pero todo era destinado a las monjas y sus obras de beneficencia, ya que el gobierno de los Estados Unidos no les proporciona ninguna ayuda precisamente por ser mexicanas. Durante 26 años montó ese Cotillón. Ahora se ha retirado y ¿descansará?

Un saludo cariñoso y toda la admiración para las maestras De la Barrera y Burgunder, por su amor y su vida dedicada a la danza.

NOTAS

(1) Felipe Segura, "Charlas de danza", entrevista con Carmen Burgunder, 19 de agosto 1991.

(2) Felipe Segura, "Charlas de danza", entrevista con Esperanza de la Barrea, 12 de agosto 1991.

(3) Ibidem.

(4) Ibidem.

(5) Ibidem.

(6) Ibidem.

(7) Ibidem.

Elsie Cota

Ojos de venada, risa de paloma

César Delgado Martínez



Elsie Cota -o mejor dicho Elsie Armida Cota Ramos- no puede estar un solo momento quieta. Se para y trae un álbum con fotografías de diversos momentos de su vida. Saca un viejo disco con música folclórica rumana y se pone a bailar. Abre la persiana de la sala y mira el guayabo del patio de su casa en Culiacán. Pone un video en el que aparece su hija Janitzia haciendo clases de danza en Cuba.

Extrovertida, dicharachera, con una sonrisa sempiterna, "la belleza india, la prieta sabrosa", como la llama el sinaloense Ulises Cisneros, ⁽¹⁾ me dice: "Aquí me tienes, encantada de compartir contigo mis recuerdos... Soy feliz al permitirme recrearme reviviendo estos 40 años de vida artística en la danza".

Y a la mujer "ojos de venada, risa de paloma"⁽²⁾ no le queda otra más que instalarse en la nostalgia para contar: "Mis padres son Josefina Ramos Salgado y Eduardo Cota Labrada. Mi mamá es originaria de Tomatlán, Jalisco, pero se crio aquí en Culiacán. Mi papá es de Mazatlán. Yo nací el 21 de agosto de 1934. Mis padres se divorciaron cuando tenía un año de edad. En realidad quien ha sido mi padre, mi formador, es el profesor Jesús Lazcano Ochoa".

A causa de la separación de los padres de Elsie, ésta vivió con su abuela materna. Cuenta encantada: "Me crié a la usanza de su cultura. Nunca me regañaba. Era una mujer de muchos dichos. Siempre me sacaba algún refrán. Era muy amorosa conmigo. Nos la pasábamos jugando.

"Mis padres se fueron a vivir a la ciudad de México, porque por sus ideas socialistas tuvieron problemas aquí. Yo me fui con mi abuela a Veracruz hasta que murió, cuando tenía siete años. Me trasladé a México a vivir con mis papás".

Elsie luego menciona: "Yo digo que siempre he bailado. Platica mi madre que cuando apenas comenzaba a caminar recitaba. Que decía: sale el sol, salgo yo. Y movía el brazo haciendo un círculo por el frente pasando por el lado izquierdo y señalaba en forma circular por donde salía el sol. Después daba un paso lateral hacia el lado izquierdo. Hacía el movimiento corporal: se mete el sol, me meto yo.

"Ante esa cuestión graciosa de mi parte, que no se de dónde lo saqué, mi mamá me dio piola. Me vestía con trajes folclóricos. Recuerdo que enseñaba a bailar a mis primas que

eran muchísimo más grandes que yo. Siempre andaba juntando gente para ponerlos a bailar, aunque no supiera nada".

Una mujer con tipo de tehuana

Elsie estudió para profesora en el Departamento de Señoritas de la Escuela Nacional de Maestros, de 1950 a 1952. Narra: "mi mamá, tratando de dejarme amparada, quiso que tuviera una profesión para vivir de ella, porque supuestamente a los artistas se les dificulta vivir de la danza. Eso pensaba ella".

La madre de Elsie, en 1952, le permitió que entrara a la Academia de la Danza Mexicana (ADM). La vida de la joven cambió radicalmente. Señala: "fue una época maravillosa. Al fin lograba un sueño anhelado con tanto fervor. Empecé a tomar todas las clases que podía, con Guillermo Keys, con Guillermo Arriaga, con Rocío Saqáon, con Juan Casados.

"Participé en la primera temporada en Bellas Artes. ¡Ah me sentía soñada bailando *El chueco* de Guillermo Keys! Salía de las devotas (se ríe ruidosamente). Un día Guillermo nos llamó a todos y nos dijo: ¡Vengan las devotas para acá! Yo me quedé tan plácida. No hice caso a su llamado. Entonces, alguien me empujó: Andale tú, eres de las devotas. No, si yo no traje las botas, respondí. ¡Qué bárbara! No sé que estaría pensando en ese momento.

"Después en ese mismo ballet hice el papel de la Mamboleta, que me encantaba. Los dos contrastes".

Elsie no puede evitar ponerse seria. Desaparece por unos instantes su franca sonrisa. Confiesa: "el entrar a la ADM fue un impacto muy grande para mí. Tenía una idea muy acoplejada de mí persona, por mi fisonomía, por mi estatura, por mi color, por tanto que me bromeaban en la escuela primaria, porque era de provincia y por mis características propias. Incluso, por mi forma de hablar. Como en mi casa todos eran sinaloenses, pues yo era medio broncona, con el estilo de hablar de acá.

"Además se burlaban de mí, porque así son los plebes. Hacen mofa de cualquier cosa. Como veían que me ponía muy triste y lloraba, porque me decían totonaca y chichimeca, pues más le seguían. Si no les hubiera hecho caso, no hubiesen insistido tanto.

"Así llegué a la ADM con el espíritu de sentirme menos. Y cuál sería mi sorpresa, el gran Miguel Covarrubias siempre

me decía que tenía el tipo de mujer tehuana. Pero uno ve los certámenes de belleza. Se entera que las mujeres deben ser altas, espigadas, rubias y de ojos claros. Yo siempre sentía que era fea realmente.

"Entonces Covarrubias llevó libros y me enseñó que la belleza no era el estereotipo de las *mises*. Me decía: ¡Crees que esta mujer es bella? Y me enseñaba una africana. Ay, no, le respondía, está muy fea. En aquel entonces yo veía que eso era feo. Posteriormente llegó a México y me preguntó: Y esto, ¿cómo lo ves? Bueno, pues está bien. Yo continuaba viéndolo feo.

"Cuando Covarrubias me explicó las características propias, la identidad, los rasgos específicos de cada una de las razas, comprendí que yo estaba dentro de los rasgos específicos de nuestra gente. Que entraba dentro de ese gusto".

En ese momento, Elsie ya no volvió a sentirse marginada. Cambió su forma de caminar, de ver y de sentir. Conoció la libertad, la seguridad, la propiedad de su cuerpo. Por la danza transformó su concepción de la vida, de la gente, del mundo, de la historia. Se apropió de un pasado que le pertenecía.

Con el Ballet Contemporáneo de México -compañía oficial del Instituto Nacional de Bellas Artes- Elsie recorrió gran parte del país y varios sitios de Europa y Asia. Participó en las coreografías *El chueco* y *La poseída*, de Guillermo Keys; *La manda* y *La hija del yorí*, de Rosa Reyna; *La valse* y *Uirapurí*, de Raquel Gutiérrez; *Tierra* y *Tres juguetes mexicanos*, de Elena Noriga; *La boda* de Waldeen; *La hora oscura*, de David Campbell, y *Metamorfosis*, de Bodil Genkel.

La modelo de Diego Rivera

Elsie Cota posó para Diego Rivera. Su contacto con él fue casi por casualidad. Revela: "mi padre, el profesor Jesús Lazcano Ochoa, y Diego Rivera concurrían a todas las ceremonias que se celebraban en la embajada de la URSS en México. Yo lo sabía. Y como quería conocer a Diego, le pedí que me llevara una noche a una de esas recepciones. Me llevó. Con nosotros iba otro sinaloense, el profesor Juan Pablo Sáinz.

"Esa noche, en plena fiesta, mi papá me dijo repentinamente: Elsie, voltea disimuladamente, porque a un metro detrás de ti está Diego. Al voltear yo, el pintor también lo hizo, porque había escuchado las palabras de mi papá. Lo que sigue es para mí como un sueño: Diego Rivera me miró a los ojos. Se

dirigió a mi papá y le preguntó: ¿De quién es esta criatura? Es mi hija, respondió mi padre. Y entonces Diego, en uno de sus arrebatos emocionales, que después supe eran frecuentes, le dijo a mi papá "pues me la vas a prestar, estos ojos son los que buscaba yo".

"Así conocí a Diego Rivera. No sé para cuántos cuadros posaría. El trabajaba mucho y yo no era su única modelo. De mí sólo quería los ojos. De otros modelos tomaba otras cosas"⁽³⁾

Checoslovaquia a la vista

"Siempre he sido muy inquieta -declara Elsie Cota-. En aquel entonces (los años 50) se hablaba de la cortina de hierro de los países socialistas. Se contaban tantas cosas raras, extrañas, feas de los comunistas, que yo quise conocer por mí misma. Además quería aprender otras cosas. Para conseguir una beca tuve que presentar solicitudes a varias embajadas. Checoslovaquia me dio la sorpresa de becarme y abrirme sus puertas.

"Pero hubo algunos obstáculos que vencer. No tenía con qué comprar el pasaje. Recuerdo que tuve que pedirle dinero hasta a Pedro Infante. También, -después me enteré-, mis compañeros de la ADM y del Ballet Contemporáneo de México hicieron una función y el dinero que sacaron se lo entregaron a mi mamá".

Durante los años que Elsie estuvo en Checoslovaquia (1958-1960) estudió danza folclórica con Frantisek Bonus y Stefan Nosal, teoría del folclore con Stefan Toth de la Academia de Ciencias de Eslovaquia y danza en *Státni Konservator Praze, Divadelní Fakulta Akademie y Musicckych Umení y Praze*. Bailó con el Conjunto Folclórico Sluk de Eslovaquia y trabajó como locutora en Radio Praga, en programas para España y América Latina.

Elsie Cota participó en los Festivales Mundiales de la Juventud en Varsovia en 1955 y en Viena en 1959. Cuenta que "esos festivales son el futuro del mundo, donde todos se conocen, respetan la manera de ser, de pensar, de sentir. Donde no hay necesidad de pelear. Donde el lenguaje es el arte y la ciencia.

"Yo tengo bonitos recuerdos de todo esto. En el Festival de Varsovia fue extraordinario encontrarme con una gran familia de latinoamericanos. Cuando llegaron los argentinos

(se ríe) andaba un niño con un abrelatas buscando la cortina de hierro para abrir un boquete, para posiblemente por ahí entrar. Pues no, nunca la vio. Pero son las barreras políticas, económicas, culturales que se van haciendo.

"Felizmente me está tocando en estos momentos ver cómo esas barreras que incluso llegaron a ser un muro como el de Berlín se han estado eliminando, y cómo los países se van uniendo, porque los seres humanos somos uno".

Moscú, China y Europa

En uno de sus libros, Raquel Tibol escribe: "En julio de 1957 se celebró en Moscú el VI Festival Mundial de la Juventud Democrática. Las invitaciones se cursaron a muchos artistas jóvenes de las más diversas especialidades. Los de la danza moderna en México vieron una buena oportunidad de salir a mirar el mundo y someterse a la prueba de otros públicos y otros medios"⁽⁴⁾

Para efectuar el viaje se unieron el Ballet Nacional dirigido por Guillermina Bravo y el Ballet Contemporáneo de Elena Noriega. "Ante el anuncio de la posible gira -dice Tibol-, el ambiente cultural se caldeó. Se hicieron pronósticos de todo tipo. Unos aprobaron la decisión por razonable y auguraban un éxito rotundo; otros la criticaban como absurda y destinada al fracaso. No faltaron los comentarios malévolos e intrigas mezquinas. Debo decir a la crisis por la que atravesaba la danza en México, esa salida se antojaba indispensable. Los más entusiastas la describían como una aventura poética"⁽⁵⁾ A Elsie Cota, como bailarina y encargada de organización y propaganda del Ballet Contemporáneo de México, le tocó realizar esta importante gira.

Recuerda que al concluir el Festival en Moscú, el intérprete que les habían asignado le dijo que ahora era el turno para que ella disfrutara de la visita a la capital de la URSS y le pidió que le indicara a dónde quería ir.

Ni tarda ni perezosa, Elsie solicitó tres puntos: el mausoleo de Lenin, el Kremlin y el Soviet Supremo. El guía la acompañó en los dos primeros lugares, pero le advirtió que al tercero sería imposible entrar, porque se encontraba en sesión.

Cuando la reunión terminó, platica Elsie que conoció a Molotov y a Bulganin, las máximas figuras de la URSS en esos momentos.

Al regresar a donde se encontraba el resto del grupo mexicano, Elsie se enteró de que la persona con quien había salido no era un simple guía de turistas, sino un diputado del Soviet Supremo⁽⁶⁾

En China los bailarines mexicanos tuvieron un gran éxito. En una función, al estar bailando *La jarana*, Rosalío Ortega dijo una bomba: "¿Quién tiene la boca más grandota?... La divina Elsie Cota".

Un día hubo un festival en la Plaza del Pueblo en Pekín, al que asistieron Mao-Tse-Tung, Chou-En-Lai y otros altos funcionarios. Elsie narra: "ahí actuamos nosotros. Al final el pueblo congregado cantó y bailó. El presidente Mao bajó de su palco unos minutos para iniciar la fiesta. Nosotros estábamos ahí. Me tomó del brazo y dio unos pasos conmigo, luego sonrió y tomó a otra compañera y así continuó por espacio de diez minutos más o menos"⁽⁷⁾

Es obvio suponer que Elsie no se lavó la mano durante todo el tiempo que duró la gira, afirman algunos de los bailarines mexicanos. Ella aclara que eso sólo lo hizo un día. Los aguerridos bailarines mexicanos también estuvieron en Francia, Italia y Rumania. En París, puntualiza Elsie: "El embajador don Antonio Carrillo Flores ofreció un coctel a la delegación nuestra. Todas mis compañeras vestían ropa parisina, a la moda. Yo llevaba un traje de Papanla. El embajador me llamó para decirme: la felicito, señorita, usted es la única que viste traje mexicano; es un ejemplo que deben seguir las demás. En seguida se dirigió al resto del grupo y les aconsejó portar vestimenta mexicana en cada lugar que nos presentáramos"⁽⁸⁾

¡Cuba, qué linda es Cuba!

"Cuando me fui de gira -señala Elsie Cota- tenía una plaza en la Secretaría de Educación Pública, comisionada en danza en el Instituto Nacional de Bellas Artes. Al regresar, todos mis esfuerzos por recuperarla fueron inútiles. Mis argumentos se estrellaron ante la negativa de don Jaime Torres Bodet, quien era el secretario de Educación.

"Fueron años difíciles, de mucho sacrificio. Recordé a una maestra cubana con la que había hecho amistad en Rumanía. Le escribí y me invitó a ir a Cuba. Me fui con un contrato por seis meses y permanecí allá cinco años.

"Cuba ha sido algo muy especial en mi vida. Me sentí realizada en todos los aspectos: en el artístico y en el personal. Allá me casé y allá nacieron mis tres hijos: Janitzia, Aarón y Xiomara".

Elsie Cota impartió en Cuba un curso intensivo para instructores de arte (1962), elaboró programas de danza, bailes mexicanos, coreografía y danza moderna para la Escuela de Instructores de Arte (1962-1966). Fue directora nacional de danza de aficionados (1965-1966) y bailó con el conjunto Folclórico de Cantos y Danzas Yoruba y Congo.

Cuando vamos a dejar atrás el tema de Cuba en la entrevista, Elsie me sorprende. "Te contaré algo que nadie sabe... Cuando comencé a conocer las cuestiones de la santería me llamaron la atención todos los simbolismos. Con la técnica con la que hacen los huicholes sus collares de chaquira empecé a realizar dibujitos con la simbología de los dioses yorubas. Presenté uno y les encantó. Después me encargaron que hiciera varios collares para una exposición de artesanías cubanas en el Museo del Hombre de París. "Fíjate nomás que cosa tan extraña!, una mexicana haciendo artesanía cubana original, porque era creativa".

La tierra llama

Menciona Elsie Cota que en Cuba, cada año, los técnicos extranjeros se reunían con Ernesto Ché Guevara, para cambiar impresiones. Que la última vez que lo vio les dijo: "soy director del Ministerio de Industria y Comercio. Cada uno de ustedes también tiene algo importante que hacer. Nos invitaron porque se les fueron los técnicos cubanos. Creo que ya es tiempo de regresar a nuestro país y dejar que los cubanos se encarguen del suyo. También en nuestras patrias nos necesitan".⁽⁹⁾

Ese día para Elsie fue de profundas reflexiones, porque entre sus planes no figuraba dejar Cuba. No estaba preparada para salir de la isla. Amaba su trabajo. Adoraba el sol, el mar y a los cubanos. El golpe fue tan fuerte que tuvo que recurrir a un psicoanalista. Pasaron cuatro meses para que pudiera aceptar el cambio.

La tierra llama. No es fácil olvidar el lugar donde se nace. Elsie enfatiza: "Vine a Sinaloa, porque soy sinaloense. Nací en Culiacán y aunque me fui muy pequeña soy parte de Sinaloa. Fui criada en sus costumbres, en su alimentación, en la peculiar manera de ser del sinaloense. Además, en 1965 mi papá era director de Educación del estado y tanto mi esposo como yo tuvimos grandes facilidades para adaptarnos. La salida de Cuba fue dolorosa, pero necesaria"⁽¹⁰⁾

En Sinaloa, Elsie Cota ha hablado tanto de Cuba que mucha gente cree que es cubana. Confiesa que "en una ocasión que tuve la oportunidad de ser invitada a Cuba para recibir la medalla por el 25o. aniversario de la Fundación de la Escuela Nacional de Arte, además de dar un curso de bailes folclóricos mexicanos me reuní con mis compañeros. Les dije: Voy a brindar, porque aquí sí soy mexicana. Allá donde yo nací todos creen que soy cubana. Todos soltaron la risa".

Sistema de notación danzaria

Elsie Cota es autora de *Sistema de notación danzaria. Simbología y onomatopeya*. "Quiero decirte que esto -apunta la creadora- surgió como una necesidad y un reto, cuando en Cuba la directora de danza Martha Blanco me dijo: Oyeme, mexicana, deja por escrito las danzas que has enseñado.

"Me dije: Cómo me voy a ir y no dejar algo para que después no confundan los bailes. Tengo que inventar lo que pueda servir para que no estando aquí puedan recordar las coreografías. Me preguntaba cómo hacerle. Se me ocurrió lo de los códices. Empezó del pie, de los diferentes apoyos que hay y los sonidos que se dan. Lo describe. *La sandunga* fue lo primero que se publicó en una revista".

Posteriormente la editorial Pueblo y Educación de Cuba reeditó *Danza 3* con descripción y notación coreográfica de doce danzas mexicanas, apareciendo también en *Folklore latino I, II, III y IV de la Colección Danza*.

Los trabajos en Culiacán

En Culiacán, Elsie Cota ha desarrollado una interesante labor. Ha montado bailes masivos no tan sólo con alumnos de secundaria, sino también con niños de preescolar.

La entusiasta maestra ha impartido clases de danza en la Escuela Primaria Federal Recursos Hidráulicos, en la Universidad Autónoma de Sinaloa, en la Escuela Normal y en la Secundaria Profesora Jesusita Neda, así como en cursos de orientación profesional para personal de preescolar, en la licenciatura de educación primaria, en mejoramiento profesional a misiones culturales y en centros de cooperación pedagógica.

Ha publicado *Pasos y coreografías de danzas de los indígenas mayos: Venado, Pascola, Judíos, Matachines* (DIFOCUR, 1979), el programa de danza dentro del *Programa de Educación Física, Deportes y Recreación* (Dirección General de Educación de Sinaloa, 1968-1969) y *Notación danzaria. Simbología y onomatopeya* (Magisterio, revista del Sindicato Nacional de Trabajadores de la Educación, 1986).

En 1987 Elsie Cota recibió su título de licenciada en Educación Primaria, por la Universidad Pedagógica Nacional, presentando la tesis *El lenguaje de la danza en la educación primaria*.

A partir de 1985 inició el Taller Infantil de Exploración de las Artes, en la Universidad Autónoma de Sinaloa. Al respecto, afirma: "creo que a los niños debemos dejarlos que se comuniquen entre sí a través del arte, que den salida a todo lo que llevan dentro, no frustrarles las manifestaciones de su sensibilidad, dejar que hagan lo que quieran; que canten, que pinten, que bailen, que hagan lo que más les guste. Poco a poco, irán entendiendo lo que es la belleza, lo que es el arte. Poco a poco, su sensibilidad se irá cultivando y el propio niño descubrirá así sus posibilidades artísticas."⁽¹¹⁾

La Universidad Autónoma de Sinaloa siempre le ha dado a Elsie Cota la oportunidad de plasmar en la danza sus inquietudes artísticas. "En el grupo de danza representativo de la UAS, hice montajes de bailes de los que aprendí en Cuba, de Brasil, de Colombia y de Venezuela. Gustaron mucho aquí.

"También monté una danza de *Las tomateras*. Siempre aplaudí a una de las bailarinas y maestras sinaloenses, Alicia Montaña, porque ella plasmó en danza la labor que hacen las mujeres en el piscado del tomate. El grupo hizo una gira a los Estados Unidos que fue muy exitosa".

El hecho de haber trabajado en la Escuela Normal de Sinaloa, fue para Elsie Cota "el logro de algo muy anhelado. Siempre me ha gustado enseñar a maestros, porque es la forma

de multiplicar la enseñanza. Si un maestro aprende a bailar no se le olvida esa experiencia y esa misma sensación se la transmite a sus alumnos".

La Medalla Sor Juana Inés de la Cruz

Por sus 35 años de trabajo profesional, "poniendo muy en alto el nombre de México a través de la danza y la divulgación de nuestra cultura, así como por su larga trayectoria de docencia y servicio social, la profesora Elsa Armida Cota Ramos fue condecorada con la preseca Sor Juana Inés de la Cruz 1988".⁽¹²⁾

Tal distinción le fue conferida por Dulce María Blando de Millán, esposa del presidente municipal de Culiacán, teniendo como testigo a María del Carmen Macías de López, presidenta de la Federación de Mujeres Universitarias, organización que entrega el reconocimiento.

Este acontecimiento motivó al rector de la Universidad Autónoma de Sinaloa, Audómar Ahumada Quintero, felicitar a la incansable Elsie en un desplegado en la prensa local.⁽¹³⁾ "Lo único que te puedo decir -manifiesta Elsie Cota- es que me siento muy satisfecha como mujer de haber recibido ese premio, que destaca la labor, como esposa, como madre, como hija, como profesional, como luchadora, como todo. Me siento muy contenta de que a las universitarias sinaloenses se les haya ocurrido entregar este estímulo a las mujeres que salimos adelante en la doble jornada, la del hogar y la del trabajo".

Alameda 1917

Con el Club "Chicas del 17", Elsie Cota montó a mediados de 1991 el espectáculo *Alameda 1917*. "Un paseo por la vida de cuatro generaciones a través de su música, sus pregones, el canto, los juegos infantiles, el diálogo, la poesía y el baile. Entregándonos nos como legado: Sus costumbres y su alegría de vivir".⁽¹⁴⁾

"Si yo puedo, tú puedes", dice Elsie Cota a los 100 integrantes del espectáculo que tienen entre 60 y 80 años de edad, pero con un espíritu de 18 años.

"Aplausos y más aplausos", dijo la prensa de Culiacán de la presentación del acto en cuestión, en el patio del Ayuntamiento Constitucional.⁽¹⁵⁾

Elsie en Brasil y Nicaragua

Puede resultar un lugar común, pero Elsie Cota no para jamás. Por eso le dicen la hormiga atómica. "El trabajo con niños -dice ella- integrando todas las artes y manifestándose a través de ellas, me ha llevado a foros como el Simposio de Arte e Historia y el Festival Latinoamericano de Arte, ambos en Brasil, donde tuve la oportunidad de presentar una ponencia sobre arte y educación.

"En el segundo evento llegamos a la conclusión de que el futuro de la enseñanza sería óptimo a través del arte, porque es una forma de aprendizaje ameno, accesible, que inspira a la investigación provocada por la misma creatividad. Para esta última es necesario tener todos los conocimientos científicos, experiencia, información, sensibilidad e imaginación. El arte sería el motivador para que a través de las manifestaciones artísticas los educandos se interesaran por el estudio y por el aprendizaje que cada vez se multiplica. La información cada diez años se duplica como dice la UNESCO".

Lo de Nicaragua que hubiera sido una gran experiencia -sostiene Elsie Cota- "porque iba a enseñar mi sistema de notación y la aplicación en la escritura de danzas nicaragüenses, no fue posible por la situación prevaleciente en este país. Lo único lastimoso de esto fue que la persona que me invitó (del Instituto de Promoción Artística y Cultural) no tuviera la atención siquiera de dar una explicación personal a que cuando yo llegué la Casa Fernando Gordillo estaba prácticamente vacía. Las secretarías me informaron que trataron de comunicarse conmigo, pero yo ya iba en camino.

"El hecho de que Luis Morales Alonso, que fue quien me invitó, no tuvo la atención de ser él quien me lo explicara, pues realmente dejó para mí mucho que decir. Nosotros no podemos cambiar el rumbo de la historia pero sí podemos ser corteses y enfrentar la realidad tal cual sea. Con un poco de desaliento no pude llegar a entregar el material, mis conocimientos, mi experiencia sobre el sistema de notación, aunque se me hubiera informado que eran cuatro los interesados. El curso hubiera podido hacerse en otro lado, pero yo no puedo juzgar las

decisiones de otras gentes y de otros países. Lo dejo así como está. Incluso ni siquiera informé a la Embajada de México, para no buscar problemas entre países. Mi intención fue buena".

Y así Elsie Cota, tranquila, con voz serena, vuelve a reiterar "lo feliz que me ha hecho la danza. Las grandes experiencias que ha tenido que disfrutar el cuerpo en movimiento. creo que el mejor premio que puedo recibir es el de mi propio cuerpo que se siente vivo, libre, feliz, satisfecho. Que disfruta de la música, del espacio y de la alegría de vivir. He disfrutado el arte a lo largo de estos cincuenta y siete años de vida".

8. *Ibidem*

9. Antonio Pineda. Op. cit. pp.47-48

10. *Ibidem*.

11. *Ibidem*. p. 41

12. *el Sol de Sinaloa*. A Elsie Cota la presea Sor Juana Inés de la Cruz. Culiacán, 16 de abril de 1988.

13. *El Sol de Sinaloa*. Desplegado de la Universidad Autónoma de Sinaloa, en que felicita a Elsie Cota Ramos por el premio Sor Juana Inés de la Cruz. Culiacán, 14 de abril de 1988.

14. Alameda 1917. Programa de mano. Palacio Municipal de Culiacán, 31 de mayo de 1991.

15. *El Sol de Sinaloa*. Aplausos y más aplausos, para "Alameda 1917" en "Viernes en el patio". Culiacán, 2 de junio de 1991.

NOTAS

1. Ulises Cisneros, "Elsie, los ojos de México". *El Sol de Sinaloa*. Culiacán, 15 de abril de 1988. p. 5.

2. *Ibidem*

3. Antonia Pineda. *El vago del malecón. Yo modelé para Diego*. Culiacán, Sinaloa, 1988. pp.41-42

4. Raquel Tibol. *Pasos en la danza mexicana*. Textos de Danza 5/Difusión Cultural UNAM. México, 1982. p. 122

5. *Ibidem*. pp. 122-123

6. Antonio Pineda. Op. cit. pp.45-47

7. Enrique Ruiz Alba. Elsie Cota, la de los bellos ojos que immortalizó el gran Diego Rivera. *El Sol de Sinaloa*. Culiacán, 23 de marzo de 1978.p.6.

Martha Forte

Apasionada de la danza

Tulio de la Rosa



Martha Forte de Romero es una gran señora. Desde que envió, muy joven, dedicó la vida a su única hija, María Martha, y a su gran pasión: la enseñanza de la danza española.

Martha descubre la danza a mediados de la tercera década del siglo, en un jardín de niños llamado Juan Jacobo Rousseau al bailar el Jarabe Tapatío que le montara el maestro Enrique Vela Quintero, quien en esa época utilizaba el nombre de Enrique Velezzi y tenía su estudio en la esquina de República de El Salvador y Bolívar. A Martha le gustó tanto bailar que sus padres la llevaron con la señora Carmen López de Cantú a la escuela Alma mexicana, donde conoció a Nellie Happe:

La Forte cuenta que la referida escuela "era una de esas academias clásicas donde enseñaban a bailar regional y a declamar, no estudiábamos ballet, pero nos ponían puntas... imagínese... ¡puntas!... De allí nos vinimos a Bellas Artes en 1940, con las hermanas Campobello, tengo mi credencial... nuevamente encontré a Nellie, cuya amistad ha sido una influencia muy grande... encontrar una mancuerna con una pasión mayor tal vez que la mía... o igual; después la canalizaríamos diferente, tal vez por facultades o sensibilidades particulares..."

En la Escuela de Danza del Departamento de Bellas Artes, Martha tomó clases de ballet con Estrella Morales. "Guillermo Keys era el único varón del grupo y cuando Estrella tuvo problemas con Nellie Campobello nos fuimos con ella..."

Tomaban clases en el enorme tragaluz de un edificio que llamaban El Palacio de Mármol, en las calles de Tacuba; posteriormente en un centro deportivo femenino, en las calles de Tlaxcala, y luego en Monte Himalaya, Lomas de Chapultepec. Estrella les inyectaba amor por la danza, al grado de que si las citaba a clases en sábados y domingos, todas asistían felices.

En 1941 Estrella le montó a Martha el Vals No. 7, de Chopin, para bailarlo descalza.

En esa época tuvo su primera desilusión:

"Cuando mi mamá le pidió permiso a Estrella para que yo tomara clases con el maestra Tarriba, ella accedió, pero luego, a mí sola, me dijo: **No te vuelvo a dar clases...** me dio mucho sentimiento y me salió diciendo: nos vemos maestra; muy herida

me retiré de la danza... Por decir la verdad, se me voltean las cosas, yo no tenía valor -ni derecho- a desenmascarar a los demás..."

Martha tenía 11 años y no aprendió la lección, afortunadamente, pues sigue siendo franca como pocas y honesta en sus apreciaciones. Tal vez por eso es tan querida y respetada en el medio, profesional o no, de la danza española. Personas que cultivan este género, incluso antagónicas entre sí, coinciden en este aprecio hacia Martha y es que ella se lo ha sabido ganar por la dedicación, respeto y pasión que pone en su trabajo; prueba de ello es la siguiente anécdota: el pasado 3 de agosto Martha decidió celebrar su cumpleaños "con todas las de la ley" y se fue a disfrutar la actuación de una gran artista mexicana, doña Pilar Rioja, ejemplo de profesionalismo en todos los sentidos. Martha ocupó su localidad y al dar la tercera llamada se oyó una voz masculina que decía: la señora Pilar Rioja desea dedicar esta función a la maestra Martha Forte.

Aproximadamente en 1944, ya olvidado lo que para su edad fue un agravio, Martha se enteró por Nellie de la llegada a México del maestro José Torres-Fernández. "Fue él quien me enseñó a ponerme las castañuelas, me dio una postura en el baile, me colocó como debía pararme. Hacía maravillas con las castañuelas. Fue el primer maestro de Oscar Tarriba, quien estudiaba en Los Angeles con Koslov y que a través de Trini Goñi conoció al maestro Torres Fernández".

Martha recuerda que Oscar Tarriba era maestro de Estrella Morales y él montaba los bailes que, en 1941, bailaba ella con Roberto Ximénez en un lugar llamado El Teocalli. Al mismo tiempo, Tarriba bailaba con Raquel Rojas en el *Tap Room* del Hotel Reforma y daba clases también a Esperanza de la Barrera y a Carmen C. de Burgunder, quienes tenían una academia en la calle de Puebla.

Cuando el maestro Torres-Fernández se va de México, Martha entra a esa academia. "Tomé clases muchos años básicamente con Esperanza de la Barrera, algunas con la señora Burgunder. Participé en *Capricho Español*, en octubre de 1947, en Bellas Artes".

Desde esa época Martha empezó a sentir "un gusto muy especial por ayudar en la enseñanza" a las maestras Barrera y Burgunder. Su interés por observar surgió, tal vez, al reconocer las limitaciones de sus facultades naturales. El pensar cómo superarlas le abrió un mundo nuevo, el de la enseñanza.

Explica que emprendió el "análisis del cuerpo y las posibilidades de cada quien, porque no todo el mundo es igual... la danza española no tiene las tremendas exigencias de la danza clásica... en danza clásica se está dentro o al margen, no se puede coquetear con ella. Y en la danza española se tienen mayores posibilidades... El baile español es maravilloso, el maestro Tarriba tenía una frase en la que creo plenamente: La danza española es tan difícil porque todo es válido si está bien hecho. Es verdad, usted puede ver dos bailarinas, grandes bailarinas de español, totalmente opuestas y si está bien hecho es válido. Se puede bracer delante de la cara, se puede bracer detrás de la nuca, pero hay que ver cómo se bracea... Otra cosa que me fue fascinando fue el uso del cuerpo, el uso del talle, el uso de la cadera... el sacar el movimiento de adentro... el uso del contratiempo que es básico, se usa como algo propio".

Estando con Esperanza de la Barrera y ya con el gusanito de la enseñanza (y de enseñar bien), busca al maestro Tarriba, de quien tanto había oído hablar. Lo encuentra y "ahí fue mi perdición... Conocer al maestro Tarriba, mi maestro de todo, de todo... Yo aprendí con él de cine, de teatro, a ver danza... él sabía ver danza. No veía a fulana porque era la bailarina que le gustaba y a mengana que no le gustaba, la atacaba. No, él veía la danza, no importaba quien la manifestara o en qué forma. Eso lo aprendí con él... fue maestro de mi vida. He tenido maestros definitivos, a todos les agradezco lo que me han ido aportando y lo que sigo recibiendo de ellos... Nunca me separé de Tarriba... siempre hay una persona a quien se le aprende todo, todo... Platicando, conviniendo con ellos, sus experiencias... Nunca me separé de Manolo Vargas, sigo 'pegada' a él, tiene una forma maravillosa de enseñar... Era él toda la expresión de la emotividad, sin embargo en su salón de clases él logra sacarle a usted la emotividad pero a través de un análisis increíble del cuerpo... de dónde y porqué parte el movimiento. Es una persona que también ha tenido una gran influencia -aparte de que me siento muy orgullosa de contar con su amistad- ha sido mi maestro, tiene cosas maravillosas".

Martha se exalta al hablar de sus maestros: José Torres-Fernández (1944-46), Esperanza de la Barrera (1947-53), Nellie Happee (1951-53), Oscar Tarriba (1953-88), Raquel Ruiz (1965-68), María Luisa Souza (1969) y Manolo Vargas (1969...). Con Manolo y Raquel continúa su labor de generosa sanguiucla a través de la que comparte con otros los beneficios

que de cada uno ha recibido y sigue recibiendo. Su voz de por sí redonda, grave, se hace más profunda, más intensa al hablar de Tarriba. Quienes la conocemos nos damos cuenta, aunque se encuentre fuera de nuestro campo visual, que está conmovida, emocionada. Se le oye una voz muy diferente a la que emite cuando, llena de una emoción también diferente, habla de sus tres nietas: Mariana, Mercedes, María Martha; nombres españoles como la danza que Martha enseña.

"Dentro de la danza que yo enseñé tengo la danza regional como orígenes, luego la escuela bolera como la influencia -de los ballets italianos que llegaron a España-, después enseñé el flamenco -que es una maravilla, es manifestación de una raza, de un pueblo- que para mí ha sido la esencia... No tengo una especialidad en ser maestra de regional, no soy una purista de la escuela bolera ni, muchísimo menos, del flamenco... pero sí de una danza que es producto de esas manifestaciones, de un origen, de una influencia, de una esencia... Entonces yo soy maestra de la consecuencia: la danza española... Nunca sentí el baile como para yo expresarme con él. Tal vez, y lo confieso, fue por un análisis muy profundo de mí misma: no daba lo que yo exigía como bailarina; entonces me dediqué a observar al ejecutante para transmitirlo en mi enseñanza... ¿Bailar yo en el foro?... muy pocas veces y sólo por presiones de Esperanza de la Barrera."

La lista de las danzas que bailó Martha no es muy larga pero es sustanciosa e históricamente importante: de Esperanza de la Barrera, *Por soleares y Farruca torera*; de Pepe Antín, *Tanguillo*; de Antonio de Córdoba, *Andaluz sentimental* (J. Turina); de José Torres Fernández, *Danza No. 1 de La vida breve* (M. de Falla) y *La corrida* (Valverde); de Oscar Tarriba, *Alegrías, farruca y zapateado*.

Se presentó "en funciones de beneficencia. En Guadalajara bailé varias veces, en Monterrey, en Culiacán... Sí me gustaba muchísimo bailar, pero lo que más me gustaba era hacer bailar a los demás. Desarrollarles limitaciones que uno tiene y que el maestro tiene que reconocer... Hay gente que está frente a uno, que pueden hacer muchas cosas que uno no puede y eso es lo que me encanta: encontrar lo que puede hacer cada quien. He tenido la suerte de tener alumnos muy brillantes. Uno no los hace solos. Es la colaboración y las circunstancias, en las que entran muchas personas... pero he contribuido en la formación de buenos maestros: Ana Rosa Navarro, en

Guadalajara; Elba Cena, que está haciendo un trabajo sensacional en Veracruz...".

Martha olvida, por modestia, nombrar otros alumnos de quienes también se siente orgullosa: Rosa María Díaz Covarrubias ("Rosi"); Gabriel Blanco, quien está haciendo tan bonita carrera no sólo como maestro sino como bailarín, y Gloria Elena Garza ("La Chiquis"), quien baila y enseña en Monterrey.

"He colaborado con José Antonio y La Morris en varias ocasiones; con Raquel Ruiz trabajé mucho para convencerla de que volviera a subirse a un foro y lo logramos. Tuve la suerte de haber convivido con Pilar Medina... Pilar fue mi alumna desde que era una niña. Una personalidad muy peculiar con una sensibilidad tremenda, itremenda! En su primer trabajo dentro de esa búsqueda de la danza-teatro, la asesoré en danza. Ahora ella maneja más fuerte el teatro, entonces yo ya tomé otra postura, pero siempre cerca de ella. Es una de las satisfacciones más grandes que he tenido."

Nuevamente Martha olvida su colaboración tan valiosa con el Ballet de Cámara, en 1960, cuando asesoró a Nellie en el montaje de la coreografía para la ópera Carmen (Bizet); y lo recuerdo ensayando con Socorro Bastida y Marcos Paredes, quienes hacían la parte principal. Igualmente no menciona su invaluable colaboración como coordinadora, organizadora y alma de los diferentes homenajes que le rindieran en vida al maestro Tarriba, especialmente el último, que organizó con Pilar Rioja, José Antonio, "La Morris" y María Elena Anaya. Sólo señala "sí, he hecho pequeñas coreografías con una influencia muy fuerte del señor Tarriba; fue el maestro definitivo, ¿no? He hecho coreografías siempre canalizadas a funciones de mi alumnado".

En el aspecto coreográfico, la actividad de Martha es igualmente valiosa; ha repuesto en la escena obras de José Torres-Fernández (*La Habanera*, de Sarasate; *Danza V*, de Granados; *Danza No. 1, de La vida breve*, de De Falla), de Oscar Tarriba (*Triana*, *Córdoba*, *Puerta de tierra*, *Leyenda y Sevilla de Albéniz*; el fandango y la farruca de *El sombrero de tres picos*, de M. de Falla; *Barberillo de Lavapiés*, de Barbieri; *Intermezzo de goyescas*, de Granados; *El Polo gitano*, de T. Bretón; *Gitanerías*, de Lecuona; *Estudio brillante*, de Farraga y *Orgía*, de Turina), de Manolo Vargas (*Andaluz*, de M. de Falla) y sus creaciones propias suman una cantidad considerable, entre

otras: *Suite de danzas de El amor brujo*, de De Falla, sobre un tema original de Tarriba; *Bolero del concierto andaluz*, de Rodrigo, sobre una idea original de José Luis Esparza; jota de *Gigantes y cabezudos*, de F.M. Caballero, y jota de *La Dolores*, de T. Bretón.

Asimismo, ha hecho las coreografías del *intermezzo de Las bodas de Luis Alonso*, de J. Jiménez; *En un rincón de Castilla*, de J.M. Palomo; *¡Viva Navarra!*, de J. Larregla; *La huertana y El candil* de Badajoz (popular), además de incluir en sus repertorios danzas del flamenco que retoman rumba, guajira, alegrías, zapateado y caracoles.

"Si yo monto una función, lo que más me ha emocionado en la vida, es ver mi trabajo en el foro, a través de mi gente... Lo único que no me gusta es tener que salir a dar las gracias, si eso pudiera yo eliminarlo sería profundamente feliz... O sea, el contacto directo con el público es algo como... pudor de lo que es un foro. Eso es lo único que yo eliminaría: el tener que salir a escena."

Estoy seguro de que Martha, al pronunciar esa última frase, se ruborizó como cada vez que ha entrado a escena para agradecer los estruendosos aplausos con los que, desde 1960, han finalizado sus dieciocho maravillosos festivales (de los cuales diecisiete han sido iluminados por mí). Y digo maravillosos, porque todos han sido modelos de buen gusto, de organización, de fluidez y sobre todo por la destreza, la disciplina, el amor y el respeto que demuestra "su gente" por lo que hace. Esta demostración (ejemplo a seguir por muchos profesionales) es producto de una vida de amor dedicada apasionadamente a la buena enseñanza, impartida durante los últimos 25 años en *Lomas Studio*.

Todos los que amamos la danza, los que vivimos de ella y para ella, agradecemos infinitamente a Martha Forte su mística, su entrega y su pasión por la enseñanza. Estoy seguro de que este merecido homenaje será un acicate más para que ella continúe esparciendo las semillas de su genealogía artística.

Ricardo Luna

Artista sensible, lleno de experiencias y de recuerdos

Patricia Salas Chavira



Uno de los primeros espectáculos a los que asistió fue Alma América, de don Roberto Soto. A partir de este momento, Ricardo Luna afirma que algo lo iluminó y comenzó así su pasión por los bailables.

"Seguí a este señor Roberto Soto y su compañía en el Teatro Lírico. Yo pedía permiso de ir al cine y mejor me iba al teatro a ver los espectáculos, porque ya había un algo y me atraía(1)

Nacido en Ticomán, Colima, un 7 de febrero, inició su carrera dentro del espectáculo como extra de cine: "La primera fue una de Cantinflas, creo que fue El circo, allí en la bola. Otra fue, así que ya medio me veía en pantalla, El rey se divierte, y luego fue una donde los estelares eran Virginia Serret -en paz descanse- y Tito Guízar, allí en Chimalistac.(2)

En este ambiente tuvo contacto con bailarines; se enteró dónde impartía clases el maestro Rafael Díaz y empezó a asistir a sus clases. "Pues yo del maestro Rafael Díaz tengo un recuerdo muy bello, porque tenía fama de ser muy gritón... en parte yo le daba la razón... cuando yo empecé a trabajar con el maestro Díaz, mis queridos compañeros, si era vuelta a la derecha, me decían a la izquierda, pero yo muy listo me fijaba bien y nunca me llamó la atención".(3)

Durante este tiempo, Ricardo Luna participó en su primera película, que fue La reina de la opereta, como miembro de un grupo bailable. También audicionó con Nellie Campobello, quien le ofreció que se fijara en un lugar de solista. Esto lo desconcertó, ya que apenas comenzaba. Se considera un artista con suerte, pues a lo largo de su carrera ha conocido a mucha gente de la que ha recibido apoyo y aprendido grandes cosas.

Lo llena de orgullo y de emoción el haber tomado clases con madame Dambré y Sergio Unger, a quienes considera los dos más grandes maestros de la danza en México.

Durante su carrera ha formado distintas parejas de baile, entre las cuales se encuentra: América Soldeville, con quien ejecutaba bailes tradicionales trabajando en centros nocturnos de la ciudad de México y realizando giras por los Estados Unidos. Al regresar de una de sus giras por dicho país, rompe con su pareja de baile e ingresa a la Academia de la Danza Mexicana. Posteriormente, en el tiempo del mambo, hizo pareja con Armida Herrera y Margo Su, dejando de bailar con ellas.

"Por las mismas circunstancias que dejé de bailar con Armida, dejé de bailar con Margo, porque salieron esperando a la cigüeña; pues ya me decían la cigüeña a mí porque bailarina que bailaba conmigo... traía bebido"⁽⁴⁾

A ellas les siguió Alicia de la Gala y también bailó con Rosita Quintana. Fue bailarín del grupo de la maestra Waldeen en diversas películas. En este grupo conoció a Ana Mérida, quien lo invitó a entrar a la Academia de la Danza Mexicana en 1947. Hacia 1948 también participó en las coreografías de las óperas que Anna Sokolow montó en México. "Algo que siempre ha sido muy significativo en mi carrera es que hacía bellas artes y hacia teatro frívolo"⁽⁵⁾

En 1949 entró al Teatro Margo como primer bailarín, bajo la dirección del coreógrafo cubano Sergio Horta. Durante ese tiempo, intervino en la temporada con madame Dambé en el Teatro Iris, donde -menciona- tuvo la suerte de bailar con esa gran bailarina que fue Lupe Serrano.

Cuando trabajaba en el Teatro Margo, llegó a México el mambo con Pérez Prado,⁽⁶⁾ género que bailó haciendo pareja con Margo Su. "Yo me echaba en el Teatro Margo un mambo y me ponía una gabardina y me iba corriendo a Bellas Artes y entraba a gatas, justo para empezar el ballet de Mefistófeles"⁽⁷⁾

Así fue transcurriendo su carrera, hasta que decide salirse de la Academia de la Danza Mexicana y buscar nuevas alternativas. A partir de este momento, se dedicó por completo al *show business*.

La señora Chelo la Rue le dio la oportunidad de hacer sus primeros "pininos" como coreógrafo en su "ballet de rubias, aunque fueran morenas". También se desempeñó como coreógrafo de los espectáculos del Teatro Margo. Por diversas circunstancias, se pasó a trabajar a otro teatro, que él menciona como "más atrevido" y que era el Teatro Tívoli, cuando era del burlesque.

Trabajando en el Tívoli fue invitado por su amigo y compañero Guillermo Keys a participar como su asistente y primer bailarín en la obra *Yo, Colón*, que fue la obra con la que se inauguró el Teatro de los Insurgentes.

Su primera coreografía para cine fue *Abajo el telón*, con Cantinlas, y a partir de este momento (1954) no dejó de hacer cine hasta 1960. Esta es una etapa muy importante en el cine,

ya que en él incursionaron bailarines clásicos y modernos que elevaron la calidad en los números musicales de las películas.

Alternó su actividad en el cine con su trabajo en el Teatro Margo, hasta que finalmente éste cerró. Al abrir sus puertas el Teatro Blanquita, se desempeñó como coreógrafo del mismo -junto con León Escobar- y, sin haberlo programado, laboró allí durante 21 años.

"Yo empecé de coreógrafo con pura gente que no sabía dar un paso, que tenía bonita figura, que tenía ritmo, y esa creo que ha sido mi labor, que enseñe a mucha, mucha gente"⁽⁸⁾

De su trabajo destaca también que es el creador reconocido de todos los pasos y el estilo con el que se baila el cha-cha-chá.

Como coreógrafo siempre ha estado pendiente de los nuevos ritmos y estilos, pero nunca se ha olvidado de sus raíces, que fueron el clásico y el contemporáneo. "A propósito, hablando de coreografía, he leído sobre escuelas escuelas... yo pienso que la coreografía es saber muchas técnicas, gran inventiva, además gran creatividad. No, yo no creo en escuelas de coreografía. Yo pienso que es creatividad de uno, el ir ampliando sus conocimientos, estar al día de los movimientos de danza, de pintura, de vestuario, de música, de todo"⁽⁹⁾

Trabajó para el tipo de público que él llama "el pueblo", incursionando en ritmos y estilos que, además del cha-cha-chá, incluyen el mambo, el rock and roll y el twist, entre muchos otros.

En todos los casos destacó como maestro de gran inventiva y acostumbrado a realizar un trabajo rudo, que requiere de gran creatividad y habilidad para cambiar parte de las coreografías de un espectáculo cada semana, como en el Margo, o todas cada cuatro semanas, como en el Blanquita.

Finalmente, cuando termina de trabajar en el Blanquita hace de todo lo que comúnmente se conoce en el medio como *free lance*, colaborando en desfiles de moda y desempeñándose como coreógrafo de teatro, cine, televisión, centros nocturnos, etc.

Actualmente se desempeña como maestro y coreógrafo de figuras del medio artístico, alcanzando éxitos importantes que le han valido el reconocimiento del mundo del espectáculo.

NOTAS

1. Segura, Felipe: "Entrevista con Ricardo Luna", en Charlas de danza, CENIDI-Danza, 18 de febrero de 1991.
2. Ibidem.
3. Ibidem.
4. Ibidem.
5. Ibidem.
6. Para ampliar la información acerca del origen del mambo, consultar a Fernández, María Antonia, en *Bailes populares cubanos*, La Habana, Ed. Pueblo y Educación, 1974, disponible en el archivo del CENIDI-Danza José Limón.
7. Segura, Felipe: Op. Cit.
8. Ibidem.
9. Ibidem.

José Mata

Su manera de bailar, de pintar, de vivir.

Anadel Lyton



"A mí no me interesa tanto decir que bailé más de sesenta obras o durante casi treinta años. Eso sería para la vanidad que tenemos todos los artistas. Más bien si un bailarín nuevo llegara a leer esto, quiero comunicarle cómo un bailarín de otra época metía sus emociones en lo que interpretaba, cómo las captaba para poder usarlas, pero que piense que de esa manera él también puede meter su vida en su danza.

"Siempre se tiende a pensar que el artista nace con la expresividad, que es intuitivo, pero eso no es suficiente. Se necesita pensar cómo usar lo que se ha vivido para meterlo en cada papel, identificar las emociones con el personaje, analizar cómo se va a interpretar, de una forma que no es igual que el actor, porque hay que meter tus experiencias de manera que modulan el tamaño del movimiento, la velocidad que le imprimas, cómo se usa el espacio, cómo desde antes de levantar el telón se puede transformar el escenario en otro mundo que yo ya estoy creando en mi mente. Yo me cambiaba a otro escenario, a otro tiempo, a otro mundo para bailar. Aunque quizás no debería decirlo yo, creo que fui buen bailarín porque pude meter mi sentimiento en lo que hacía, y de eso se trata el ser artista.

"Después de bailar una función me quedaba como una semana gozando, sin dormir en las noches, disfrutando todos los momentos que me venían a la mente en que sentía lo que había bailado, porque cada vez que uno baila, se siente diferente."

José Mata fue uno de los grandes intérpretes de la danza mexicana durante tres décadas. Con un cuerpo bajito y fortachón, una cara de rasgos zapotecos y una expresión de dulzura y profundidad, su presencia en obras como *Danzas de hechicería* (1961 G. Bravo, R. Elizondo), *Cuatro en el foro* (1963, C. Gaona, S. Barber), *La portentosa vida de la muerte* (1964, Bravo, C. Jiménez Mabarak), *Cinco por cinco* (1965, F. Castro, varios autores), *Viva la libertad* (1965, Bravo, A. Honneger), *Comentarios a la naturaleza* (1967, Bravo, Purcell-Britten), *Caleidoscopio* (1967, L. Fandiño, popular brasileño), *Apuntes para una marcha fúnebre* (1968, Bravo, G. Mahler), *Juego de pelota* (1969, Bravo, R. Elizondo), *Metrópoli* (1969, Fandiño, C. Strouse), *Melodrama para dos hombres y una mujer* (1971, Bravo, K. Penderecki), *Operacional 1* (1972, Fandiño, A. Vivaldi), *Estudio No. 4, (lamento por un suceso trágico)* (1975, Bravo,

popular andaluza), Planos (1979, F. Castro, S. Revueltas) y Visión de muerte (1980, Bravo, E. Varese).

José empezó a estudiar danza en la Escuela Normal de Maestros del Distrito Federal, donde a raíz del trabajo estimulante de Rodolfo Arana se produjo una generación fecunda de bailarinas, con un hondo sentido de misión.

Mata debutó a los veinte años de edad en el grupo que dirigió Arana. Perteneció después al Nuevo Teatro de Danza, bajo la dirección en el Teatro de Masas. Y de 1959 a 1981 fue miembro del Ballet Nacional de México. Simultáneamente, se desempeñó en la enseñanza, tanto en escuelas primarias como de la danza (de estas últimas, están las de la compañía de Ballet Nacional y la Escuela del Ballet Folklórico), especializándose en clases de ballet clásico para bailarinas de contemporáneo.

A su retiro de la danza, José Mata se dedicó a una afición temprana, la pintura. Ha participado en numerosas exposiciones, entre otras una individual en el Teatro de la Paz, de la Universidad Autónoma Metropolitana. En sus cuadros despliega la misma honda emoción y trabajo minucioso que aplicó a la danza, captando en retratos, flores y diversos elementos de la naturaleza, el sentido tan indígena y tan urgente de recuperar para la sociedad occidental la íntima interrelación ente el hombre y la tierra, el respeto para lo esencial, el misterio de la vida. Una de sus obras más conocidas es un retrato de su maestra y compañera del Nuevo Teatro de Danza, Bodil Genkel, en el que recrea de manera asombrosa su espíritu tan vital. Este cuadro fue donado por el marido de Bodil a la Academia de la Danza Mexicana, lo cual ayuda a guardar la memoria dancística de este país para inspiración de las nuevas generaciones.

En enero de 1992, José tuvo una exposición en la Casa de la Cultura del Periodista donde, además de retratos y flores, expuso una fascinante serie de óleos sobre sueños, visiones y fantasmas, aparecidos, fuegos fatuos, chaneques y duendes, basados en experiencias personales, de su mamá, tías, hermanos y sobrinas, además de otro compañero de Ballet Nacional, también muy ligado a la cultura del campo. Mata acompaña sus cuadros con unas fichas descriptivas de los sucesos, redactados con el estilo sencillo y sincero de los relatos zapotecos.

En una charla de danza con Felipe Segura en 1987, José explica algo del origen de su manera de bailar, de pintar y de vivir.

"Yo nací en Matías Romero, Oaxaca, en el Istmo de Tehuantepec. Crecí entre árboles frutales y animales. Fui un muchacho muy tímido por la forma en que me crié, solitario y con juegos que fueron solamente míos. Por eso yo usaba mucho la fantasía. Construía barcos y aviones porque me gustaba mucho volar. Admiraba a los trapecistas de los circos y a Tarzán, y yo practicaba sobre los árboles de mi pueblo. Me aventaba de una rama a otra y hacía equilibrios. También hacía muchas cosas manuales, como construir aviones improvisados con varas y ramas. Dibujaba en el suelo y en papel. A mis hermanitas chicas les construía muñecas.

"Yo fui criado también en el misterio de la fantasía de mis tías de los ranchos más lejanos donde se sembraba el tabaco, el café, la caña, las naranjas, entre bosques enormes y oscuros de maderas finas, ceiba, cedro. Su cultura la transmitían de boca en boca, con una fantasía muy fuerte, grande, misteriosa y también muy alegre o de mucho temor. Para ellos era siempre placentero pero para mí, que era niño, me metían en un mundo de tinieblas, de muertos, del más allá, cosas tremendas, difíciles, que vinieron a enriquecer mi interior, a la vez que me producían mucho miedo. También problemas familiares me dieron esta timidez que está siempre conmigo. Tengo un interior mágico, fuerte, que en la ciudad, con el tiempo, con el convivir y con la experiencia se apartan un poco pero no se van, están allí.

"Todo esto, creo yo, es lo que me alimentó la riqueza expresiva que me dicen que tuve toda mi carrera. Fui un receptor de tantas impresiones, sufrimientos fuertes, alegrías muy grandes también, sorpresas de la naturaleza y de la belleza y del arte que conocí en muchos viajes que hice a Europa, a la provincia de México, y me preocupé por sacarlos a la hora de bailar. Eché mano de este misterio y de todas mis experiencias.

"Un artista se hace trabajando su cuerpo técnicamente. La técnica es un lenguaje extraordinario. Pero lo que hace verdaderamente que un artista sea creador, es el uso de esa técnica, de su cuerpo, para comunicar a los demás sus experiencias vividas. Y cuando son misteriosas, de grandes conflictos, puede expresarse con más énfasis.

"Hace mucho tiempo decía que hasta una vida injusta, que no había hecho nada para merecer sufrir tanto. Pero después estaba orgulloso de haber vivido todo lo que pasó, inclusive mi timidez. Yo no tengo grandes fotos en los periódicos y grandes entrevistas porque yo era temeroso y huía de los periodistas. Si íbamos a una entrevista yo estaba en el último lugar donde no me veía, donde sólo se oía mi respiración."

Es comprensible que una persona tímida, más que usar las palabras para expresar sus vivencias profundas se haya explotado en artes no verbales: la danza y la pintura. Felipe Segura considera a José Mata como una de las más grandes figuras de la escena mexicana, comparable a José Limón y enfatiza, en su ya citada Charla de danza: "Cuando se levantaba el telón y estabas en el foro, todo se iba uno a imaginar menos que fueras tímido. Eras una presencia brillantísima, agresiva, impactante. Sabía yo que no importaba cuál sería el ballet, ni cuál tu personaje; siempre me iba a fascinar tu presencia". José Mata contestó:

"Esta presencia que tú dices, tenía mucho de intuitiva. Yo tenía la facultad de traer las emociones pasadas rápidamente cuando las iba a necesitar, pero también yo ensayaba mucho. En cada nueva obra yo aprendía los movimientos en los ensayos del coreógrafo y luego yo trabajaba solo mis personajes, incansablemente. Ensayaba los estados de ánimo. Porque muchas veces cuando estaba bailando por disfrutar y sacar la emoción, se me olvidaba el movimiento. Se me enchinaba el cuerpo de algo que había hecho y venía la laguna mental. Huyendo de eso, yo ensayaba y ensayaba y ensayaba. Antes de una función, yo practicaba las partes más difíciles, repetía y repetía hasta que no había la menor duda.

"Cuando ya estaba listo para entrar al foro, tenía tal pánico del público que llegué a decirme un día: bueno, estos que están sentados allí, si estuvieran aquí en mi lugar no lo podrían hacer como yo, porque he ensayado y trabajado más, así es que voy a hacer lo que yo más pueda."

José entró a la Normal (1952) "porque era necesario para mí tener medios de subsistencia en la ciudad". Tuvo como compañero de equipo de trabajo a Federico Castro, quien ya había apoyado la organización de un grupo de danza moderna en el Ateneo de la Escuela, bajo la dirección de Rodolfo Arana, maestro relacionado con el Ballet Nacional.

"Un día me llevó a ver las clases y me gustaron -dice Mata-, yo estaba acostumbrado al ejercicio porque en el internado para hijos del ejército donde estudié antes, tuve una educación con ejercicios militares, movimientos con armas con toque de clarín, y tablas gimnásticas. De niño, mis maestros habían descubierto mi vocación por el dibujo, por la pintura, y yo sentía que podía dedicarme a eso algún día. Nunca pensé que la danza me iba a agarrar tan fuerte. Empecé a tomar una clase a la semana para hacer ejercicio, sin intención de bailar, pero de pronto encontré una identificación. Para fin de año ya estaba bailando en una exhibición de técnica. Al año siguiente actué en una obra, *Homenaje a Bach* (1953, Arana, Bach).

"En 1954, cuando comencé a trabajar como maestro, la compañía se independizó de la escuela y tomó el nombre de Grupo Mexicano de Danza. Ya todos teníamos que trabajar para pagar el estudio y el vestuario. Lo hacíamos con mucho, mucho gusto. Rodolfo era muy entusiasta y nos llenaba. Eramos como una familia. Teníamos bastante trabajo y nos movíamos como un grupo profesional.

"Rodolfo tenía el entrenamiento de Ballet Nacional de bailar al aire libre, en pueblos, donde fuera. Y así nos enseñó. Los bailarines improvisábamos el ciclorama, teníamos cajas para los reflectores. Hicimos una gira a todos los pueblos de Xochimilco bailando hasta en el cerro, en piedras, en arena, bajando de noche agarrados de la cola de un burro que era el único que se sabía el camino. Hicimos otra gira por Guanajuato y también bailamos en el Sindicato Mexicano de Electricistas y en el pedacito aquel que es la Sala Manuel M. Ponce (en el Palacio de Bellas Artes). El grupo estaba bastante integrado y nos movíamos bien. Varias de las personas de allí siguieron bailando por muchos años: Nieves Paniagua, Federico Castro, Aída Frías, Rosa Pallares, Hugo Romero y Beatriz Garfías, entre otros.

"Este mismo año, Rodolfo se asoció con Waldeen. Le gustó nuestro trabajo, nos dio clases y nos montó obras. Ella nos relacionó con Guillermo Arriaga que había ido a festivales de estudiantes, de la juventud, que organizaban los comunistas. Decidieron que nosotros deberíamos participar en el de Polonia (1955) con danzas de México. Llevamos danzas folclóricas: *La boda*, *El hombre está hecho de maíz* y *La danza de la cosecha*, de Waldeen y 1910, *La lucha revolucionaria* (Carlos Chávez) y *Adolescencia* (Vivaldi), de Rodolfo.

"El festival duraba 15 días y nos invitaron a quaderno 15 días más. Era lindísimo. Llegaron gentes de todo el mundo, artistas, deportistas, maestros, estudiantes. Convivimos con gente de Canadá, Estados Unidos, Africa, muchos países de Latinoamérica. Participamos con bastante éxito y luego estuvimos con la gente de Polonia visitando Cracovia, la ciudad industrial de Nabajuta y Osviencin, que fue campo de concentración. Luego vinieron las invitaciones para visitar otros países y nos dividieron en pequeños grupos para ir a distintas partes. Visitamos Rumania, Hungría, estuvimos 15 días en Bulgaria. Luego, Rodolfo y Nieves fueron a Italia y en Checoslovaquia nos quedamos Federico, Aida y yo.

"Resulta que el dirigente mexicano de los jóvenes comunistas nos recogió los boletos de regreso a México diciendo que los iba a depositar en el aeropuerto de Praga, pero nos dejó sin regreso. Otros cinco mexicanos corrieron la misma suerte, entre ellos otra muchacha, y nos juntamos los ocho. Mientras tratábamos de conseguir pasaje, conocimos casi todo el país, visitando escuelas y fábricas. Nos fue magnífico, compartiendo con los estudiantes, obreros, campesinos. Ibamos a una escuela, nos entrevistaban sobre México y nos ponían un banquete. Hacíamos como seis o siete visitas al día, ya teníamos como nueve kilos de más y era un poco agotador. Llegó el momento en que nos dio pena que nos estuvieran sosteniendo ahí, eran muchos gastos para ellos, y pedimos salir a un país occidental a esperar los pasajes de regreso a México. Nos ofrecieron mandarnos a Alemania o Austria, darnos un dólar por día a cada uno y colocarnos en un hotel económico. Salimos por Austria pero no nos dejaron entrar por la falta de visa y nos mandaron de regreso a Praga con el maquinista.

"Estuvimos casi un mes más en otra provincia y luego pudimos partir para Viena. Ahí nos cogió el invierno muy duro. Llegó el momento en que no podíamos salir porque no llevábamos ropa adecuada para el frío tan intenso. Era tremendo. Mejor nos dedicamos a estudiar junto a la calefacción y a esperar. Pero antes habíamos conocido la ciudad, los monumentos, la parte vieja, los palacios, los museos, los bosques de Viena. Era bellísimo bajo la nieve.

"Cuando llegamos a Europa no habíamos nada aparte del español y una que otra palabra del inglés. Al final nos estábamos quedando casi mudos porque habíamos aprendido

algunas palabras de polaco, otras de checo, un poco de francés e inglés, pero el español ya se nos estaba olvidando.

"Por fin llegó el boleto y nos regresamos a México después de casi cuatro meses en Europa. Encontré maravilloso a mi país. Todo me parecía bello y me di cuenta del gran cariño que le tenía. Llené un álbum fotográfico de postales de los monumentos de México. Nos habían inculcado mucha admiración por el socialismo, pero cuando vivimos con los jóvenes comunistas de allá y vimos todos sus sufrimientos y la rebeldía que tenían por la falta de libertad que ellos sentían en el sistema, nos dimos cuenta de que todos los sistemas se parecen.

"A mí me tocó admirar el Ballet de Bellas Artes en las temporadas que organizó Covarrubias con José Limón y Xavier Francis. Cuando supe que Xavier había formado un grupo, el Nuevo Teatro de Danza, dije yo: allí. Y me puse a tomar clases, con tan buena suerte que al mes me habló Xavier para invitarme a participar en su compañía. Le dije que sí y me puse a ensayar para el Festival Mozart. Yo estaba encantado, feliz. Fue a fines del 56. Luego vino la temporada de 1957 en Bellas Artes, donde con Nuevo Teatro estrenamos muchas obras. Presentamos como doce con las repeticiones, porque coincidió con las giras de Ballet Nacional y de la compañía de Bellas Artes a la Unión Soviética y China. Fueron ocho funciones en dos semanas."

José Mata estuvo con Francis hasta 1959 y bailó en *Fantasia y fuga* (1956, Francis, Mozart), *Procesiones* (1957, Francis, G. Noriega), *El rostro del hambre* (1957, John Fealy, G. Noriega) y *Octeto* (1957, J. Fealy, Paul Creston), entre otras.

En esta misma época, Yolanda Moreno, también bailarina de Nuevo Teatro, invitó a Mata a colaborar con el Teatro de Masas que dirigían los maestros Angel Salas y Efrén Orozco. Montaban danzas regionales de manera monumental con dos mil bailarines, estudiantes y maestros normalistas, junto con partes de danza moderna que hacía gente de Ballet Nacional y de otros grupos. José Mata trabajó en *Xóchihuitl, la fiesta de las flores*, *El mensajero del sol* y *Estampas de la Revolución*. De esa experiencia él señala:

"Angel Salas era tan gentil, amable y culto. Además, me dio inmediatamente la seguridad de que yo tenía valor como artista. Me puso de bailarín solista; hice tres ensayos de coreografía, cosas pequeñas que a él le gustaron mucho y

fueron bien recibidas por el público. Me sentí con más responsabilidad. Al trabajar con Ballet Nacional como invitado, junto con otros miembros de Nuevo Teatro, sentía que había mucha camaradería, que la gente estaba muy contenta, que había ese calor humano que yo extrañaba en Nuevo Teatro donde imponía Xavier una disciplina fuerte. Si estábamos en el estudio teníamos que estar calentando, repasando nuestros papeles, ensayando, siempre trabajando, nunca conversando. Yo sentía una incomodidad y un poco de temor. Xavier tenía una personalidad muy fuerte y Bodil también, aunque a ella la sentía agradable, me sonreía. Pero con Xavier era demasiado para mí. Entonces llegó el momento en que dije: 'ésta es la última temporada que bailo en el Nuevo Teatro'. Fue la temporada de 1959 en el Teatro Fábregas, donde también participé Ballet Nacional. Allí recibí la primera felicitación de Xavier que me documento: 'ahora estás bailando.' Dije en silencio: '¡última porque ya me voy'.

"A mí no me gustaba moverme como robot, sin sentir nada. Siempre sentía un placer, a veces más grande, a veces menos, pero esas sensaciones que siempre tuve la suerte de tener matizaban la dinámica y la dimensión del movimiento.

"De lo primero que hice con Ballet Nacional fue una gira a Papatlan, donde bailamos en un estadio natural donde el público quedaba sobre las laderas de los cerros que rodean el espacio y el espectáculo en el plano. Se bailaron danzas como *Los Santiagos*, *Los negritos*, *Voladores* y *Los guaguas*, intercaladas con danzas de Carlos Gaona, de Guillermina Bravo.

"Después, muchos bailarines que yo admiraba se salieron por la convocatoria de la compañía oficial, que ofrecía sueldos cuando en esa época nadie tenía, y varios más por otras actividades. El ballet quedó un poco bajo pero con bailarines muy intensos y coreógrafos muy creativos, como Guillermina que era considerada como la mejor de esa época, y Carlos Gaona. Nos quedamos bailando Carlos Gaona, Valentina Castro, Federico Castro, Rosa Pallares, Freddy Romero y entraron varios nuevos.

"Sufríamos Federico, Rosa y yo porque teníamos que seguir trabajando como maestros para poder sostenernos. Pero llegó el momento en que me ofrecieron un sueldo pequeñito, una compensación o beca. Dije: 'o me dedico a maestro de escuela o me dedico a bailar', pero no puedo hacer las dos cosas porque a las dos les pongo tanto entusiasmo que no puedo más.

O bailo o trabajo'. Ganaba más como maestro, pero renuncié.

"Entonces empecé a dar clases de danza, pésimas como todo maestro cuando empieza porque no tienes ninguna guía, o te dicen pero no lo asimilas hasta que la práctica te va haciendo. Después mejoré. En una gira a Europa, observé escuelas de ballet en Holanda, Londres y otros países. En 1974, Ballet Nacional me becó para estudiar dos meses y medio en Nueva York. Tomé clases de ballet con Maggie Black. Iban estrellas de muchos países, como cien personas tomaban la clase. Era una maestra excelente. Daba una barra muy sobria, con ejercicios muy sencillos pero trabajados a la perfección, con lo esencial, una belleza de limpieza, de ritmo y de motivación. Luego los desplazamientos comenzaban sencillo y se iban complicando hasta llegar a un final brillantísimo con las estrellas en zapatillas de punta y variaciones de saltos y giros para los hombres. Ya era baile lo que se hacía. La maestra me acogió con tal amor y yo también hacia ella, que empezamos a avanzar, tanto Jaime Blanc que iba conmigo, como yo. Yo me metía completamente. A veces ella se paraba frente a mí y empezaba a gritar de emoción de que estaba haciéndolo bien. Ella observaba detenidamente y te exigía más y más y pegaba un grito cuando estaba correcto. Era sensorial, bellísimo. Por la noche, regresaba a mi cuarto y anotaba todo, recordaba ejercicio por ejercicio. Me inventé una escritura con signos donde toda la clase cabía en una página. Anoté cuarenta clases. Después de la clase de ballet, apenas tenía tiempo de comer y caminaba de la calle 47 hasta la 93 por la orilla del río, para llegar a tomar clases en la escuela de Graham por la tarde. No teníamos dinero y había que ahorrar en el transporte.

"Cuando regresé a México estuve como dos años dando todo el material a la compañía. Les decía: 'éstas no son mis clases, son de Maggie Black'. Las daba igualitas, como si ella las estuviera dando y les sirvió mucho".

En la época de la asesoría cubana al ballet mexicano, José Mata tomó los cursos de metodología, y maestros cubanos dieron clases a Ballet Nacional. El considera que fue una gran ayuda, que incluso volvió más libre el manejo de la técnica Graham. Pero faltando tres meses para concluir el curso con los cubanos, Guillermina Bravo decidió que Mata ya no debería seguir porque consideraba que ya no se estaba moviendo igual.

Alberto Dallal opina que José Mata es parte de una generación pionera y ejemplar en cuanto al papel del hombre en la danza. Raquel Tibol destaca en sus comentarios a **Operacional 1** la "virtuosa y sugestiva" interpretación y la improvisación "ingeniosa y armónica... de e-notiva geometría" de José, Raquel Vázquez y Guillermo Ruiz, en 1973. Dallal señala la actuación de José, "intransigente con sus propias habilidades, agresivo"... "mediante un manejo total del espacio escénico, en *Melodrama para dos hombres y una mujer*, de la Bravo. Dallal recalca: "destacaba por su gran porte indígena, por la consistencia de sus músculos, por el impresionante gesto perenne de su rostro... Pepe Mata se 'veía' más que otros en el escenario, pues llevaba tras de sí, tras de sus 'interpretaciones', un impecable dominio de la técnica contemporánea".

José se expresa con modestia:

"Yo sabía que estaba mejorando, que me gustaba bailar, pero siempre sentí que estaba en una pendiente ascendente y que me faltaba mucho para llegar a sentirme como estrella.

"Los últimos seis años que estuve en la danza fueron de sufrimiento físico, porque yo heredé las vértebras de mi mamá, la mala circulación. Las venas de mis piernas se portaron muy bien durante muchísimos años pero llegó el momento en que se me inflamaban las rodillas y me dolían. Entonces tuve que ponerme un límite. Dije 'no es posible más. Este va a ser mi último año de bailar'. Me atendí con muchos médicos hasta llegar a tres operaciones seguiditas. Quedé perfecto pero ya había puesto mi límite y ya había comenzado a pintar.

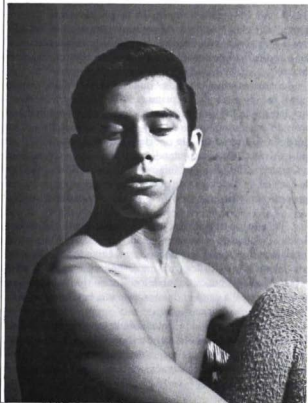
"Era la facultad que yo tenía. Ya en 1954, tuve una fractura del metatarso y me metí a La Esmeralda (escuela de artes plásticas del INBA), para estudiar dibujo con el maestro Santos Balmori, pero a los dos meses, cuando me sanó el pie, le dije adiós y me fui a la danza otra vez."

José sigue entrenándose regularmente en la escuela de Federico Castro y con clases de jazz para mantenerse en forma y gozar de la danza. Cuenta que hace poco tomó unas clases muy fuertes de jazz con dificultades de máximo reto pero aplicando su viejo sistema de repasar y repasar. Trabajando en las mañanas y las noches. Y lo logró: "No como en los mejores tiempos, pero casi, con mucha perfección. Estuve disfrutando".

Guillermo Palomares

Un enfoque internacional para México

Patricia Camacho



Coreógrafo y bailarín, Guillermo Palomares posee el grado académico de maestría en danza. Es director artístico de la compañía titular de danza contemporánea de la Universidad Veracruzana. Especializado en danzas preclásicas y en impartir el estilo dancístico de José Limón, desde siempre ha sido un convencido de que "es imposible que un bailarín que se diga buen bailarín carezca de las bases técnicas del ballet clásico".

La rica trayectoria profesional de Guillermo Palomares se resume con justeza bajo la frase Una Vida en la Danza. Pero para no hacer el resumen de manera tan apretada, aunque sí de modo breve, quizá la historia de este personaje de talla internacional pueda contarse así:

Era el mediodía del ocho de mayo de 1930 cuando se oyó el estrepitoso llanto de un niño, quien nacía en ese momento en el número 103 de la calle Sur 10, en la ciudad de Orizaba, Veracruz. Su madre, dedicada a los trabajos del hogar, era la señora Adela Contreras. Su padre, el señor ferrocarrilero Aurelio Palomares. Al recién nacido lo nombraron Guillermo Rubén.

Doce años después, Guillermo Palomares entraba a la adolescencia al mismo tiempo que tomaba contacto con la danza académica, a través de las clases de ballet y baile español impartidas por el maestro Pedro de la Sota, a quien el artista homenajeado que aquí nos ocupa considera "una persona muy humana", que iba desde el puerto de Veracruz hasta Orizaba a enseñar el arte de danzar.

Siempre fue de los *descalzos* convencidos de la necesidad del ballet.

Ya instalado en la ciudad de México, Guillermo Palomares estudió arte dramático con los maestros Seki Sano y Lola Bravo. Por esta última se enteró que la maestra Guillermina Bravo "andaba buscando muchachos porque casi no había elementos masculinos" para integrar el Ballet Nacional de México, del cual fue miembro entre 1951 y 1959.

Aunque ya era solista de Ballet Nacional "yo veía que no teníamos suficientes clases de técnica ahí. Y eso fue lo que me orilló a ir a la Academia de la Danza Mexicana".

Ahí, en la Academia, tomaba clandestinamente clases de ballet con Laura Urdapilleta, en tiempos en los que la

combinación de los vocablos *danza clásica* era poco menos que impronunciable en Ballet Nacional.

"Yo me escapaba de vez en cuando y tomaba clases con esta maravillosa bailarina que fue Laura Urdapilleta. Ella fue de mis primeras maestras de ballet clásico. Yo la adoraba, porque a escondidas iba y hacía la barra que era lo que me daba tiempo de practicar. Luego tenía que correr a Ballet Nacional, que nos tenía prohibidísimo hacer clásico.

"Me acuerdo que cuando vino como invitado a Ballet Nacional, Tulio de la Rosa dijo que era necesario hacer ballet clásico porque consideraba que ciertas bailarinas no tenían técnica en las piernas, como debe de ser. Eso fue en una junta porque siempre eran juntas para discutir y todos opinábamos Chepina (Lavalle), Carlos Gaona, Armando Chavarrí y yo defendimos que sí debía de hacerse técnica clásica. Y hubo tres o cuatro que dijeron no. Pero como ahí era la mayoría la que ganaba siempre por votación, impusimos que se dieran clases de ballet clásico, así que ya no hubo necesidad de correr a la Academia con Laura".

Guillermo Palomares narra también que para fortalecer su entrenamiento en la Academia de la Danza Mexicana estudió con Elena Noriega, "quien había formado un grupo solamente de muchachos. Así que encantada de que yo asistiera".

Eran tiempos, cuenta Guillermo Palomares, en los que había "una cierta rivalidad entre los que veníamos de Ballet Nacional y las muchachas de Bellas Artes. Sin embargo, los caímos bien y nos aceptaban más que a las mujeres. Entonces comenzamos a conocer a las preciosas Rocío (Sagaón), Rosa Reyna, Beatriz Flores, a todas ellas que las admirábamos no tanto como bailarinas sino como mujeres, porque eran muy guapas, siempre muy elegantes. Y nosotros nos sentíamos muy contentos -cuando íbamos a Bellas Artes- de estar con ellas".

En esa especie de corredor artístico que se construyó desde la Academia de la Danza Mexicana (en el número 61 de la Avenida Hidalgo), pasando por el Palacio de Bellas Artes y hasta la sede del Ballet Nacional (en la calle del 57), el desarrollo profesional de Guillermo Palomares bullía en una época en la que él considera que fue básica la relación directa con otros grandes maestros del arte, pertenecientes a otras disciplinas. Destaca su contacto con Salvador Novo, con David Alfaro Siqueiros, con Carlos Chávez.

"Yo tuve la gran satisfacción de conocer, inclusive de cerca, a Igor Stravinski, cuando vino a dirigir (...) También en esa época vino el maestro Leonard Berstein. Y una cosa que nunca voy a olvidar es que en el ensayo nosotros le decíamos a él que éramos bailarines y nos gustaba mucho oír *La Valse*, de Ravel". Y un día, al finalizar un concierto y después de una gran ovación al cerrar con la *Sinfonía India*, de Carlos Chávez, el director orquestal anunció lo que sería el *encore* y "ha sido una de las cosas más significativas en Bellas Artes, que el señor Leonard Berstein nos dedicara *La Valse* con la Sinfónica de Nueva York". Este testimonio da cuenta de la sensibilidad y sentido de la gratitud de Guillermo Palomares.

Lo vistieron, lo desvistieron y lo becaron

Guillermo Palomares estudiaba la preparatoria cuando ingresó al Ballet Nacional. Al enterarse su padre de tal cosa, casi le retira la beca familiar que le enviaba para que sostuviera sus estudios, ya que pensó que al tiempo su hijo terminaría en un circo.

En ese sentido, la tía de Guillermo -Ana María Gámez, quien fue pionera de la primera tabaquería en México y propietaria de la primera casa de dulces Larín -intercedió a favor de su sobrino, quien en una gira que incluyó Poza Rica, Córdoba y Orizaba tuvo la oportunidad de demostrar el arte que cultivaba. "Entonces, cuando mi papá vio que veníamos con la Orquesta Sinfónica de Xalapa y que era el Ballet Nacional de México, se dio cuenta de que no era una cosa de circo, sino que eran personas muy serias. Y organizó una cena para todos".

Pasado ese trago difícil y habiendo resultado airoso, Guillermo Palomares estaba empeñado en adquirir una sólida formación dentro del arte de la danza. Cuando tomaba clases con Elena Noriega, llegaron unos señores fotógrafos de la revista *Vogue* en busca de modelos. Por su tipo tan mexicano lo eligieron a él a cambio de otorgarle una beca para estudiar danza en Nueva York.

"Me tomaron muchas fotos. Me llevaron a las pirámides de Teotihuacán. Me vistieron de todo. Me desvistieron, me disfrazonaron. Estuve en el Bosque de Chapultepec. Me hicieron como 500 fotografías. Y después ía Nueva York! Yo encantado

de ir allá y seguir a José Limón", a cuyas actividades en México "yo nunca había faltado".

La beca duró de 1955 a 1956. Un año en el que tuvo la oportunidad de aprender que "es muy difícil hablar del estilo Limón, porque más bien creo que es una filosofía (...) En sus cursos no nos daba una técnica, él componía con nuestros cuerpos, te daba el secreto de cómo escuchar una música, de cómo ver una pintura, para después traer todo eso a la escena y con ello proyectarte al público". En el tiempo que duró su beca, tomó también clases con Martha Graham y al enterarse de que Ballet Nacional iría al Festival de la Juventud en Moscú, en 1957, regresó a México para prepararse a incorporarse a dicha gira.

Su enfoque internacional

El *debut* de Guillermo Palomares en Ballet Nacional fue como "caña". Sí, hacía el papel de una caña en la coreografía *Recuerdo a Zapata*, en 1951. En poco tiempo baila -ese mismo año- los solos de *Guenica*, con música de Guillermo Noriega.

A partir de entonces la vida de Guillermo Palomares estuvo marcada por las vivencias con "las muchachas", como afectuosamente llama a las bailarinas de quienes es contemporáneo; por las giras a los pueblos para presentar la danza y los personajes que encarna; por los ire y venires en ese corredor en el que eran escalas necesarias el café *Qué rico*, el *Sanbom's de los Azulejos* y la nevería donde incluso los fiaban.

De la Academia a la Calle del 57, de la vocación a la más fiel y firme formación del artista, llegó el momento de la gran gira internacional, del encuentro con la Europa que Novo le había planteado necesaria para su saber y conocimiento.

El viaje comenzó el 12 de julio en un avión de hélice que hizo escala en Monterrey, Montreal, Holanda y Escocia y finalmente los dejó en París. La angustia fundamental era si el repertorio que llevaban agradaría al público. La fascinación más grande, era, junto con otro de sus compañeros de gira, ponerse de traje para ir a desayunar "porque llevábamos una cantidad de ropa" y luego saborear la fiesta del 14 de julio con la que les daba la bienvenida la capital francesa.

"Yo creo que indudablemente este viaje nos abrió los ojos a todos. Cuando llegué a Europa y empecé a ver cómo

trabajaban aquellos grupos, aquellas escuelas, aquella Opera, toda esa disciplina, comencé a mirar que la danza no era sólo el pequeño mundo que teníamos en México, sino que requiere miles de cosas; una cultura musical e histórica que poco a poco fuimos descubriendo".

De París viajaron a Praga a bordo de un tren larguísimo. Después de la Segunda Gran Guerra eran los primeros latinoamericanos en ir a esos lugares y "éramos vistos un poco como marcianos", a la vez que les recibían con "un gran calor humano".

Así llevaron a la URSS, luego a China, Rumania e Italia *La Boda Bruceros*, *Tierra*, *El demagogo* y *Juan Calavera*, cuyo personaje de la muerte asustaba horriblemente a los niños chinos. Además de haber montado un número en el que todos se pusieron un traje típico mexicano y bailaron con música tradicional de nuestro país. Este último, a decir de Guillermo Palomares, fue el trabajo más exitoso de su gira. Aunque igual lo era su sola presencia, ya que la gente iba "aunque sea a vernos bailar cha-cha-chá, mambo o rock and roll".

Digamos que ese viaje de trabajo del cual, cuando habla Guillermo Palomares, nunca deja de lado lo importante que fue en la convivencia y el contacto humano entre los bailarines que participaron en ella. Fue una especie de parteaguas que le confirmó la necesidad de ampliar su perspectiva y enriquecer su formación en el viejo continente.

Así, en 1959 pasó a ser miembro del Ballet Oficial de Bellas Artes, dirigido por Ana Mérida. Trabaja en coreografías de Anna Sokolow, José Limón, Merce Cunningham y Bodil Genkel, y en 1961 se traslada a París becado por la Universidad del Teatro de las Naciones.

Entre 1963 y 1965 es invitado por el Ministerio de Cultura de Hungría, para impartir una serie de cursos de danza contemporánea en la escuela de Ballet de la Opera de Budapest. Asiste a los cursos de metodología y pedagogía impartidos por la maestra Olga Lepesinkaia, del Bolshoi, en Moscú. Realiza investigaciones sobre danzas preclásicas con la doctora y musicóloga de la Opera de Budapest, Ema Lugzsi, y estudia ballet en París.

De 1966 a 1971 destaca la invitación que recibe y por supuesto acepta para dar cursos de verano en la escuela de Greta Palucca, en Dresden, Alemania. Asiste también, ahí, a los cursos de Confrontación de Estilos, dirigidos por Kurt Joos.

expresión corporal en el Berliner Ensemble. Continúa sus investigaciones sobre danzas preclásicas ahora, con el profesor Manfred Schleger, de la Opera de Berlín.

Incansable creador, alumno y docente, en una espiral que parece no agotarlo nunca, Guillermo Palomares imparte clases de composición en el Conservatorio de París, entre 1971 y 1973. De 1973 a 1976 se desempeña como coreógrafo en los Festivales de Helsinki y Kuopio, en Finlandia. De 1976 a 1978 es coreógrafo de los Festivales de Palma de Mallorca, en España.

En el '78, asimismo, hace coreografías en el Festival de Avignon, en Francia, y un año más tarde (1979) se incorpora como profesor a la Universidad Veracruzana.

En 1981 es el coreógrafo del ballet Guernica, en el Museo Picasso, de la ciudad de Barcelona. En 1982 funge como profesor y coreógrafo invitado en el Conservatorio Real de Madrid y en la Sorbona de París.

En 1983 es nombrado por la Universidad de la Sorbona y por la Universidad de Roma profesor invitado en permanencia. En 1984 recibe el título de delegado general de México ante la Federación Mundial de la Danza, con sede en París.

El maestro Guillermo Palomares es diplomado por la Escuela de Ballet de la Opera de Budapest, por la Federación Francesa de Danza Clásica y Contemporánea. Además de ser egresado de la Universidad del Teatro de las Naciones de París, en la Facultad de Danza de la Universidad Veracruzana obtuvo la maestría en danza.

Cabe destacar que su sólido currículum y que la proyección que ha dado a México con su trabajo a nivel internacional, así como el haber abrevado en la cuna de las escuelas de la danza en diversas culturas de la añeja Europa, han construido su perfil profesional íntegro y sólido, sin que los otros horizontes le apartaran de la tierra que le vio nacer. Es en Veracruz precisamente donde el maestro Palomares centra su actividad desde 1979, cuando recibió el nombramiento de profesor de tiempo completo en la Facultad de Danza primero y luego en el Taller Coreográfico de esa misma entidad. Ahí ha impartido cursos basados en el estilo Limón y en las danzas preclásicas que tanto ha investigado.

Posteriormente colaboró con la Facultad de Teatro de la Universidad Veracruzana. Ahí, además de impartir sus cursos, participó en varios montajes: Aparta de mí ese cáliz, La boda,

Homenaje a Federico García Lorca y La misa criolla, entre otros. En julio de 1983 fue nombrado director artístico de la Compañía de Danza Contemporánea de la Universidad Veracruzana.

Su orgullo de ser mexicano, con un enfoque internacional, lo expresa en las siguientes frases:

"¿No es importante, por ejemplo, haber bailado en la sala dedicada a la diosa Marte en Versalles, haber bailado una gavota Luis XVI? ¡Caray!, que un mexicano haya bailado en la Sala Marte de Versalles una danza de la época de ese señor, pues yo creo que tiene más importancia que haber tomado un año de clases en la Juilliard". O bien: "Inmediatamente me dijo (Kurt Joss, en la Escuela Greta Palucca de Dresden): usted se mueve como mexicano, usted es un indio mexicano, lo acabo de ver bailar".

Y además añade que "yo creo que lo que tenemos de mexicanos no lo debemos olvidar nunca. Es nuestra única identidad, entonces nuestro movimiento no debe ser traicionado".

NOTA: Esta semblanza fue elaborada con base en el expediente del maestro Guillermo Palomares, que obra en los archivos del CENIDI-Danza y que incluye las entrevistas realizadas a este creador por los maestros Rosa Reyna y Felipe Segura.

Rosa Pallares

Y su hermosa expresividad

Anadel Lyton



Rosa Pallares fue una de las presencias más bellas y sensibles de la danza moderna mexicana. Igual que otras figuras importantes de nuestro medio dancístico se acercó a este arte siendo estudiante de la Escuela Nacional de Maestros, a través del grupo que formó José Rodolfo Arana. También comparte con otros compañeros de la profesión (Raúl Flores Canelo, Manuel Hiram, José Mata, entre otros) estudios y afición por la artes plásticas. Su hermosa expresividad enriqueció enormemente obras de Guillermina Bravo, Raúl Flores Canelo, Carlos Gaona, Waldeen, Federico Castro, Ana Mérida, Anna Sokolov, John Fealy y Graciela Henríquez entre otros, tanto en Ballet Nacional de México (1958- 67), como en Ballet Independiente (1967-72). Ejerció como maestra de primaria (1955-71) y de artes plásticas en secundaria (1971-86) jubilándose en 1986 después de más de 30 años de servicio.

Inició sus estudios de danza en 1953 en el Ateneo de la Normal, con Arana, y en 1955 se integró como bailarina al Grupo Mexicano de Danza bajo la dirección del mismo maestro junto con Federico Castro, José Mata, Nieves Paniagua, Beatriz Garfías, Hugo Romero y otros. Rosa nos cuenta de esta época:

"Yo estudié para maestra porque se me figuró muy loable quitar las tinieblas de la ignorancia de la gente y porque el tío que me crió fue maestro normalista y luego de escuelas vocacionales del Politécnico. Tuve muy buenas maestras en la primaria (a mis maestras de 5o. y 6o. las sigo tratando) y mi admiración por ellas y por mi tío me inspiraron. Además, era buena estudiante .

"De niña sentí vocación por la pintura y me la fomentó mi familia, ya que mi abuela y mis tíos pintaban. Mi abuela me decía mucho que el artista expresa lo que siente. Con ellos y en la primaria aprendí dibujo académico. Mi tía abuela también tocaba el piano y cantaba .

"Ya en la Normal, me acuerdo mucho cómo me llamó la atención que en el periódico salió un rotograbado de Elena Noriega (1952) preciosa de madre tierra con un horizonte de una profundidad increíble. Era del estreno de *Tierra*. Me impresionó, lo recorté y lo guardé.

"Más tarde mi hermano, quien también estaba en la Normal y era organizador del Ateneo, me invitó a participar en una danza húngara para la fiesta del día de las madres. Ahí, antes

de un ensayo, vi una clase de Rodolfo Arana y me apasionó la plasticidad de la danza moderna. Le dije a mi hermano: "yo quiero estudiar con ese maestro. Me gusta más". De todas maneras salí en la danza húngara y me tocó de pareja Federico Castro. También entré a la clase de Rodolfo y me quedé como leño de tiesa al tratar de marcar los ejercicios. Al día siguiente no me podía mover y ya no quería ir pero mis hermanos, que eran del equipo de fútbol americano me dieron masaje y me llevaron. Después, aunque mi tío me decía que no fuera, iba de todos modos. "Seguí pintando (Rosa me enseña varios cuadros algo surrealistas muy interesantes, con figuras en movimiento, que pintó en la Normal), pero como en la clase de historia del arte mi maestro, Angel Salas, dijo que un arte deprimente era un arte decadente y yo consideraba a mis pinturas deprimentes porque representaban mis angustias, dudaba de seguir pintando. Dije: mientras entiendo a mi sociedad, voy a aprender un nuevo lenguaje, el de la danza. Lo primero que bailé fue *Doroteo*, una danza de Rodolfo que hacía con Nieves Paniagua. Pero sólo duré unos meses bailando.

"Al poco tiempo, me metí a los comités de la Sociedad de Alumnas del Departamento de Señoritas de la Normal, en Prensa y Propaganda, y en Organización. Además entré a la Juventud Comunista. Dejé la danza porque pensé que quizás lo que me tenía allí era afecto por el maestro más que vocación y ya no tenía tiempo por dedicarme a la política. Aunque mi familia se disgustó, yo proseguí porque veía a la política como una manera de procurar dar justicia a los pobres. Sin embargo, pronto me di cuenta que la política no era para mí. Me ponía muy nerviosa, se me vibraba la cara y me dio dispepsia.

"Cuando salí de la Normal, empecé a trabajar de maestra (1955). A la vez, entré a la Normal Superior a estudiar artes plásticas pero los maestros faltaban mucho y sentí que estaba perdiendo el tiempo. Mientras tanto, al grupo de Rodolfo lo habían sacado de la Normal. Rentaron un estudio en Belisario Domínguez. Yo los iba a visitar y me dieron unas ganas inmensas de regresar a la danza. Dije si yo soy independiente, ya estoy ganando mi dinero, por qué no estudiar lo que yo quiero. Y me fui a la danza sin decir nada a mi mamá. Ya cuando empecé a avanzar un poco, después del tiempo que había dejado, el grupo fue a Europa al Festival de la Juventud (1955). Cuando regresaron, hubo problemas y nos tuvimos que cambiar a Justo Sierra a un salón de piso de loseta. Volví a bailar con ellos en

Homenaje a Bach, con José Mata y Federico Castro, y en otras obras. Yo veía preciosas a mis compañeras y decía ¡ ay, las tengo que igualar !

La danza moderna me daba mucha libertad.

"Supe de la escuela que puso Xavier Francis (el Nuevo Teatro de Danza), fui a ver una clase y me inscribí (1956). Para entonces era muy apasionada de la danza. Tomaba clase diaria con Rodolfo, con Xavier y a veces con Bodil Genkel, John Fealy y Luis Fandiño (también integrantes principales de la escuela y compañía) y después unas clases de folclor. El folclor me daba mucha alegría pero la danza moderna me daba mucha libertad.

"Yo fui una chica que tuvo una infancia muy problemática, la adolescencia también. Mis papás estaban separados y yo vivía con mi mamá, con su familia. Ella trabajaba de lavandera porque era un trabajo donde me podía llevar. No había guarderías. Con la danza salían todas mis emociones a borbotones. Era casi como una terapia. Era yo muy feliz en la danza. Me dediqué a la danza porque me di cuenta que no hay nada que exprese mejor el alma que el cuerpo humano. Me sentía realizada. En una ocasión dije que era porque lo bello se parece a lo bueno y la danza es bella y, por lo tanto, buena.

¡Yo quería todo!

"Después, un compañero del Partido Comunista me dijo que si quería ir a dar clases de danza a Cuautila (dentro de un programa del INBA de promoción de danza en provincia). Si cómo no, encantada. Yo quería todo. Y allí voy, sábados y domingos a Cuautila, con un calorón espantoso y yo muy entusiasta con las chicas. Mi mamá me acompañaba cada fin de semana. Llegábamos a barrer el polvo del piso del jardín de niños donde daba las clases casi al aire libre. Seguí hasta que me enfermé por falta de proteínas, por exceso de trabajo (algo muy característico de Rosa). Trabajaba como maestra de primaria, tomaba tantas clases de danza, todavía para aumentar los ingresos a la casa me metí a dar clases de dibujo a una secundaria nocturna particular y los fines de semana a Cuautila. Era una actividad extraordinaria. Entonces metí a una compañera a sustituirme en Cuautila."

"Le pedí permiso a Xavier Francis de tomar la clase de avanzados y me dijo que todavía no pero me metí de todos modos. Yo quería estar con Xavier pero lo que más me interesaba era bailar. Entonces Federico Castro, quien estaba en Ballet Nacional, me comentó que hacía falta una muchacha para el *Corrido del sol* de Carlos Gaona, y fui. Seguía yendo a clase con Xavier y al Ballet Nacional a ensayar hasta que Guillermina (Bravo) me dijo: Bueno, por fin, ¿en dónde estás, con Xavier o con nosotros?"

"El día del estreno (1958), ay iqué nervios! Me sentía salir de quicio. Me puse en los pasillos a reparar la última danza con otra muchacha. Fue mi debut, en Bellas Artes, con orquesta, telón, alfombra, todo era rojo. Mi tío Fernando, el que me crió, fue a Bellas Artes y le gustó."

Raúl Flores Guerrero calificó este ballet como "hímnico -alegre y lleno de dinámica vitalidad- al sol" (*La danza moderna mexicana. 1953-59*, CENIDI-Danza, INBA, México, 1990, pág. 232) y "brillante y pleno de aliento juvenil" (Op. Cit. pág. 266).

Como si hubiera cometido un crimen

"En una ocasión me equivoqué. En lugar de dar el paso para un lado que lo doy para el otro y me sentía tan mal como si hubiera cometido un crimen. Y después de eso ya me aventaron como solista, hágame el favor."

"Fue en *La Anunciación* (1959), de Raúl Flores Canelo, con música de Rafael Elizondo. Raúl era el arcángel y yo María."

Rosa era una María indígena, hermosísima, de huipil blanco, lavando en el río cuando se le apareció un bello arcángel lleno de colorido, como los reyes navideños que elaboraba Raúl en papel de china, o como los danzantes de plumas, terciopelo y espejos. Un espectador cubano, Herman Wilhelm P., comentó en una comunicación recibida por Ballet Nacional después de su gira a la isla (citada por Raquel Tibol en *Pasos en la danza mexicana*, Difusión Cultural, UNAM, México, 1982): "a mí particularmente me encantó y me llenó los ojos de lágrimas *La Anunciación*".

Todas mis vivencias las echaba en la danza

Después bailó papeles destacados, la mayoría como solista, en *Braceros* (1958, R. Elizondo) -cuando se enfermó Aurea Turner-, *El bautizo*, *Paraiso de los ahogados* (1960, Jiménez Mabarak-Hellmer), *La reportera de oro* y *Danzas de hechicerías* (1961, Elizondo), *La portentosa vida de la muerte* (1964, Jiménez Mabarak), todos de Guillermina Bravo, con diseños de Flores Canelo; *La boda* (1945, Waldeen, Blas Galindo), además de en *La pastorela* (1958) y *El tramoyista* (1966), de Flores Canelo; *La iniciada* (1959, David Wood, Milhaud), *Danzas de calor*, *El amor amoroso* (1959, Haendel, Juan Soriano), *Las ánimas* (1960, S. Revueltas, Xavier Lavalle), *Danzas primitivas* (1963, P. Schaefer, G. Barclay) y *Cuatro en el foro* (1963, S. Barber), de Carlos Gaona; *Mi nana* (1960, Guillermo Keys, Bernal Jiménez, Rangel Hidalgo); *Los bailarines de la legua* (1964, Bodil Genkel, L. Velázquez, Flores Canelo, José Baca); *5 x 5* (1965, Gassman, José Cuervo), primera obra de Federico Castro, donde él contó con el apoyo y la confianza en sus excompañeros de la Escuela Normal, José Mata y Rosa, *Los elementos del desorden* (1966, Luis Rivero) e *Intentos* (Luis Rivero, José Cuervo), del mismo coreógrafo; *Dulcinea* (1966, L. Fandiño, Lukas Foss), *La ronda* (1965, Leonardo Velázquez), obra conjunta de Raúl Flores, Luis Fandiño, Freddy Romero y Guillermina Bravo, y *Bernarda* (1966, Ana Mérida, J. Rodrigo-Miles Davis, guión de Lisandro Chávez Alfaro según el drama de García Lorca, Antonio López Mancera).

En Ballet Nacional, Rosa estudió danza moderna con Guillermina Bravo, Carlos Gaona, Freddy Romero, Valentina Castro y Rossana Filomarino, además de cursos breves con Gene MacDonald de la Compañía de Martha Graham y con Anna Sokolow y Xavier Francis. También estudió ballet clásico con la compañía -en las épocas en las que éste se incluía en el entrenamiento- con Nelsy Dambredé, Sonia Castañeda, Nellie Happee, Guillermo Keys y Michael Lland. En 1964-65, por iniciativa propia, estudió con Felipe Segura en la academia del Ballet Concierto, durante más de un año.

También dentro del Ballet Nacional se formó en cursos de coreografía con Bodil Genkel, análisis musical con Guillermo Noriega, y análisis teatral y estructura dramática con Luisa Josefina Hernández.

Con el Ballet Nacional recorrió la República Mexicana de Baja California a Yucatán (en esa época eran tantas las giras y tan pocas las compañías de danza contemporánea, siendo Ballet Nacional prácticamente la única profesional durante varios años al ser eliminada por Ana Mérida la compañía oficial de danza contemporánea del INBA y sustituida por bailarines de corte clásico en 1963, que es difícil evaluar el impacto que la presencia de la danza mexicana de esa época haya dejado en el país). Con Ballet Nacional también conoció casi todas las provincias cubanas, en una gira de un mes en 1960 y las ciudades estadounidenses con fuerte población mexicana: Los Angeles y Brownsville, Texas.

En 1965, hizo la coreografía y participó como bailarina en el papel de hechicera en *Roshomon*, obra teatral que produjo el Teatro Manolo Fábregas.

Entre sus actuaciones más sobresalientes como solista con Ballet Nacional, además de *La Anunciación*, *Braceros* y *La boda*, está el papel en el que fue la bondadora poseída por una serpiente en *Danzas de hechicería* y *Bernarda Alba*, donde su tremenda fuerza conmovió hondamente. Raquel Tibol califica su presencia de "dura, soberbia y escueta" (Op. Cit. pág. 144), y a Rosa, Freddy Romero y Luis Fandiño los elogia por ofrecer "una verdadera competencia de buen danzar" en *Los elementos del desorden*, de Federico Castro (pág. 145).

Rosa acota: "Siempre tomaba experiencias propias para interpretar mis papeles, y para Bernarda, aunque yo era todavía joven, me basé en un problema que tuve en casa que me obligó a ser severa. Bernarda me dejó una huella muy grande. Otro de los papeles que más me gustó bailar fue *Cuatro en el foro*, de Carlos Gaona. Para mí fue su mejor obra y mi papel era muy emotivo. Todas mis vivencias las echaba en la danza. Así que cuando dejé este arte fue tremendo."

Coincidiendo con su carrera como bailarina, Rosa siguió cursos libres de escultura con Alberto de la Vega en La Esmeralda entre 1958-60 y de 1964-70 estudió para maestra de artes plásticas en cursos intensivos vacacionales en la Normal Superior. Además de bailar, enseñar y estudiar, Rosa también se convirtió en madre en 1961 y ahora es una orgullosa abuela. Con la danza, la maternidad y la docencia o el estudio, se enfrentaba a una triple jornada continua. Hoy, Rosa me corrobora que en los periodos de cursos dormía sólo de dos a tres horas para poder cumplir con las tareas. Examinando otros

papeles, de casualidad me fijé en su tira de calificaciones, donde se muestra como estudiante sobresaliente con un promedio cercano al 10, y me acuerdo de Rosa, extenuada, al no contar nunca con una época de descanso, pero siempre impulsada por la idea de que al lograr ser maestra de arte mejoraría su situación económica a la vez que pudiera enseñar algo más afín a su temperamento creativo y menos agotador que las primeras letras a generación tras generación de grupos de 50 a 60 niños. Esto simultáneamente a las largas horas diarias destinadas a la tarea igualmente agotadora de entrenarse, ensayar y actuar, a cambio de una remuneración simbólica, un prestigio reconocido por pocos, mucha tensión, pero a la vez de una gran satisfacción interior.

Rosa bailó como solista en la última obra que montó Raúl Flores Canelo en Ballet Nacional, *El tramoyista*, y después se convirtió en miembro fundador del Ballet Independiente. Rosa afirma que salió de Ballet Nacional para formar parte de la nueva agrupación por la gran simpatía personal que tenía hacia Raúl y por el respeto que le merecía como coreógrafo. Comenta su gran entusiasmo por *Luzbel* (1963, Flores Canelo, Elizondo) y se ríe al recordar su interpretación "comunista" del ángel revolucionario y el conservador.

Definitivamente, la personalidad de Rosita, como todos le decíamos con cariño, tan sincera, tan imbuida de sentido de misión, tan abrumada por la injusticia en la sociedad y sus efectos en su propia familia (su madre fue lavandera, su abuela costurera, su padre y ella misma pasaron grandes penurias), tan profundamente comprometida con sus papeles, junto con su morena hermosura, todo lo cual la hacían una intérprete ideal para las obras de Raúl.

Con Ballet Independiente, Rosa bailó en *Juegos de playa* (1967), *Librium* (1967, Albinoni-Charlie Parker), *El fin* (1969, John Lewis-The Doors), *Elegia* (1970, popular rumana), *Adagios independientes* (1970), *Tema y evasiones* (1972, Elizondo y otros) y *Ciclo* (1972, C. Chávez) de Flores Canelo; *Jardín* (1968) y *A* (1970, Pendereki), de John Fealy; *Desiertos* (1968, Varèse), de Anna Sokolow; *Gimnopedias* (1969, Satie), *Inventiones* (1969, Kabelac), *Mujeres* (1970) y *Espacio* (1971, Elizondo), de Graciela Henríquez, entre otros. Con esta compañía hizo giras a Cuba, Estados Unidos y Centroamérica. Participó en todas las temporadas oficiales y numerosos recorridos a provincia. Se entrenó con Freddy Romero, Gladiola Orozco,

Miguel Angel Palmeros, Gene McDonald y Judy Hogan (los dos últimos de la compañía de Martha Graham) en danza contemporánea. En ballet clásico con Carola Montiel, Tulio de la Rosa, Sonia Castañeda, Graciela Henríquez, Job Sanders, Aurora Bosch y Michel Descombey, ya que en la compañía se estudiaban regularmente ambas técnicas.

En 1968 bailó en *Medusa*, de Emilio Carballido, bajo la dirección de José Solé, y entre los papeles que más le gustaron, dice Rosa, fue el que desarrolló en *Ciclo*, con la *Tocatta* de Carlos Chávez, donde interpretó a una diosa de la vida y de la muerte, que da luz a la humanidad y luego le quita la vida. "Te imaginas, con esas ideas mías de vivir los papeles, traté de sentirme una diosa y quizás eso me causó un problema. Me hubiera gustado que la diosa de la muerte también resucitara."

Después de dejar a Ballet Independiente, a raíz de la lesión que la obligó a operarse un menisco a fines de 1972, Rosa formó parte de un trío de mujeres junto con Esperanza Gómez y Berta Baldarama. Montó dos coreografías con este grupo: *Concertino* (1973, Bernal Jiménez) y *Tahúr*, que no llegó a estrenarse. También fue invitada a formar parte del nuevo grupo Expansión 7, pero su salud no se lo permitió.

A partir de 1974 tuvo que dejar su carrera de bailarina debido a un tratamiento médico, pero siguió colaborando con Ballet Independiente como ayudante de producción. Rosa tenía una gran necesidad de sentirse útil y buscó también una alternativa de servicio en el Archivo Mexicano de la Danza, fundado por Patricia Aulestia (antecesor del archivo de CENIDI- Danza) y del Ballet Concierto y la Compañía Nacional de Danza con Felipe Segura, colaborando con Gabriel Houbard. Además, de 1976 a 1977 tomó el curso de Metodología cubana para la enseñanza del ballet, obteniendo un diploma.

En 1986, Rosa se jubiló con más de 30 años de servicio al magisterio y recibió la medalla Altamirano y un plato conmemorativo. Desde entonces, ha tenido más tiempo para dedicarse al estudio y al arte. Tomó cursos de educación continua en la Escuela Nacional de Arte La Esmeralda, de talla en madera y pintura. En el Museo de las Culturas y en el Templo Mayor participa también en ciclos de cursos libres, conferencias y visitas guiadas, ya que, asevera, "siempre trato de seguir aprendiendo". También, circunstancias de la vida la obligaron

a cuidar muchos parientes enfermos, sus propios padres, tíos y tías paternas y maternas. Actualmente, su papel de abuela le proporciona algunos de sus mayores gozos.

La casa de Rosa, pequeña y antigua, en la tradicional colonia Popotla, cerca del Arbol de la Noche Triste, está adornada con cuadros y esculturas, algunas de su finado esposo, o de otros compañeros, pero la mayoría de ella misma, tanto de su época estudiantil como reciente. Arriba de su restridor hay un cuadro inmenso de monjes meditando y figuras en movimiento, y otro que está trazando en este momento, de muchos niños en alguna ceremonia. Una hermosa escultura de la cabeza de Freddy Romero, gran bailarín que actuó como pareja de Rosa en *La Anunciación*, *Juegos de playa* y otras obras, capta su expresión de manera asombrosa. Sus cuadros inquietan con su simbolismo misterioso y su composición casi coreográfica, que se nutren de sus vivencias, y de espiritualidad, igual que sus trabajos bailados. Aunque Rosa asegura que su pintura no tiene "pretensiones", ha participado en tres exposiciones colectivas con sus compañeros de enseñanzas artísticas del INBA y tuvo una exposición individual en una galería de la Procuraduría hace unos tres años. También es asidua observadora y perspicaz crítica de la producción dancística actual.

Tener a Rosa de compañera en Ballet Nacional e Independiente por un privilegio. En giras siempre estaba entusiasmada por conocer, en el poco tiempo libre que permitan los ensayos o funciones, las iglesias, los barrios, la gente. Me vienen a la memoria imágenes clarísimas de visitas con Rosita, a un gran barco anclado en el muelle de Ensenada, a iglesias de Zacatecas, a centros ceremoniales mayas en Yucatán, a un sitio con vista panorámica de Santiago de Cuba, a un mercado público de Honduras, a la casa del compositor Rafael Elizondo en Múzquiz, Coahuila.

Rosita, tan tierna, tan cariñosa, compañera generosa, a la vez que reflexiva y vulnerable, siempre tratando de equilibrar sus impulsos artísticos, con su sentido del deber con la sociedad y la familia, dedicada al trabajo profesional de la expresión dancística, casi sin remuneración.

La imagen que dejó Rosa en la danza es de entrega de todo su ser, como necesidad y compromiso de expresarse desde el fondo del corazón. Y eso, a pesar de lo efímero de la danza,

deja huella y resurge en los jóvenes bailarines, quienes aun sin conocerla, son herederos de una tradición enraizada.

Citas tomadas de una entrevista efectuada en noviembre de 1991 en la casa de Rosa de la Col. Popotla con Anadel Lynton y de una emisión de diciembre de 1986 del programa Charlas de Danza, conducido por Felipe Segura.

ALICIA PINEDA

Fuerte, vivaz, segura de sí.

Sylvia Ramírez



Alicia Pineda alcanzó la categoría de primera bailarina alrededor de 1965 con Ballet Concierto de México, y hacia 1970, con el entonces llamado Ballet Clásico de México, actual Compañía Nacional de Danza.

¡¡Primera bailarina!!! El sueño dorado de toda estudiante de ballet, que tan difícil es verlo convertido en realidad.

Además de tener que comenzar los estudios del arte de la danza clásica a edad muy temprana, se requieren ciertas condiciones físicas naturales que desafortunadamente no todo el mundo posee. Para desarrollarse y convertirse en bailarín profesional de ballet se necesita una naturaleza física especial que permita el dominio completo del cuerpo, ya que éste será su instrumento de trabajo. Pero eso no es todo: también se debe poseer una figura esbelta y bien proporcionada, musicalidad, sensibilidad, carácter y, por supuesto, talento. Carácter para sobrellevar los largos años de preparación como estudiante y los largos años de esperanza, éxitos y fracasos dentro del ámbito profesional, mientras se asciende por los peldaños de la escalera que se inician con el cuerpo de baile, continúan por los diferentes rangos de solista y culminan con el tan anhelado puesto de primera bailarina. Y al igual que para todo arte, se requiere del talento y la firme vocación que permiten alcanzar la cúspide con la que se sueña. Pocas son las que lo logran.

Afortunadamente, Alicia reúne la mayor parte de estos requerimientos. Inició sus estudios de danza cuando apenas contaba con cuatro años de edad. Su primera maestra fue la actriz de cine María Elena Marqués.

En 1948 su nombre ya aparece en los programas que presentan el Festival de Danza Española de la academia dirigida por las maestras Carmen Burgunder y Esperanza de la Barrera. Alicia bailó un solo titulado *Canasteros de Triana*.

A partir de 1949 ya se encuentra estudiando bajo la tutela de la querida e inolvidable madame Nelsy Dambré, la maestra de formidables generaciones de bailarines mexicanos, entre los que se cuentan Lupe Serrano, Laura Urdapilleta y Nellie Happee, por mencionar solamente algunos. Durante ese año, Alicia ya forma parte del Ballet Infantil de madame Dambré, bailando dentro del conjunto del Vals Caprice que se presentó en el Palacio de Bellas Artes y el Auditorio del Centro Universitario de México durante el mes de diciembre.

En el mes de diciembre de 1950 bailó en el Gran Teatro Alameda el solo *El flamenco*, del ballet titulado *Zapatitos olé*, una vez más con la academia de las maestras Burgunder y De la Barrera.

Estos fueron sus comienzos. Al llegar a la adolescencia, Alicia no era muy alta de estatura pero conservó una figura esbelta y bien proporcionada, pero sobre todo había desarrollado un buen tono muscular en el que la técnica de la danza impartida por Madame Dambé fructificó con excelentes resultados.

Al decir de Alicia, su debut profesional lo realizó en 1955 con Ballet Concierto de México bajo la dirección de Sergio Unger, cuando madame Dambé tuvo que dejar a sus aún pequeñas alumnas Alicia, Ana Cardús y Yolanda Rodríguez en manos de este otro querido maestro, porque ella partió hacia San Salvador para hacerse cargo de la Escuela y Compañía de Ballet de ese país.

Sin embargo, en el CENIDI-Danza José Limón poseemos un programa de mano con fecha de agosto de 1954 en el que el nombre de Alicia Pineda ya figura entre el cuerpo de baile de la ópera bufa Orfeo en *los infiernos*, que se llevaba a cabo en el nuevo Teatro Fábregas. Esta obra alcanzó en México un resonante éxito y se mantuvo en cartelera a lo largo de casi un año. La coreografía de la obra estuvo a cargo de Guillermo Keys Arenas.

En 1955 Alicia ya figura en todas las funciones que Ballet Concierto realizó durante ese año. En el Palacio de Bellas Artes con la obra teatral *El pájaro azul*, de Maurice Maeterlinck y dirigida por André Moreau, con escografía de Antonio López Mancera. Esta obra didáctica constituyó uno de los grandes éxitos teatrales del año y Ballet Concierto participaba en la mayor parte del espectáculo. La coreografía fue de Sergio Unger.

En el mes de mayo de ese mismo año Ballet Concierto se presentó como espectáculo solista en el Palacio de Bellas Artes y Alicia fue programada dentro del cuerpo de baile. Durante el mes de junio viajaron a la ciudad de Xalapa, en la que se presentaron con la Orquesta Sinfónica de Xalapa, dirigida por Luis Jiménez Caballero. En esa ciudad Alicia obtuvo su primer solo como bailarina profesional en el ballet *Variaciones románticas*, con coreografía de Sergio Unger y Felipe Segura. En julio volvieron a presentarse en el Palacio de Bellas Artes

dentro de la programación destinada a las Juventudes Musicales. En octubre se presentaron en la ciudad de Saltillo y Ballet Concierto culminó sus actividades del año en la ciudad de Monterrey dentro de la temporada de ópera y ballet que año con año se celebraba en esa ciudad con gran esplendor.

El desglose tan detallado de las actividades realizadas en un año por Ballet Concierto se hace con el objeto de evidenciar que el Ballet de aquellos momentos gozaba de gran aceptación, a la vez que realizaba una labor encomiable a lo largo de todo el país, ya que se presentaba en todo tipo de escenarios, ya fueran éstos los grandes teatros, las tarimas improvisadas, los gimnasios y hasta los estadios de beisbol acogieron alguna vez el espectáculo del ballet. Con ello se puede observar también que el ballet gozaba del favor de toda clase de público. Tampoco se puede olvidar el detalle de lo que costaba un boleto para gozar de un espectáculo presentado en el propio Palacio de Bellas Artes: en primer piso se pagaban \$2.50 (dos pesos con cincuenta centavos) y en el tercer piso \$1.50 (un peso con cincuenta centavos). Y estamos hablando de 1955, no de la época prehistórica.

Cuando Alicia llegó a Ballet Concierto acompañada de su amiga de la infancia Ana Cardús, ambas mostraban ya las características que las acompañaron a lo largo de su carrera. Alicia, fuerte, vivaz, segura de sí; Anita, seria, dulce y suave. Así fueron exactamente los papeles que interpretaron a lo largo de su labor artística. Conforme fueron elevando su nivel técnico, calidad artística y ascendiendo los peldaños hacia los papeles de solistas, para Anita fueron los líricos y románticos; para Alicia los rápidos, alegres, brillantes, los *allegros* eran básicamente su fuerte. Mientras la primera era sumamente formal y trabajadora, la segunda fue, en resumidas cuentas, la rebelde de nuestra generación.

Aún recuerdo claramente aquella ocasión en que otros de nuestros inolvidables maestros -Guillermo Keys-, recién desempacado de algún lejano país, dirigía el ensayo y nos reprendía porque no dábamos el carácter de lo que él pedía. Empezó a preguntarnos a uno por uno qué hacíamos durante nuestro tiempo libre. Aterrados y un poco exageradamente íbamos respondiendo que "leíamos acerca de bailarines, pintores, músicos, estudiábamos otros idiomas, en fin, que nos cultivábamos". Cuando le tocó el turno a Alicia y él le preguntó: ¿Y usted, jovencita, a qué se dedica durante el tiempo que no

hace clase o ensaya? Ella le contestó con mucho aplomo y un mucho retardadoramente: ¿Yo? ¡Pues patino! Excuso decir que al maestro casi le dio un infarto.

Después de su solo en *Variaciones románticas*, a Alicia se le fueron concediendo mayores responsabilidades, como el *pas de quatre* o "pequeños cisnes" del 2o. acto de *El lago de los cisnes*; la mazurka del ballet *Las sirenas*; el Sueño de la alegría del ballet *Mascarada*, en *La noche de Walpurgis* y *Vals de concierto*, todas ellas coreografías de Jorge Cano; y a partir de 1956 obtuvo su ascenso a solista dentro del elenco de la compañía.

A partir de ese año, Alicia estuvo con Ballet Concierto durante todas sus funciones, giras y temporadas. Ya en 1957 tuvo oportunidad de bailar sus primeros *pas de deux* clásicos tradicionales; el primero de ellos fue *El pájaro azul*, seguido de solos importantes como el *pas de trois* del 1er. acto de *El lago de los cisnes*, en el ballet Huapango, coreografía de Gloria Contreras, y el personaje de la tiple en el ballet *Café Concordia*, coreografía de Felipe Segura. Hacia finales de 1962 interpretaba los roles estelares del ballet *Romeo y Julieta*, el *pas de deux* del 2o. acto de *El cascanueces*, el *Adagio de la rosa* del 1er. acto de *La bella durmiente* y la Reina de las Willis del ballet *Giselle*.

Alrededor de 1961 se filmó en México una de las pocas películas -si no es que la única- películas completa sobre ballet. Se trató del filme *Baile de graduados*, basado en el ballet del mismo nombre, con coreografía de David Lichine. Fue filmada totalmente en el Castillo de Chapultepec. Alicia interpretó uno de los papeles estelares: el de la trenzada, conocido así porque la intérprete aparece en escena peinada con dos trenzas a los lados de la cabeza. Es un papel que requiere de gran destreza técnica, vivacidad y simpatía.

En 1963, Alicia se retiró temporalmente de bailar debido a que tuvo lugar el nacimiento de su hija Erika. Posteriormente viajó a San Salvador para integrarse al elenco de la Escuela de Ballet de esa ciudad.

En 1965 la volvemos a encontrar con Ballet Concierto de México ocupando ya el primer lugar del elenco, es decir, como primera bailarina. Es obvio que el camino no había sido corto; 17 largos años habían transcurrido desde que apareció por primera vez en un festival de danza española dentro de un ballet

infantil. Pero al final de ellos fue una de las pocas que alcanzó la meta.

Durante ese año se estrenó la coreografía de Nina Popova titulada *El Cid*, en la que Alicia bailó el *pas de deux* de Catalana, acompañada de Julio Martínez. Este ballet obtuvo un resonante éxito, bailándose en repetidas ocasiones dentro de las funciones de la compañía como en programas de televisión y el Castillo de Chapultepec. También en ese año, Alicia interpretó por primera vez el papel de Colombina, del ballet *Tragedia en Calabria*, con coreografía del recientemente fallecido Salvador Juárez.

Durante las 50 semanas de actividades ininterrumpidas en 1966 tuvo la Casa de la Paz de la ciudad de México, el Ballet Concierto de México -dirigido como siempre por Felipe Segura- presentó dos programas en los que Alicia interpretó por primera vez tres papeles estelares. El personaje de Swanilda del ballet *Coppelia* en tres actos, al lado de Tomás Seixas en el papel de Franz; y los *pas de deux* de *Esmeralda* y *El Corsario*, acompañada de Francisco Araiza.

Las actividades de Ballet Concierto cesaron definitivamente en 1968 y Alicia se retiró una vez más debido al nacimiento de su hijo Henry.

En 1971 la volvemos a encontrar como primera solista del Ballet Clásico de México, y posteriormente como primera bailarina compartiendo el título con Laura Urdapilleta, Sonia Castañeda y Susana Benavides. En esa compañía tuvo la oportunidad de alternar con ellas en los papeles principales de *Coppelia*, *La bella durmiente* y *La fille mal gardée*, hasta que en 1975 se retiró definitivamente como bailarina.

Durante los años que convivimos Alicia y yo en Ballet Concierto como amigas y bailarinas, pude observar en ella ciertas características a las que califico de cualidades. Nunca estuvo obsesionada por la técnica; jamás la vi preocupada por que no le saliera una doble *pirouette* o le fallara algo, técnicamente hablando. Si el escenario no se presentaba o simplemente ella no se sentía en forma, tranquilamente simplificaba la coreografía con gran desesperiación de maestros, coreógrafos o directivos; pero cuando salía a bailar lo hacía con tranquilidad y seguridad. Tampoco la vi envidiar el papel de otras bailarinas y luchar a brazo partido para obtenerlo o retenerlo; los papeles que le eran adjudicados lo aceptaba con naturalidad y los ejecutaba con alegría. Ninguno

de ellos lo consideraba como propiedad exclusiva, los compartía sin problemas.

Pero también es necesario añadir que algunas de estas actitudes no le daban tan buenos resultados. Por ejemplo, casi siempre llegaba con el tiempo justo para salir a escena. Raras veces hacía un buen calentamiento; tenía tan buenas condiciones físicas y una técnica tan sólida que solamente necesitaba hacer unos cuantos *echapée* sobre las puntas para lanzarse a bailar la más difícil variación y hasta un *pas de deux*. Sin embargo, eso le restaba concentración y no le permitía involucrarse demasiado en el personaje a representar, por lo que su interpretación era un poco fría y distante.

No sé si a final de cuentas esto último constituyó para ella también una ventaja. Cuando se retiró como bailarina por propia iniciativa, pudo hacerlo sin amargura en pleno uso de sus facultades físicas y emocionales. El retirarse de bailar no es situación fácil de aceptar, ya que como hemos visto se tiene que luchar arduamente y durante mucho tiempo para lograr alcanzar el punto culminante de una compañía de ballet; y aun así, muchas veces no se llega. Alicia pudo retirarse a tiempo, para disfrutar plenamente de otra fase de su vida, la familiar, una vez que colmó sus aspiraciones artísticas. De esa manera logró su realización como artista y como mujer, manteniéndose fiel a su imagen: feliz y segura de sí.

He sabido que a partir de su retiro Alicia se fue a radicar a la ciudad de Tehuacán, Puebla, donde abrió una escuela de danza y desde entonces se ha dedicado a la enseñanza. Ojalá les haya transmitido a sus alumnos, además de su experiencia y conocimientos, otra de sus cualidades principales: la alegría de bailar.

NOTA

1. La información acerca de Alicia Pineda ha sido tomada de - Programas de mano pertenecientes a la biblioteca del CENIDI- Danza José Limón; de la entrevista realizada por Felipe Segura a Alicia Pineda dentro de su programa *Charlas de danza*, el 22 de noviembre de 1991, y el testimonio personal de la autora de esta semblanza.

Virginia (Mimí) Pizarro

Una actitud a favor de la vida

Alan Stark



Los caminos que nos llevan a la danza son varios y a menudo empujados por las circunstancias de la vida o las prohibiciones familiares.

Mimí Pizarro venía de una familia que no la dejaba bailar aunque desde chica le fascinaba ver danza. Tenía muchos intereses artísticos. Había estudiado piano durante años, pero al terminar la preparatoria su meta era ser química. Como su padre no lo permitía, decidió empezar a tomar clases de baile español en la Academia de Danza de la señora Carmen Burgunder y la señorita Esperanza de la Barrera, ya que estaba a la vuelta de su casa de las calles de Salamanca. Resultó que allí daba clases de ballet Madame Nelsy Dambré y enseguida Mimí se apuntó, entusiasta como siempre ha sido en toda su vida. Por lo tanto entró en el conjunto de baile del montaje de *El Lago de los Cisnes* que la maestra Dambré iba a presentar. En cuanto el señor Pizarro se enteró, le dijo "recuerda hija que tú entraste a bailar español y no a dedicarte tanto al ballet". Fue así que Mimí tuvo que avisar a Madame que estaba encantada de seguir tomando las clases, pero ya no podía participar en los conjuntos que tenían que presentar en el teatro.⁽¹⁾

Seguía con el baile español y aprendió a tocar las castañuelas. Su maestra al principio fue Esperanza de la Barrera. Después estudió con el maestro Oscar Tarriba, quien llegó a impartir clases en la Academia. Más tarde le dio clases José Fernández cuando visitó México. En vista de que los festivales que organizaba la maestra Burgunder fueron a beneficio del doctor Velasco Zimbrón y los fondos se destinaron al Hospital de Guadalupe donde él hacía las intervenciones para los pobres, el señor Pizarro dio su anuencia para que su hija participara.

Ella salió en *Estampas de España*, que se presentó en el Teatro Alameda en 1944 bailando la *Estampa de Salamanca*, que Mimí estrenó con la música del maestro Muguera. Después, en octubre de 1947 participó en la versión del *Capricho español*, de Rimsky-Korsakov, que las maestras Burgunder y de la Barrera montaron para su presentación en el Palacio de Bellas Artes. Emplearon una orquestación de tres diferentes toques de castañuelas según la enseñanza del maestro José Fernández. Probablemente en este momento afirmó su interés en las posibilidades de la castañuela, ya no

como mero instrumento de percusión. Con las maestras empezaron a hacer giras fuera del Distrito Federal, hasta Monterrey y Guadalajara, siempre recaudando fondos para los niños pobres y lisiados.

El éxito de la maestra Burgunder había atraído a más de 200 alumnas al estudio y por lo tanto sugirió a Mimi Pizarro que su padre le construyera un estudio en su casa, ya que estaba tan cerca. Allí Mimi daría clases a los principiantes para que Carmen Burgunder pudiera dedicarse a los más adelantados. Así montó en 1950 lo que sería su propia escuela; junto con ella trabajó Lupita Irigoyen y después Tere Capdevila.

Pronto tenía suficientes alumnas para presentarlas y el primer ballet se hizo en el Teatro Esperanza Iris en 1952, gracias a una alumna que era la sobrina nieta de la célebre artista. Participaron Maricruz Olivivero con la Madrastra y su hermana Ernestina en el papel de Blanca Nieves. Visto el éxito de este montaje, el doctor Horacio Pizarro, hermano de Mimi, le sugirió que también consiguieran el Palacio de Bellas Artes. Era la época del licenciado Jaime Torres Bodet y resultó que su secretaria había sido la directora de la secundaria donde los hermanos Pizarro habían estudiado. Al principio el secretario de Educación no quiso permitir que entraran escuelas en Bellas Artes pero al enseñarle los diseños y explicar que la música era de Tchaikowsky se consiguió el permiso.

El maestro David Saloma hizo los arreglos musicales y la Orquesta de Bellas Artes fue dirigida por el maestro Salvador Ochoa. Se logró pagar los \$80,000.00 de alquiler del teatro y los \$40,000.00 de la orquesta (dinero que fiaba en primera instancia el padre de Mimi, quien ya estaba convencido del empeño de su hija), gracias a la cantidad de alumnas, quienes hicieron vender todos los boletos antes de ponerlos en la taquilla del Palacio.

Este segundo programa empezó con el ballet *Gamelín y la flor de nieve*, sobre un cuento escrito por el doctor Pizarro. La segunda parte constaba de diez estampas españolas y la última parte empleaba el *adagio* de la *Quinta Sinfonía*, de Tchaikowsky, y variaciones del ballet *Mignon*, de Massenet.

Mientras la maestra Mimi se dedicaba mayormente al baile español, Lupita Irigoyen, quien seguía estudiando con Tulio de la Rosa y con Madame Dambré, daba clásico. Y empezaron los preparativos para otra función en Bellas Artes. Les tocó un martes 13 de diciembre porque las autoridades, en

esta ocasión encabezado el Instituto por el maestro Celestino Gorostiza, consideraron la fecha poco atractiva para el público.

El cuento del doctor Horacio en esta ocasión fue El Carnaval Veneciano, con música del maestro Saloma, aumentada con los *Valses Nobles del Carnaval*, de Schumann. También se bailaron *Estampas Españolas* y el ballet *Sylvia*, con Alba Barreiro, por ser alta, en el papel principal masculino, ya que no contaron con muchachos en el grupo. Con esa presentación, se logró otro éxito de la escuela.

Con la muerte de Lupita Irigoyen, Mimi se desanimó "Hasta aquí, Mimi. Ya la situación de adquirir teatro, de forjarte, hacer diseños..."⁽²⁾ Más tarde la muerte de sus padres hizo que planearan vender la casa de Salamanca donde estaba el estudio. Las alumnas no quedaron contentas y cuando Mimi regresó de un viaje estaban esperándole para comenzar las clases de nuevo. ¿Pero dónde? La maestra Burgunder ya se había retirado para manejar el hotel que compró, y la maestra de la Barrera se había ido a vivir a Chicago y no estaba disponible su salón en las calles de Puebla.

Elizabeth Mier y Terán tenía un salón en su escuela, el Colegio Roseland, y lo ofreció a Mimi. Allí duró cinco años impartiendo clases hasta que se vendió la escuela. Mimi decidió pasar a sus alumnas de ballet a la maestra Carmen Murray, quien había sido alumna suya. Y las de baile español con Pilar Rioja, amiga de Mimi desde los años 60.

Carmen Murray enseguida le ofreció el salón que más le gustara para que ella misma siguiera con sus alumnas. Allí continúa Mimi con el mismo entusiasmo que ha demostrado en toda su trayectoria.

Otro aspecto de su personalidad que impresiona es su generosidad hacia los demás. En su conversación siempre da el crédito a otras personas de lo que ha logrado, como es el caso de su estudio de las castañuelas y su temor de que el virtuosismo logrado por artistas como Pilar Rioja se pierda porque no se grabó. Con gusto habla del método inventado por otra alumna de Carmen Burgunder, Ana María Romero, que permite escribir las partituras de los toques de castañuelas aprovechando distintos tonos de alto, bajo, ronco, agudo, triplado. Con este método prepararon un poema acompañado por dos tonos de castañuelas como instrumento concertino. El poeta era Víctor

Manuel Buendía y el actor, quien recitaba los versos, fue Manuel Benítez Carrasco.

Con este mismo método se apuntó el arreglo para Concierto de *Mallorca*, del compositor Albéniz, que el maestro José Fernández había hecho para las castañuelas. Para Mimí lo que es importante es no comercializar, sino difundir y compartir los conocimientos, lo que ha hecho durante años. También dice: Puedes bailar cuando nadie te ve, te sientes acompañado de tu arte. Empiezas a bailar. Que no salía bien, que este paso no te sale. pero con el recuerdo, vuelves a vivir.⁽³⁾

¡Cuántas alumnas no empezaron sus estudios en la escuela de la calle Salamanca de Mimí Pizarro! ¡Cuántos maestros fueron allí a dar clase! Madame Dambré, Sylvia Ramírez, Luis Caracas, por mencionar unos pocos. ¡Cómo siguió adelante a pesar de los contratiempos! Y con el optimismo normal de ella, dice: "pero ante la vida digo yo: hay altas, hay bajas, hay satisfacciones, y no por eso vamos a ponernos en contra de la vida. Al revés... mi vida ha sido bailar."⁽⁴⁾

NOTAS

1. Charlas de Danza con Felipe Segura. 29 de julio, 1991
2. Ibidem.
3. Entrevista personal. 12 de diciembre, 1991.
4. Charlas de Danza con Felipe Segura. 29 de julio, 1991.

Sylvia Ramírez

Con el talento especial que deben tener los maestros

Felipe Segura

A las escuelas de danza clásica siempre han llegado y llegarán muchísimas niñas para estudiar. El anhelo materno es que esta danza les dará el acabado de princesitas; no todas las niñas que llegan tienen el físico adecuado para que con el tiempo lleguen a verse como princesitas de cuentos de hadas. Vendrá la adolescencia y ¿conservarán el encanto que tienen todos los niños, o se quedarán chaparras, gorditas y feas?...

Cuando Sylvia llegó, sí tenía toda las características para convertirse en princesita; una niña muy bella de grandes ojos claros. Sobre todo, tenía una manera gentil, elegante para conducirse, hablar y bailar.

Muy importante para que Sylvia llegara a la danza fue su abuelita -en lugar de su mamá que tenía otros niños que atender-, tal vez esta abuelita algún día soñó con ser bailarina. La llevó a tomar clases con Lupita Irigoyen, quien había estudiado con Nelsy Dambré y Carmen Burgunder; debe haber tenido una buena preparación. Las clases se llevaban a cabo en un kínder, las barras eran sustituidas por sillas. Otra temporada tomó clases con las maestras Rubio, que por muchos años tuvieron una escuela de gran aceptación. Como la abuelita tenía como meta que Sylvia fuera una buena bailarina hizo sus indagaciones y finalmente la cambió a la escuela de Lettie Carroll, su maestra fue la bella Vicky Ellis, destacada bailarina y maestra. En esta escuela sí había magníficas instalaciones: un gran salón y muchos espejos; hasta una parte especial para las mamás, desde donde podían ver a sus niñas. Fue en uno de los festivales de esta escuela donde Sylvia estuvo por primera vez en un escenario.

En la escuela de Margarita Alatraste la abuelita conoció a otra abuelita ⁽¹⁾, la de las niñas Aurora y Sara Bernard (Aurora, que con el nombre de Linde haría pareja con Ricardo Silva y recorrerían el mundo con mucho éxito), pues esta abuelita convenció a la otra abuelita y Sylvia fue a dar a la escuela de Sergio Unger.

Allí comenzó todo, pero antes debemos aclarar que a Sylvia la llevaban a fuerza. Era su abuelita la que disfrutaba de las clases, y cuando vio la opereta *Orfeo en los infiernos*, donde Guillermo Keys Arenas había hecho varios y magníficos ballets, Sylvia empezó a gustar de la danza.

Después de tomar clases por algún tiempo y mostrar su talento, el maestro Unger la tomó para el Ballet Concierto de



México. Debutó profesionalmente en la ciudad de Monterrey, en una de las temporadas que organizaba el gran cantante Roberto Silva; fue en 1955. Las cuatro lo tomaron a fondo, se dedicaron a enseñarlo a todas horas del día hasta lograr su perfección. Siempre recordaré que en la primera temporada que Ballet Concierto hizo en Bellas Artes, en 1957, *este pas de quatre* levantó al público de sus asientos; la ovación fue interminable.

Dada la confianza que Sergio y yo teníamos en ella, aprovechando su tipo de bailarina clásica, tuvo su segunda oportunidad. Fue en Variaciones Románticas. Un balletito del tipo de *grand pas de quatre*, donde además del estilo, la gran musicalidad de Sergio se manifestó en la coreografía. Y continuaba en el cuerpo de baile, debía ser bien conducida para que llegara a ser una figura. Le tocó el auge de la compañía con muchísimas funciones por toda la República Mexicana, temporadas en Bellas Artes, en cine, en televisión. Las funciones no siempre eran en teatros, muchas fueron en estadios, en campos de fútbol, en canchas de basquetbol. Una de las grandes funciones, esta vez en teatro, fue un Lago de los Cisnes, con Alicia Alonso e Igor Youskevitch en Monterrey.

Creció el repertorio y con él las participaciones de Sylvia: *La noche de Walpurgis* -donde Sylvia hacía una parte estelar-, *Tragedia en Calabria* -en el conjunto-, *Romeo y Julieta* -turno del papel protagónico-, uno de los solos de *Las sílfides* y desde luego siempre de Amiga en *Giselle* o de Swanilda en *Coppelia*.

De acuerdo con la planeación envié a Sylvia y a las otras niñas prometedoras a tomar clases con Xavier Francis, esto era para apartarlas un poco de lo académico y ampliar sus perspectivas artísticas. Este magnífico maestro y quien fuera un gran bailarín les fue muy benéfico. Tomaron clases además con Bodil Genkel, con John Fealy y con Luis Fandiño.

En una de sus raras visitas a México -el país que la formó- Lupe Serrano las invitó a tomar clases con ella. Era para su propio entrenamiento pero sí les hacía correcciones. Ellas consideraban que el sólo ver a Lupe era un aprendizaje en sí.

Hubo otra serie de magníficos maestros que impartieron clases en Ballet Concierto durante sus visitas a México, todos ellos famosos en la danza internacional: Anton Dolin, Dimitri Romanoff, Carlota Pereyra, Michel Panaieff, Victor Alvarez, Nina Popova. Y los maestros del diario: Nelsy Dambé, Sergio

Unger y Guillermo Keys Arenas. Yo únicamente manejaba los ensayos. Todo esto fue muy positivo y bueno para las carreras de Sylvia y todo ese conglomerado de prometedoras figuras.

Por esta época es cuando Sylvia se inicia como maestra. Laura Urdapilleta, la primera bailarina de la compañía, tenía una escuela y allí impartió sus primeras clases, descubre que le agrada muchísimo. Desde un principio mostró seriedad, disciplina y entusiasmo. Muy exigente, con el talento especial que deben tener los maestros para comunicar sus conocimientos y hacer que la gente ame su profesión.

Su carrera como bailarina continuó con Ballet Concierto, hizo la Tiple de *Café Concordia*, el pas de deux y de *Cascanueces*, llegaba a primera bailarina. Pero... decidió casarse con Fernando Urdapilleta, se convirtió en cuñada de Laura. Lo recordaba constantemente, en una ocasión, era el debut suyo en *Cascanueces*, estaba nerviosa y decía: "Fernando, ayúdame a que me salga bien". Pasé yo, la oí y le dije: "Mejor encomiéndate a San Fernando, que te va a ayudar mejor".

El matrimonio no la apartó de la danza, continuó su carrera como maestra. Comenzó supliendo a Clara Carranco en las clases de la Academia de la Danza Mexicana. Después fue en la escuela de danza que el Departamento del Distrito Federal tenía en el Mercado *Abelardo Rodríguez* y dirigía Sergio Lezama. Posteriormente, al asumir esa dirección Héctor Fink, contribuyó en la organización de los planes de estudio, cosa que a la postre le sería muy útil.

En esos tiempos ya se hacían arreglos para tener la colaboración de Cuba para impulsar la danza en México. Laura Urdapilleta y Salvador Vázquez Araujo visitaron ese país para las gestiones, a su regreso visitaron a Sylvia a colaborar. Primero fue un curso de metodología al que se convocó a todos los maestros del país, desde "las celebridades establecidas" hasta "los maestrillos de garaje". La idea era unificar la enseñanza. Como producto de este curso y de los siguientes se organizó la primera Escuela de Danza Clásica en 1977 y Sylvia asume la dirección. Se planearon programas por grados, por niveles, hubo una selección y se impartían diversas materias.

En un año de trabajo pudieron presentar a sus grupos en funciones que ya no fueron festivales escolares, sino una parte muy importante de la carrera: las prácticas escénicas. Entre el público estuvieron el señor presidente José López Portillo y la

primera dama, la señora López Portillo, una verdadera amante de la música y la danza.

Pero, el eterno pero de los cambios sexenales, nuevos funcionarios que no desean continuar con lo hecho, si no inventan algo que lleve su firma. Sylvia no estuvo de acuerdo y se retiró. Ya había pasado por todos los terribles problemas que se suscitaron con la Academia de la Danza Mexicana, con la Escuela Nacional de Danza, con los directores, los maestros, los alumnos y hasta los padres de familia para la creación de esa escuela, parte del Sistema Nacional para la Enseñanza de la Danza. No era posible ver cómo desintegran y deshacían su trabajo.

Afortunadamente ya se había fundado el Centro Nacional de Investigación, Información y Documentación de la Danza José Limón. Invitada y convencida por Tulio de la Rosa, los dos ingresan a este sitio. A partir de entonces la colaboración de Sylvia en todos los terrenos prácticos y teóricos ha sido muy valiosa: impartiendo y tomando cursos de capacitación y actualización, supervisando el trabajo de las grandes escuelas de Monterrey y Mérida, recorriendo la República, escribiendo semblanzas, investigando sobre las diversas metodologías. También viajando a Europa o a los Estados Unidos, acompañando a nuestros bailarines concursantes. Siempre activa, entusiasta, ofreciendo algo para que la danza de nuestro país emerja.

Roberto y Mitzuko

Un verdadero menú de estilos y tendencias

Hilda Islas



Una niña a quien el médico prescribió tomar clases de danza para resolver un problema de tendones cortos.

Un niño que pedía a los Reyes Magos un traje de Fred Astaire.

Dos niños prodigio, dos destinos fusionados por la danza, una pareja sostenida a través de la seriedad profesional y la calidez humana: Roberto y Mitzuko nos siguen sorprendiendo tanto por la belleza de sus excepcionales y acrobáticas danzas, como por la alegría y vitalidad que destilan sus cuerpos, sus caras, sus ánimos.

Acercarse a ellos es preguntarse qué mágico efecto tuvo el ingrediente danza en la historia de vida de estos dos alegres y cubanísimos bailarines... para delicia de nosotros los espectadores.

Mitzuko

Mitzuko Miguel Naranjo nació el 28 de septiembre de 1940 en La Habana, Cuba. La pequeña Mitzuko, a los tres años, caminaba de puntas por tener los tendones de Aquiles demasiado cortos. El médico recomendó a su madre llevarla a tomar clases de danza con el fin de que los tendones dieran de sí. Tal medida estuvo a punto de generarle serios problemas físicos: su debut en danza, en 1943, en el Auditorio del Teatro Amadeo Roldán, con tan sólo tres años, fue sobre puntas. Cuenta Mitzuko:

"...tuve la mala suerte de llegar con una maestra que me vio unos pies y unas piernas muy fuertes -que quizá son ya naturales- y como tenía una fiesta de fin de curso muy próxima, me puso unos zapatos de punta, me hizo parar en puntas y empecé a aprender los pasos. Aprendí a hacer *arabesque*, aprendí a hacer *chainés*, aprendí a hacer los pasos. Jamás me pararon en una barra... así fue el comienzo, que yo lamento mucho. No puedo culpar a nadie, yo entiendo que hoy en día hay un poquito más de conciencia y de cuidado".*

Seguramente, ver a una pequeñita de tres años bailando sobre puntas era un espectáculo inusitado. Tanta gracia ocultaba el enorme riesgo para la salud de la niña.

La influencia del cine de Hollywood, y en especial la imagen de Shirley Temple, generaron el ambiente propicio para que la pequeña Mitzuko se convirtiera en una niña prodigio que bailaba tap en diversos shows, hasta que logró un nombre en Cuba.

Por fortuna, el daño físico causado por tan prematuro uso de las puntas pudo corregirse con la ayuda de dos maestros de ballet que ella recuerda con gratitud: Ana Leontieva, que había estado en Cuba con el Ballet Ruso de Montecarlo y con Fernando Alonso, del Ballet de Alicia Alonso.

Fue precisamente la maestra Leontieva con quien Mitzuko empezó a explotar sus extraordinarias facultades para los giros: en una presentación de fin de cursos le asignó el papel de un trompo en un baile de can-can con música de Rossini. Ingresó después al Ballet de Alicia Alonso en 1952 y simultáneamente participó en algunos programas de T.V., en particular *El álbum Philips*, en el segmento Viernes de Ballet. Ahí, la señora Santana de Gutiérrez, madre de Roberto, se percató de la existencia de esa joven bailarina de clásico que ya contaba entonces con 15 años de edad.

Roberto

Roberto Gutiérrez Santana nació el 26 de febrero de 1937 en Cárdenas Matanzas, Cuba. Su inclinación por la danza fue innata. No obstante la creencia generalizada de que algo raro debía tener el muchacho que se dedicara a la danza, Roberto decidió desde siempre que sería bailarín. Pero aquello que consolidó la decisión fue la imagen de los bailarines del cine estadounidense de la época. Dice Roberto:

...la influencia para ser yo bailarín, exactamente fue la época de Gene Kelly, Fred Astaire, fue la época musical de Hollywood. Y ahí fue cuando yo dije: quieran o no quieran voy a ser bailarín. Cuando tenía cinco o seis años, que los niños piden pelotas, coches, patines, yo pedí un frac, un bastón, una chistera... Desde luego parece que a los Reyes no les dieron la carta porque me trajeron los patines, la pelota, el bat...*

Frente a los prejuicios de la época y la voluntad paterna se habría de desarrollar una vocación firme y una disciplina inquebrantable. Incluso una vecina suya, una *exvedette*, le sugirió empezar a desarrollar extensiones subiendo la pierna a una ventana. Por la disposición de la ventana y el mobiliario sólo podía trabajar con la pierna izquierda. Como consecuencia ha tenido que lidiar toda su vida profesional con una pierna derecha muy poco dócil.

Roberto inició sus estudios de danza con Martha Ita, maestra procedente de Hollywood, y bailó alrededor de un mes en su compañía. Posteriormente hizo pruebas en el Ballet de

Alicia Alonso. De entre 20 o 25 niños sólo dos fueron admitidos y uno de ellos, por sus aptitudes y talento, era Roberto. Pero a pesar de tan alta distinción e inmejorable oportunidad para seguir una carrera profesional en el ambiente del ballet clásico, el padre del muchacho no aceptó, de ninguna manera, que su hijo se enrolara en el mundo de la danza profesional. A Roberto no le quedó más remedio que continuar con sus estudios. Terminó el bachillerato e incluso obtuvo su título como técnico en rayos X.

Su indomable interés por la danza lo llevó posteriormente a hacer una prueba en el Ballet de Luis Trápaga, para actuar en televisión: lo aceptaron de inmediato. Con Trápaga el ritmo de trabajo era de maratón: se ensayaba de ocho de la mañana a las cuatro... de la mañana del otro día. Después tomó clases de ballet y folclor con Cuca Martínez y, más adelante, con una recomendación escrita de Luis Trápaga fue a Nueva York, donde tuvo la oportunidad de estudiar con Leon Danilien. Incluso llegó a bailar con el American Ballet durante su estancia en esa ciudad.

A su regreso a Cuba, su madre le sugirió ponerse en contacto con aquella niña prodigio de la televisión... Mitzuko.

El momento de formalizar la unión profesional se produjo mediante un curioso diálogo de sordos entre Roberto y la madre de Mitzuko: mientras la señora se entusiasma pensando en el futuro de su hija como bailarina de clásico, el muchacho le proponía triunfar como pareja de bailes de salón. Con todo, se estableció el acuerdo: bailar en televisión.

La vida profesional

La historia de la pareja inicia pues en 1957 de manera por demás vertiginosa: después de formalizado el trato con la madre de Mitzuko hubo una semana de ensayos y un estudio fotográfico. Roberto empezó a movilizarse velozmente para conseguir trabajo. Cuenta él:

...fui a hablar con una señora que se llamaba Teté Ruiz, que era la que hacía el programa de CMQ. Ella preguntó ¿qué tiempo llevan ustedes de profesionales? Le dije: dos años. Entonces respondió: yo creo que podemos presentarlos en un programa que se llama *Jueves de Partagas*. Pues perfecto, ¿cuándo quiere que debutemos? Esto fue un lunes, ella dijo: el jueves... Se me cayeron los chones.**

Dos días enteros ensayaron sin parar, incluso la bella trenza de la adolescente Mitzuko fue cortada y su cabello teñido de rojo: la niña prodigio se desvanecía y surgía la hermosa y llamativa mujer que sigue siendo hasta ahora. Antes de su *debut* la pareja se deshacía en dudas... ¿se acoplarían bien como pareja?, ¿tendrían éxito o sería éste el prematuro final de su carrera?

Debutaron, pues, en *Jueves de Partagaz*, totalmente en vivo, a la usanza de la televisión de esa época, y al finalizar era tanto el entusiasmo del público que el locutor tuvo que prometer una siguiente presentación de la pareja para que los aplausos cesaran y pudieran entrar los comerciales. Les ofrecieron entonces actuaciones en el *Casino de la Alegria*, programa estelar cuyo encargado de coreografía era nada menos que Alberto Alonso, director del grupo de ballet.

El estilo de Roberto y Mitzuko era moderno, jazz. Su primer número fue *Skokian*, baile de moda de Stan Kenton, y fue precisamente este tipo de danza lo que le provocó muchos dolores de cabeza a Mitzuko: las diversas formaciones de ambos presentaron el problema inicial para la integración. Mitzuko explica:

"Había el problema de que Roberto tenía una técnica dirigida más bien a jazz, a otro estilo, y yo era clásica, o sea, éramos dos números opuestos a reunirnos. Yo me acuerdo que en esa época estaba muy de moda el cha-cha-chá y yo lloraba muchísimo porque no podía hacerlo! 1,2, cha-cha-chá, y Roberto me decía: ¡pero cómo no puedes hacer 1, 2, cha-cha-chá... 'No, no puedo hacerlo'. A mí me costaba muchísimo trabajo pensar en moverme en otra dimensión. Es la gran diferencia que hay entre un bailarín clásico y un bailarín de jazz."*

Pese a esta primera dificultad, la coordinación y acoplamiento de la pareja se fue perfeccionando hasta lograr los mismos ritmos, la misma capacidad de improvisación, una creatividad corporal compartida. Esta corporalidad dual hace de Roberto y Mitzuko una especie extraña, sobre todo ahora en que ya no abundan las parejas de baile.

Así, de 1957 a 1960 bailaron en Cuba presentándose en diferentes centros nocturnos: Tropicana, Havana, Riviera, Casino de Capri, Casino Parisienne. En 1959 fueron premiados como Señorita y Señor Televisión, reconocidos por la prensa cubana como la mejor pareja de danza de la T.V. Realizaron giras por Puerto Rico, Venezuela, Perú, Argentina, Panamá,

Ecuador y El Salvador, presentándose en televisión, teatros, centros nocturnos y hoteles de prestigio.

En 1960 llegaron a México a trabajar, a casarse y a quedarse. Aquí, la transformación de la cordialidad del trabajo en amor fue casi imperceptible. Mitzuko afirma que no se dio cuenta del interés de Roberto en ella hasta que se percató de que él le "espantaba" a los pretendientes: si Mitzuko tenía una cita a determinada hora, Roberto organizaba presuroso un ensayo precisamente a esa hora. Así huyeron Xavier López "Chabelo" y Mauricio Garcés.

El romance se consolidó y decidieron casarse. Inolvidable fue el día de la boda: Roberto llegó tarde porque tenía que hacer un programa con Viruta y Capulina, y no pudo salir sino hasta después del ensayo. Mitzuko recuerda:

"...Cuando salió del ensayo, se dio cuenta de que nos tenía los anillos de boda, ni tampoco teníamos dinero para empezar... entonces se fue por una calle de Madero, con un señor que se llamaba Lev. Llegó y le dijo: 'Señor, yo me voy a casar ahora y no tengo dinero'. El señor lo reconoció: '¿usted no es Roberto, el de la televisión?'. 'Pues así es, pero no tengo dinero en este momento'. Entonces no sólo le dio los anillos de boda, le dio un collar de perlas y un anillo de brillantes... Además no le hizo firmar ningún papel. Mira que fue una cosa maravillosa."*

En cuanto al trabajo en sí, buscaron la calidad para poder abrirse paso en el naciente medio de la televisión. En esa época todavía no había mucha danza en la T.V., salvo el trabajo de León Escobar, así que reunieron a personas bien preparadas y se presentaron en programas como *Revista Musical Nescafé*, *Musical Ossart*, *Automex*, *Max Factor* y *las estrellas*, *El empresario*, *Domingos Hérdez*, *Sábados Espectaculares*, *El Show de El Loco* y otros.

Presentaron sus espectáculos en centros nocturnos, tales como, el Señorial, Terraza Casino, La Fuente, Los Globos, El Patio, en hoteles como el María Isabel Sheraton, Hilton, Aristos, Camino Real, Acapulco Princess, Acapulco Hyatt, entre otros.

Viajaron a los Estados Unidos y se presentaron en Chateau Madrid (Nueva York), Steuben's (Boston), Million Dollar Theatre (Los Angeles) y Carnegie Hall (San Antonio).

Hicieron la coreografía para las comedias musicales *Lolita está embarazada*, *La dama de las camelias* y *Adiós*,

guayabera mía. Roberto fue coreógrafo permanente de los programas *Y ahora Silvia*, con Silvia Pinal, y *Silvia y Enrique*. En cine destaca su participación en la película *Conserje en Condominio*, con Mario Moreno "Cantinflas", con coreografía de Roberto y la participación de Mitzuko como bailarina.

En 1986 la ANDA les otorgó la Medalla Virginia Fábregas por sus 25 años de trabajo artístico.

Han participado también en convenciones y eventos de celebración de compañías tan importantes como Coca-Cola, Levy's Jeans International, Seguros Monterrey, entre otras.

Se han presentado recientemente en los programas *En Vivo*, con Ricardo Rocha, y a partir del '90 han hecho apariciones en *ECO*, en los segmentos de Juan Calderón, Rocío Villagaría, Ricardo Rocha y Talina Fernández. Siguen participando en convenciones y haciendo la coreografía para festivales de T.V. como Valores Bacardí y Señorita México.

De una manra muy esquemática podríamos dividir la larga y exitosa carrera de Roberto y Mitzuko en tres etapas: De 1957 a 1960 incursionaron en los bailes de salón. De 1960 a 1970 probaron un estilo más acrobático y espectacular. Y de 1970 a la fecha han desarrollado más bien un estilo *funky* y, a decir de Mitzuko, un verdadero menú de estilos y tendencias. Ahora bien, ¿qué es lo que los ha mantenido vigentes durante tanto tiempo en el medio profesional? Parece ser que se debe a un justo equilibrio entre la adaptación a las modas y la conservación de un estilo particular inmutable. Ellos conocen muchos tipos de danza, han tomado clases de contemporáneo, de español, de clásico, de tap, de jazz, hasta las tendencias más vanguardistas de los bailes modernos: es bien sabido que las modas marcan la dirección de los espectáculos en medios tan crucles como el *show* y la televisión: el que no se adapta al vertiginoso transcurrir de los cambios, queda fuera, y aunque han procurado actualizarse siempre, hay un estilo en Roberto y Mitzuko que se conserva. Dice Mitzuko:

"Aunque presentemos un baile actual lo hacemos dentro de una línea de vestuario que vaya *ad-hoc* y que concuerde con nuestra personalidad. Hacemos todos estos bailes modernos dentro de nuestro estilo y propiedad".**

Roberto afirma que "lo que nos ha caracterizado más a nosotros como bailarines es nuestro estilo de presentación. El lujo, la fastuosidad con que nosotros nos presentamos. No es

bailar por bailar, es dar ilusión, es mostrarle al público que el baile es ese tipo de magia".*

En la actualidad la pareja sigue teniendo vigencia y conservando su estilo aunque se enfrenta inevitablemente a un medio cada vez más hostil a la danza como expresión autónoma en los medios masivos. En la televisión la danza siempre es el marco de un cantante. Los cantantes están apoyados por una disquera que por un lado invierte en el espectáculo y por otro recupera lo invertido con la venta de los discos. Los espectáculos coreográficos son ya incosteables puesto que exigen una considerable inversión que no se puede recuperar. Tan sólo el vestuario requiere de cambios constantes ante el ojo de un público cada vez más acostumbrado a la rapidez en la sucesión de imágenes, a la novedad. Roberto y Mitzuko son incluso sus propios diseñadores y han incursionado, para estar al día, en el canto.

Además, el montaje de coreografía bajo pedido es una importante fuente de trabajo. Los montajes coreográficos están generalmente a cargo de Roberto. El no trabaja, sobre todo si la coreografía es para otro artista, con una idea prefabricada, porque no siempre los bailarines a quienes monta la danza tienen el mismo nivel técnico. Su creatividad se caracteriza por la gran facilidad de mover grupos y por los acrobáticos, espectaculares, bellos e ingeniosos *pas de deux* que han distinguido a la pareja.

Otra de las facetas de la vida profesional de la pareja es la docencia. Es Mitzuko quien se ha encargado de la formación de jóvenes bailarines en el estudio particular de ambos. Ella considera que el ballet clásico es fundamental y, aunque los alumnos muchas veces se resisten a aceptarlo, poco a poco los resultados en su propio cuerpo los convencen de que ésa es la base.

"Hay un grave problema actual, porque, igual que nosotros tuvimos la imagen de un Fred Astaire, de una Ginger Rogers o Gene Kelly... ahora se tiene la imagen de los bailarines de música moderna. Entonces se niegan a tomar clases de ballet. A mí me cuesta tratar de convencerlos de que el ballet es básico, para todo: básico. Es mi opinión personal. Entonces a las pequeñas, como no pueden abrir la boca para decidir, sólo las acepto en clásico...***

"A las niñas mayores de 12 años las aceptamos en jazz y, es curioso, una vez que conocen la danza, ellas mismas entien-

den la necesidad de tomar una clase de clásico y automáticamente se les combina con el jazz. Una vez que se dan cuenta de que la línea les mejora con clásico, ellas mismas lo van pidiendo.**

En lo que toca a las clases de jazz, ella ha desarrollado a partir de la técnica de su maestro Luigi su propio sistema de trabajo que incluye en sus niveles más avanzados, precisamente, esa especie de *pas de deux* en jazz que la pareja ha experimentado durante tantos años: todos sus alumnos aprenden a bailar en pareja, conocen los contrapesos y apoyos para cargar y ser cargados, y aprenden, dice la propia Mitzuko, que "más vale maña que fuerza".

La pareja humana

A todos se nos ocurre pensar... ¿cómo es que han podido permanecer tanto tiempo como pareja tanto en la vida profesional como en la vida cotidiana?, ¿qué los ha mantenido juntos? Aunque es muy aventurado especular al respecto habría que decir que se trata de varios factores: vitalidad personal, amor de pareja, respeto, amor a la danza.

En este caso el amor a la danza parece haber sido una fuente de entusiasmo fundamental, el núcleo de las metas y las aspiraciones de ambos. Según Roberto:

"Si no hay un ideal, si no hay una meta entre dos personas, si no hay respeto mutuo, si no se consideran ambas partes, entonces yo creo que no puede existir un matrimonio".*

Respeto es otro factor de peso, un respeto que en el caso de ellos, se ve condimentado con el sabor de dos temperamentos vibrantes, apasionados... cubanos. Cuenta Mitzuko:

"Quien nos ve ensayando dice 'éstos se van a matar', porque en los ensayos es un duelo, un duelo a muerte. Pero una vez que termina el ensayo, ahí quedó. Lo difícil es entender que el trabajo es una cosa y el matrimonio, el hogar y la familia es otra. No sé si es por un duende mágico que nosotros en el ensayo casi nos aventamos el tocadiscos o la grabadora o el zapato de baile (quien nos ve dice 'mi madre'), e inmediatamente que termina el ensayo queda la personalidad de bailarín, entra la personalidad del matrimonio, en donde tenemos discusiones, pero quizá de otras cosas. Nunca llevamos el trabajo a la vida personal.**"

Compartir, pues las mismas inquietudes profesionales implica también separar lo cotidiano de lo laboral. Para una

pareja que comparte el trabajo y la casa, delimitar bien las fronteras entre uno y otra es elemento de supervivencia en ambas esferas.

Roberto y Mitzuko no tienen forma de aburrirse: entrenan diariamente, aprenden nuevas técnicas, nuevas disciplinas, ávidos, ansiosos, frescos para absorber. Quién sabe si es el amor a la danza lo que nutre el amor de pareja o es el amor de pareja lo que nutre el amor a la danza... ¿cómo saber?

De cualquier forma Roberto y Mitzuko no paran. Con una enorme sabiduría para mediar entre la adaptación al cambio y la conservación de un estilo propio que trasciende décadas, vitales, de sonrisa fácil, de franca sencillez, ellos siguen entrenando, haciendo coreografía, enseñando y bailando y quién sabe cuándo irán a parar. En todo caso el público es quien sale ganando: su talento ha rebasado los límites generacionales. O como dice Roberto:

"...somos una generación perdida. Cuando debutamos en televisión nos tocaron artistas tan consagrados como Prudencia Griffel, una Sara García, en fin, gente ya muy consagrada, cuando nosotros teníamos dieciocho, veinte años. Ahora trabajamos en programas y nos toca Timbiriche, Menudo... y entonces la gente dice: ¿y éstos que edad tendrán?, yo los veo desde niño trabajando..."

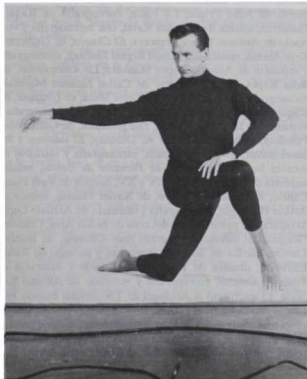
*Charlas de danza. Roberto y Mitzuko y Felipe Segura. 20 de enero, 1986.

**Entrevista de Hilda Islas a Mitzuko, octubre de 1991.

John Sakmari

"Aquí me quedo". Y aquí se quedó.

Rosa Reyna



John Sakmari, bailarín y coreógrafo norteamericano, nacido en Pensilvania, ha llevado a cabo sus principales actividades de danza contemporánea en nuestro país.

Johnny declara que adora a México, país que le ha brindado la oportunidad de madurar y realizarse como artista de la danza y de formar su propia familia mexicana, como él considera a los amigos que han surgido de las diferentes ramificaciones dancísticas en las que ha participado a lo largo de su carrera.

Al igual que la mayor parte de la gente que ha brillado en la danza, desde muy pequeño deja ver la tendencia, el gusto, la inclinación y la manifestación danzaria y lo corrobora el comentario que Johnny me hace al respecto. Transcribo el relato con sus propias palabras porque para sus amigos, la forma de expresarse en el idioma español, a pesar de los muchos años de estancia en nuestro país, siempre ha sido una de las "gracias" de Johnny Sakmari, que tanto hemos gozado. Pienso que él está muy consciente de eso y quizá la razón por la que nunca ha pretendido perder su característica:

"...yo siempre, pues yo que pienso que siempre fue bailarín, eso era mi carrera. Desde la escuela siempre yo bailaba, tenía una pareja que... que... hicimos a...

"a... rutinas, pero claro para nosotros y me dieron la oportunidad, como le dije con Felipe, en la escuela ser él... él... ¿cómo se dice el que mancha la banda, en las marchas y todo eso? ...pero de bailarín yo siempre sentí que eso es que yo quería hacer, porque ni siquiera quería seguir con mis estudios; no yo, yo quería bailar...

Esta amiga que era su pareja en la escuela, sí había tomado clases de ballet. Por la tarde, al terminar las clases, se iban a la casa de la chica a practicar pasos y rutinas. En la serie de revistas que hojeaban, seleccionaban poses que más tarde incluían en sus secuencias de danza. Esto significó un gran estímulo al "gusanito" que él ya llevaba desde siempre.

De acuerdo a su opinión, considera que para ser bailarín profesional comenzó un poco tarde, pues ya tenía alrededor de 17 años cuando terminó la escuela. Se fue a radicar con sus padres a Nueva Jersey, para poder tomar clases en Nueva York con el *New Dance Group*, donde su pareja escolar llevaba un año estudiando en esa institución.

Desde el primer momento que él entró al estudio, el hecho de ver la clase y escuchar el acompañamiento del tambor,

lo hizo decidirse internamente: "aquí me quedo" y... allí se quedó.

Sus maestros en esa escuela, que en aquel entonces se ubicaba por las calles sesentas, fueron Sophie Maslow, Donald McKale, Mary Anthony, William Bales, Hadassa y otros que no recuérda.

Comenzó con una clase a la semana, después dos, más tarde tres... su presupuesto no daba para más. Avanzaba rápidamente debido a sus grandes anhelos y a su tesón. Por otro lado considera que el hecho de ser varón le favoreció para conseguir una beca, aunque nada más haya sido por un solo verano.

Además participó en las presentaciones tanto con Mary Anthony como con Donald McKale, puesto que en Estados Unidos como en los demás países, los bailarines varones están expuestos a la "caza" de ellos por su escasez en el campo de la danza, coincidiendo con el comentario de Felipe Segura que además fue un factor importante su figura y personalidad.

Algunos meses después de la estancia de Xavier Francis en México, que en Nueva York había sido integrante y una especie de secretario del *New Dance Group*, sugirió a Johnny la venida a nuestro país, en principio porque la carencia de bailarines varones los hace bien recibidos en cualquier grupo, como lo hemos mencionado anteriormente; además se le ofrecía una beca económica y estudios, en aquella época en que la escuela y la compañía de la Academia de la Danza Mexicana se ubicaban en la avenida Hidalgo 61.

El panorama que se le presentó a su llegada a la ciudad de México, con toda clase de oportunidades: beca económica, estudios con diferentes maestros, presentaciones profesionales en el Teatro de Bellas Artes, el más importante de nuestro país, fue lo que hizo generar sus raíces en la danza contemporánea mexicana. Repite mil veces: "¿qué más quisiera uno?"

Poco tiempo después de su llegada a México fue incluido entre los bailarines que Ana Mérida llevaría a la gira por la ciudad de Guadalajara y de la cual Johnny se quedó fuertemente impresionado, principalmente por el hecho de bailar en un teatro formal (en Estados Unidos sólo las grandes compañías de ballet tenían esa opción), y en especial por haber sido en esa joya arquitectónica que es el Teatro Degollado.

Después de esto, varios motivos lo obligaron a regresar a New York.

Entre algunos compañeros bailarines, realizamos una colecta y Johnny Sakmari regresó a México antes de un año. Aún cuando retorna a nuestro país durante la estancia de José Limón, ya no tuvo la oportunidad de quedar incluido en el reparto de las coreografías de Limón, Doris Humphrey y Lucas Hoving, sin embargo sí le fue posible tomar clases con ellos y participar en algunas de nuestras primeras coreografías como fueron *Tierra* de Elena Noriega, con música de Francisco Domínguez, escenografía y vestuario de Arnold Belkin y música de José Morales Noriega. Subraya enfáticamente Johnny: "¿quién no ha bailado en *Tierra*?" Participó asimismo en *La Manda*, de Rosa Reyna, música de Blas Galindo, escenografía y vestuario de José Chávez Morado y libreto de José Durán, basado en *Talpa*, de Juan Rulfo; *Imaginerías*, de Xavier Francis, música de Bela Bartok y escenografía y vestuario de Julio Prieto; *La Valse*, coreografía de Raquel Gutiérrez, música de Maurice Ravel, con escenografía y vestuario de Antonio López Mancera; *El Chueco*, de Guillermo Keys Arenas, música de Manuel Bernal Jiménez, escenografía y vestuario de Antonio López Mancera; *La Anunciación*, de Rosa Reyna, música y libreto de Carlos Jiménez Mabarak, escenografía y vestuario de José Reyes Meza; en *Uirapurú*, de Raquel Gutiérrez, música de Heitor Villalobos, escenografía y vestuario de José Reyes Meza; *Tres preludios*, de Guillermina Peñalosa, música de Claude A. Debussy; *El muñeco y los hombrecillos*, de Xavier Francis, escenografía y vestuario de Arnold Belkin; *Un cuento de Famesio de Bernal*, música anónima de los siglos XIII, XIV y XV, diseños de Raúl Flores Canelo; *Juana en la Hoguera*, de Xavier Francis, música de Arthur Honegger, escenografía y vestuario de Antonio López Mancera y la participación del coro de Bellas Artes, Celestino Gorostiza el director dramático; *Juan Calavera*, de Josefina Lavalle, música de Silvestre Revueltas y prólogo de Rafael Elizondo, diseños de Raúl Flores Canelo y máscaras de Federico Canesi, escenografía y vestuario de Alfonso Soto Soria. El interpretó el Arcángel de Tonanzintla cuando José Limón regresó a Nueva York. Esta obra con coreografía del propio Limón, música de Fray Antonio Soler, orquestación de Rodolfo Halfter, escenografía y vestuario de Miguel Covarrubias; en *Movimiento Perpetuo*, de Rosa Reyna, música con-

creta de Henry y Shaeffer, libreto de Emilio Carballido y diseños de José Cava; *El nacimiento de las Amazonas*, coreografía de Raquel Gutiérrez, música de Heitor Villalobos, escenografía y vestuario de David Antón; en *Huapango*, de Martha Bracho, música de José Pablo Moncayo y diseños de Miguel Covarrubias; en *Tienda de sueños*, coreografía de Guillermo Keys Arenas, basada en un poema del Dr. Bruno Ruiz y diseños de Antonio López Mancera; en *Visiones Fugitivas*, de Rosa Reyna, música de Serge Prokofiev, orquestación de Lan Adomián, escenografía y vestuario de Carlos Mérida; en *Opus 1960*, coreografía de Anna Sokolow, música de Teo Macero y percusiones de Antonio Adame, diseños de Antonio López Mancera; en *Interludio*, de Josefina Lavalle, música de Benjamin Britten y diseños de Antonio López Mancera; en *Complejo de Electra*, de Ana Mérida, música de Guillermo Noriega y diseños de José Solé; en *Homenaje a Hidalgo*, de Anna Sokolow, música de Rafael Elizodno, instrumentación de Federico Smith, libreto de Emilio Carballido y vestuario de Lucille Donay.

Bailó en otras coreografías, que ya no recuerdo los nombres, también en la *Epoca de Oro* de la danza mexicana. Vuelvo a transcribir con la *suigeneris* forma de expresión de John Sakmari, su opinión acerca de esta época:

"...¿cómo te puedo decir... in... a... a... en las obras mexicanas pues, me gustó mucho cuando estuvimos en la *Epoca de Oro*, así de Covarrubias, mucho interés con las obras mexicanas, muy muy interesantes, así bien realizados; de las obras, claro, que yo he hecho, digo, te dirá él, el público ¿no?..."

De esta época valora algo que no era precisamente la técnica de los bailarines, sino la personalidad de cada quien, así como el hecho de que las coreografías se creaban expreso tomando en cuenta las características de cada uno, al menos de las primeras figuras. Comenta que además los pintores y demás artistas creadores que participaban, se ponían de acuerdo con los coreógrafos, llegaban a presenciar las clases, los ensayos, en fin, estaban pendientes del desarrollo de la obra, había una admirable integración creativa, de allí la razón del por qué una gran parte de las coreografías lograron el éxito y la trascendencia, marcando una época en la danza moderna mexicana. Recuerda con entusiasmo a José Reyes Meza, a Arnold Belkin, a José Chávez Morado, a Pedro Coronel, a David Antón, a Wilberto Cantón.

Otra de las satisfacciones que le ha brindado la danza, además de ser bailarín, es el haber incurcionado en el campo de la coreografía. Su primera obra la creó en 1956, fue *El encuentro*, un dueto que realizó al lado de Rocío Sagaón, esa hermosa bailarina que emanaba frescura y espontaneidad por todos lados. Esta obra vino a ser el asomo de aquello tan fantástico que imaginaba desde pequeño, crear danzas, y agrega: "hacer coreografía".

Utilizó música de Samuel Barber, los diseños de escenografía y vestuario fueron de David Antón. Un día Wilberto Cantón llegó a ver el ensayo, al enterarse que el nombre de la obra sería *El encuentro* dijo abiertamente: "John, ese título está muy seco, se necesita algo más, me gusta lo que has creado, permíteme pensar algunas frases" De esta propuesta surgió el subtítulo *La muerte es el otro rostro del amor*, frase que obsequió con todo entusiasmo a John Sakmari.

A esta coreografía le siguió *Ellas*, con la música de Enrico Cabiati y los diseños de David Anton. Luego *El hombre de barro: Creación, trasmutación y muerte*, nuevamente Enrico Cabiati aportó la música, los diseños de Lucille Donnay. Viene después *Fantasia*, con música de Lan Adomián, los diseños de David Antón. Con la música de Dimitri Shostakovich creó *Los payasos*, el vestuario de David Antón. Acerca de esta obra comenta que salió como salió porque los dos (Johnny y Rosa Reyna) nos divertíamos muchísimo, dice:

"...estaban así en nuestro jugo, no es por nada Rosa, pero sí me acuerdo muy bien, precisamente del *Payasos*, así que pues, no sabe cómo el público lo va a recibir pero eso sí. ¿Te acuerdas de cortina, tres de cortina Rosa? y así de... de..."

Considero que realmente los diseños de estos dos trajes fue uno de los grandes aciertos de David Antón. Al expresarle a Johny que fue una experiencia muy grata para mí por lo que trabajé muy a gusto en sus obras, que ya entre ellas en sí eran muy distintas, pero sobre todo muy diferentes a las de los otros coreógrafos mexicanos, me dice:

"Pus sí, eso digo, por mis raíces yo creo que eso también tiene mucho que ver Rosa, sus propias raíces, dónde naciste, así todo que has palpitado (...) Así como de niño, y aunque yo venía aquí a México, un país que yo adopté, por así, pues entonces pues no puedo negar mis raíces y... y... por estas razones creo que mis obras fueron así también."

Realizó varias giras en nuestro país con la Compañía Oficial de Danza Contemporánea del INBA, con la que tuvo la oportunidad de recorrer algunos lugares como Acapulco, Veracruz, Monterrey, Jalapa, Querétaro, Santiago Ixcuintla, Guadalajara, Tijuana, Ciudad Victoria y algunos otros.

John Sakmari también incursionó dentro del folclore mexicano. Se inició con el Ballet Aztlan, con el que realizó un viaje a Sudamérica. El era el coreógrafo del grupo, recuerda una pregunta que le hicieron en esta gira, que le causó mucha gracia: "¿Cómo, por qué, en una compañía de folclore mexicano tienen un gringo de coreógrafo?". Preciso que sus conocimientos en las áreas técnica y coreográfica, a más de que en la danza, como en cualquier arte, e debe ser internacional, y por otro lado, la asesoría que se le proporcionó en el campo específico mexicano, le posibilitaron desempeñar ese papel. En esta gira recorrieron parte del Perú, Colombia, Venezuela y Ecuador.

El otro grupo fue el que organizó Emma Pulido, trabajó como director general, director artístico y coreógrafo. Viajaron durante tres meses por el estado de California, Estados Unidos, para sus presentaciones.

Durante la XIX Olimpiada bailó en algunas coreografías que presentó Amalia Hernández con el Ballet de los Cinco Continentes.

En la rama de la danza contemporánea tuvo otras experiencias muy valiosas. Trabajó con Waldeen y expresa que resultó completamente, diferente a lo que él estaba acostumbrado aquí en México desde la terminología utilizada por la maestra para referirse a movimientos ya conocidos anteriormente, hasta la manera de moverse en la danza. Dice que fue toda una experiencia positiva.

Bailó durante ocho meses en el Taller Coreográfico de la Universidad que dirige Gloria Contreras. Participó también en un grupo de danza contemporánea que dirigía Cristina Gallegos. Fue uno de los bailarines de Danza Contemporánea que Guillermo Keys Arenas presentó en el Teatro de los Insurgentes, con la participación de Anna Sokolow como coreógrafa de la *Suite lírica*, con la música de Alban Berg.

Con el Ballet México Contemporáneo, dirigido por Farnesio de Bernal y Rosa Reyna, se integró como bailarín y coreógrafo, al que perteneció hasta que desapareció el grupo, y cuya sede fue básicamente la Casa de la Paz. En la mayor parte de sus coreografías utilizó música de jazz.

Aparte de estas funciones, él, en lo personal, realizó algunos conciertos de jazz con Juan José Calatayud, también en la Casa de la Paz, allí figuraba como director del grupo.

Participó como bailarín en diversas temporadas de Opera Nacional e Internacional con la Compañía Oficial de Danza Contemporánea del INBA. Tuvo experiencias como coreógrafo en la ópera, pero en esas ocasiones colaboraron bailarines clásicos.

Otras experiencias como bailarín y coreógrafo fueron en el cine nacional y en el norteamericano filmado en México. Considera muy interesante su experiencia como coreógrafo en el Circo Brown, además él los domingos encabezaba el desfile de presentación de artistas, lo cual lo divirtió muchísimo.

Sin hacer la comparación de la danza contemporánea de concierto, con la que se utiliza en el *show business*, piensa que sus múltiples participaciones han significado algo muy importante en su vida, puesto que lo enriquecieron como ser humano y artista, en vista de que según dice, recorrió todos los cabarets de la ciudad de México.

El viaje que hizo al Japón lo considera como otro sueño realizado. Fungió como coreógrafo además de bailarín. Puede decirse que este espectáculo era un *show* internacional, donde había de todo, como él lo mencionaba, el programa estaba integrado con números de jazz, bailes tropicales, danza tradicional mexicana y algo más.

Ha figurado como modelo en exhibiciones de modas... Al enterarme de todas estas actividades y percibir mi sorpresa durante la entrevista me comenta:

"...¿Qué es que no he hecho...? ¿Qué es que no he hecho, sí?"

Ha trabajado en diversos programas de televisión. Se inició como coreógrafo de comedias musicales con *Ni fu, ni fa* luego vino *Ring ring, llama el amor* y siguieron muchas más.

Ha sido maestro de danza en muy diferentes niveles, desde clases para amas de casa, como él dice, hasta clases especializadas de jazz para bailarines profesionales. Ha sido invitado como maestro en Culiacán, Veracruz y Guadalajara. Fungió como coreógrafo en algunas obras de teatro. Entre sus actividades se encuentran también comerciales para la televisión.

Todas estas experiencias que John Sakmari ha tenido, han sido como la vida misma, abriendo continuamente nuevas puertas y ventanas, que lo han ido transformando, forjando... Para ser quien es él, de verdad.

Toda la serie de actividades que llevó a cabo en la danza cumplieron con flo que para él significaba la palabra:

BAILARIN = BAILAR

NOTAS

Felipe Segura, Charlas de Danza, entrevista con John Sakmari, 8 de junio, 1987

Rosa Reyna, entrevista con John Sakmari, 9 de septiembre 1991.

INBA, Memoria de 50 años de Danza.

Lucía Segarra

La predestinación para el escenario

Oscar Flores



Hay personas que el arte lo llevan en la sangre. En un caso como el de Lucía Segarra, podría decirse que forma parte de una herencia genética.

Su madre y sus tías por vía materna (nacidas en Turín, Italia) fueron de las principales bailarinas, maestras y coreógrafas de danza clásica de nuestro país; en tanto que su padre es apuntador teatral y sus tías paternas fueron gente relacionada a la industria fílmica.

El destino, en este caso inexorable para Lucía Segarra, la llevó a abrazar la carrera de bailarina clásica interpretando papeles importantes en el Ballet de la Ciudad de México y, posteriormente, a avocarse a la docencia.

El arte había elegido a Lucía Segarra desde antes que naciera. Para ello, el destino quiso que su madre, Amelia Costa, entonces primera figura de la danza, conociera a quien sería su esposo en un teatro.

Los primeros recuerdos que Lucía tiene de la danza se los debe, por supuesto, a su madre, pese a que Amelia Costa decide retirarse al contraer matrimonio y dedicarse de lleno a sus clases en el Departamento de Educación Física. Desde pequeña la ve bailar y empieza esa enseñanza y degustación no formal del arte dancístico.

Sin embargo, no todos los recuerdos de niñez de Lucía fueron dulces, pues Lucía pierde a su madre en 1922, cuando esta futura bailarina tiene apenas once años de edad.

Las cosas se facilitaron para que Lucía Segarra encaminara sus pasos al mundo de la danza. Al contrario de muchas otras niñas que vieron truncados sus deseos de convertirse en bailarina, Lucía encuentra el apoyo y estímulo de su padre.

Entonces, emprende su aprendizaje de seis años en la escuela de las hermanas Campobello, principalmente bajo las instrucciones de su tía Linda, pero también recibiendo clases de maestros de la talla de Nellie y Gloria Campobello, Enrique Vela, Ernesto Agüero, Luis Felipe Obregón, Francisco Domínguez.

Otros maestros importantes en su formación fueron Gilberto Martínez del Campo y Estrella Morales. Lucía forma parte de las primeras generaciones de egresadas de esta escuela.

"Dejé una temporada los estudios, pero luego volví otra vez. Más tarde ya me metí de lleno en el ballet. También trabajé

mucho con mi tía, llegando a suplirla en sus clases de la Escuela Nacional de Danza cuando se enfermaba", recuerda Lucía.

Su debut profesional lo realiza con el Ballet de la Ciudad de México en el Palacio de Bellas Artes en 1943, en un programa integrado por *Alameda 1900*, *Las Sifides*, *Umbral*, *El espectro de la rosa* y *Vespertina*.

En dicha ocasión Lucía formó parte del elenco que interpretó *Alameda 1900* como una de las "coquetas" y *Umbral* interpretando el rol de La Vanidad, además de *Sifides* y *Vespertina*.

Otro de los éxitos artísticos de esta bailarina fue bailar en una temporada de ópera como solista en el montaje de *Aida* al lado de Roberto Ximénez (uno de nuestros bailarines internacionales), bajo la coreografía de su tía Linda.

En 1946 acepta una proposición matrimonial, por lo que decide abandonar la carrera de intérprete para dedicarse de lleno a la docencia, trabajando 31 años en la Escuela de Educación Física hasta alcanzar su jubilación.

Como anécdota al margen, cabe señalar que entre las alumnas de Lucía Segarra en la Secundaria 11 se encontraba la jovencísima Gloria Mestre.

Lucía Segarra es la fuente de información principal para tener un cabal conocimiento de las famosas hermanas Costa, como el mundo dancístico mexicano las llegó a conocer.

"Mi madre y mis tías vinieron de Italia para trabajar aquí con la Compañía de Esperanza Iris. Empezaron primero en el Teatro Ideal, antes de que llegaran las hermanas Ana e Isabel Blanch", rememora Lucía.

"Allí estuvieron una temporada -agrega-, luego pasaron al teatro que después hizo Esperanza Iris. Esta estrella de la lírica nacional vio bailar a Amelia Costa, mi mamá, en cierta ocasión, y le gustó tanto que la contrató para su compañía.

"Le gustó tanto que Esperanza Iris dijo que Amelia Costa sería siempre la primerísima bailarina. Porque ella bailaba muy bonito y era la que mejor bailaba."

Entre las múltiples anécdotas que sobre la impecable técnica de Amelia Costa, su hija prefiere aquella que refiere cuando en el teatro Arben, Amelia bailaba la *Danza de las horas* interpretando al personaje de La noche.

"Llegó un momento ya casi para el final, cuando los chainés, que mi madre efectuó tres vueltas al escenario sin titubear. Entonces se paró y quedó como si hubiera sido una

estatua. El público se levanto de sus asientos para aplaudirle... Dicen que duró una eternidad."

NOTA

1. Texto redactado con base en una entrevista de Felipe Segura

Tere Sevilla

El príncipe de los cuentos de hadas

María Sandra Licona Morales

En la casa de Tere Sevilla -María Asunción Sevilla Castelazo- se respira un aire tranquilo, sereno, de hogar. Entre paquetes y bolsas, ya que dentro de unos días se muda de domicilio, la maestra de baile español carga una de esas cajas y extrae de ella fotos, muchas fotos. Mirándose en las imágenes comienza a narrar sus recuerdos.

De un hablar atropellado. De un ir y venir, la Sevilla, "mujercita delicada y fina, como un figurilla de porcelana de Sevres"⁽¹⁾, nos cuenta: "a la edad de cuatro años y medio mi mamá me llevó, en Estados Unidos, a una academia de baile, *Maglin Kiddies*, donde nos enseñaban un poquito de todo: acrobacia, tap... Estudié seis meses ahí".

Tere Sevilla aclara: "digo que empecé a estudiar en los Estados Unidos porque yo nací en Los Angeles, California -el cinco de abril de 1929-. Obtuve la nacionalidad mexicana a la edad de 25 años, porque además mi mamá y mi papá eran mexicanos. Mamá siempre tuvo deseos de hacer algo en la danza o en el teatro; figurar, lo hacía en forma *amateur* nada más. Yo creo que por eso la danza me gustó mucho desde pequeña".

Después de un tiempo, la primogénita del director y productor de cine Raphael J. Sevilla y de su esposa María Asunción Castelazo de Sevilla, "dama de gran porte y ojos profundos"⁽²⁾, retorna con su familia a la ciudad de México e inicia sus estudios con las señoritas Garmendía. Fue en la escuela donde primero dio muestra de sus aptitudes. "No recuerdo exactamente dónde estaba situada la academia de estas señoritas. Pero ellas me pusieron un bailecito para una película que se llamó *A la orilla de un palmar*, la cual fue dirigida por mi papá. Yo tenía apenas ocho años. Con las Garmendía estudié, no sé, seis o siete años."

En cierta ocasión, en un festival de niños, Tere hizo su debut ante el público nada menos que en el Palacio de Bellas Artes, interpretando el papel de soldadito. Al mismo tiempo que estudiaba sus lecciones habituales y comunes a esa edad, tomaba sus clases en academias particulares siempre bajo la dirección de reconocidos maestros. Tere nos narra encantada: "Posteriormente estuve en la academia de las hermanas Gutiérrez, estudié con Isabel Gutiérrez, principalmente, y con Carmelita, aunque a veces nos daba la clase Raquel. Aprendíamos un poco de todo, clasicitas de ballet, bailes



regionales. La verdad yo estaba fascinada con ellas. Recuerdo que nos presentamos en algunos teatros, así de fin de curso, entonces hice *El baile holandés*."

El principito

Y aquí comienza la vida de galán o príncipe de hadas de nuestra bailaora flamenca. Narra divertida: "A mí siempre me escogían de galán, tal vez porque yo era muy flaquita y más alta que mis compañeros. Más adelante me presenté, otra vez, en el Bellas Artes, en un ballet que se llamaba *La leyenda de los siete principes*. Yo salía de bufón -ocurrente, nos dice-, me sentí de lo lindo porque no sólo me ponían mis pasos, también me daban la libertad de hacer las payasadas que se me pudieran ocurrir en ese momento."

En 1941 la familia Sevilla-Castelazo se traslada a la ciudad de Guanajuato, donde Tere interrumpe sus estudios de baile. La estancia duró, para fortuna de Teresita, sólo un año y cuatro meses. A su regreso retoma sus clases con las Gutiérrez.

"Isabel presentó un festival en el Teatro de los Electricistas, el que marcó mi incursión en el baile español. Recuerdo que me dijo que había estudiado con el maestro Oscar Tarriba -con quien más tarde Tere tomaría clases particulares-, entonces me empezó a poner unas cosas de español. Ella me inició en la vida del tablao. Yo estaba muy contenta y como coincidencia mi papá me llevó a ver una función en Bellas Artes. Se presentaba una artista española, no recuerdo su nombre pero se veía preciosa, cuando la ví, con aquel garbo, sentí una emoción muy especial. Empecé a tener un adelanto en el inicio de mi carrera como bailarina de español sólo de haber visto a aquella mujer."

Siempre quise ser profesional en clásico

Antes de que la Sevilla entrara de lleno al tema del baile español, le pedimos que nos platicara sobre su otra pasión en cuanto a danza se refiere: el ballet. Un poco en tono nostálgico nos cuenta: "Con otra de las maestras que aprendí mucho fue con Carmen Burgunder. Ella se especializaba en los ballets, digamos, clásicos. Presenté, en un festival, *Blanca Nieves y los siete enanos*, junto con Esperancita de la Barrera seleccionó a los integrantes y en cuanto entré me dijeron 'tú vas a ser el

príncipe'. Inmediatamente me echaron el ojo. Blanca Nieves era la hija de la señora Irabién, otra de las organizadoras.

"Más adelante Madame Nelsy Dambredé ingresa para dar clases a la academia de la señora Burgunder -muy seria, platicavo me interesé muchísimo y fui a darle las gracias a Isabel, ya que me quedaría de lleno a tomar clases con Nelsy. Ella era muy exigente, nos dejaba muy cansadas. Para ese entonces, 1943, ya se preparaba, en la academia, otro festival. Se presentó *La Cenicienta*, donde también hice de príncipe y bailaba, no sé, gavotas, minuets... Después de un tiempo Madame Dambredé y la señora Burgunder se separaron."

Los últimos dos años que Tere Sevilla estudió con Nelsy Dambredé fueron a conciencia, según sus propias palabras, ya que tomaba las clases con mayor frecuencia. Tere nos comenta: "Con Madame también dimos funciones en el Teatro de los Electricistas y en el de Bellas Artes. Recuerdo que en una ocasión se iba a presentar una obra, *El ballet húngaro*, entonces se enfermó la muchacha que iba a participar y como yo había visto los ensayos y tenía idea de la música me eligieron para suplirla. Curiosamente fue la primera vez que hice de mujer. Bailé al lado de Felipe Segura, a quien veíamos, ya, como una gran figura. En este rubro, otra persona muy importante -apunta Tere Sevilla- a quien yo veía con ojos de admiración, gozando realmente lo que hacía, era Lupe Serrano. Ella traía cosas muy interesantes, vivencias de su temporada en el Ballet Ruso de Alicia Alonso, las cuales nos las transmitía con mucho entusiasmo."

De su incursión en el ballet clásico, Tere también recuerda haber participado en un *pas de quatre*, el cual bailaba junto a Gloria Contreras y otras dos bailarinas, y en la *Danza primera* de la ópera *La vida breve*.

Como toda jovencita, inquieta, a veces indecisa, pero siempre responsable, ya que para 1950 la Sevilla daba clases a 75 alumnas y presentaba sus propios festivales, retoma sus estudios con la señora Burgunder e inicia otros con el maestro Fernández de baile español.

"Tuve gran ilusión de ser bailarina profesional de ballet pero por un lado me faltó fuerza física y dedicarme exclusivamente a eso y por otro encajaba mejor en el español, la gente me animaba mucho, yo lo sentía. En un festival hice una farruca que me puso un maestro, Pepe Antón. La misma Nelsy Dambredé

me dijo: 'Tere, yo no sabía que podías hacer eso'... La verdad yo tampoco, ese día lo descubrí."

Mi vida en el tablao...

Los movimientos del baile español: seguidillas y soleares, jotas y fandanguillos, encontraron en Tere Sevilla una fiel exponente, "como si fuera hija de faraones"⁽³⁾. "Su airosa figura, su carita de blanca tez mate, sus ojos negros y su cabello de ala de cuervo pudieron lucir siempre en el centro del tablao."⁽⁴⁾ La Sevilla nunca estuvo en España, mas sin embargo perteneció al grupo de bailarinas flamencas, consideradas de categoría.

Y no contenta con seguir los lineamientos de una escuela, nuestra entrevistada siguió estudiando bajo la dirección de Pepe Antón, quien la llevó a trabajar en diversos lugares de la República y en centros nocturnos. A finales de 1952 comienza a bailar de lleno y profesionalmente con Pepe Antón.

Tere aclara que "no quisiera dejar de mencionar que alguna vez el maestro Oscar Tarriba, con quien tomé clases, nos dio la oportunidad de bailar en su grupo, en un centro nocturno que se llamaba *El Astoria*". Antes de que Tere se fuera a la frontera para trabajar con Antón, realizó programas de televisión para Canal 13, donde actuaba, cantaba y desde luego bailaba, junto con Lucero Tena y otros bailarines, como Celia y Miguel Peña.

También, en un tono confidencial sin dejar de lado su franca sonrisa, Tere Sevilla señala que "una vez, antes de irme al interior de la República, tomé un representante que me consiguió un trabajo en el *Wai Ki-Ki* ¡imagine!, primero la reacción en mi casa: mamá a favor y papá en contra. En segundo lugar, nadie me aplaudía en ese *Wai Ki-Ki*, la razón me la explicó Rosa de Castilla, quien cantaba ahí mismo: 'Mira, es que no te aplauden porque a la hora que terminas tu número las muchachas -que eran ficheras- le cogen la mano al cliente para que no te aplauda'... Esto sucedía porque yo no las saludaba cuando entraba. Después ya entré saludando a todo mundo y no hubo problema.

"Cuando me fui a trabajar con Pepe yo sentí un alivio, él era un globo, bailaba desde los 19 años y entonces era un señor de 45 o 45 años.

"En Ciudad Juárez llegábamos al *Tivoli*, que era un restaurante muy famoso. Terminaba ese contrato e íbamos bajan-

do de categoría, en cuanto a cabarets, pero nunca faltaba trabajo, ni experiencia; hasta que llegamos al *Guadalajara de Noche* que era un 'tendajón' pero que te pagaba lo mismo que el *Tivoli*. Luego estuve en Tijuana, Reynosa, en Nuevo Laredo. Aprendí muchísimo porque te explotaban, te exprimían, te dejaban como una jerga seca, así después de mojada bien seca. Por ejemplo cuando empezamos hacíamos cuatro *shows* diarios y en cada uno tres, cuatro y hasta cinco números, según te aplaudieran. A medida que fuimos haciendo la pareja más fuerte nos aplaudían más. Ya después intercálábamos números de canto y como estaba muy en boga Los Churumbeles, él cantaba y a veces me dejaba hacerlo a mí."

Este trabajo le duró a Sevilla dos años, cuando regresó a la capital había perdido por completo su miedo al público. "Estuve bailando aquí, haciendo mis solos. Recuerdo que un guitarrista me vio y me dijo: Tere te las sabes todas. Y no era eso, sino la gran experiencia que me había dejado mi trabajo con Pepe Antón".

Un día vino a México esa gran bailarina Carmen Amaya, vio bailar a Tere Sevilla y se la llevó de gira junto con su hermana María Eugenia. Tere, emocionada, narra que esa fue "una gran experiencia que nunca olvidaré. En el ejercicio del arte, cualquiera que sea su expresión, no pasa un día sin que se aprenda algo nuevo. Se vuelve uno como una esponja que va absorbiendo algo cada día, cada minuto, y luego de repente al bailar esa esponja va quedando seca a medida que baila, pues en el gesto, en el ritmo, en el movimiento y en todo se va devolviendo lo que se ha aprendido, sin darse cuenta... El viaje a Nueva York y a otras ciudades fue de maravilla. Eramos todos como los miembros de una sola familia y Carmen, sin saberlo, era la madre."

En 1956, Carmen Amaya llama por teléfono a Tere Sevilla ofreciéndole un contrato para reintegrarse a la compañía, haciendo pareja de baile con su coreógrafo y bailarín Goyo Reyes, pero desafortunadamente le es imposible aceptar.

Ya más madura, como mujer y como bailarina, Tere comienza a trabajar con su compañero profesional y personal, su esposo, Arthur Sedinger -mejor conocido como Arturo Fernández-, con quien se presentó en diferentes centros nocturnos y restaurantes, tales como *El Rincón de Goya*, *Casino Español*, *Romería* y *Gitanerías*.

La maestra

Poco antes de cumplir los quince años, Sevilla imparte clases en un estudio de danza, que adapta su madre en la biblioteca de su casa. "Impartí ballet clásico internacional en un principio y en años posteriores baile español. Presenté exámenes, demostraciones y organicé numerosos festivales con mis alumnas."

Así, hasta la fecha, Tere sigue en la ardua tarea de formar bailarines. Ahora con un nuevo giro, Tere da clases también de hawaiano. Nos dice: "Esto del hawaiano es gracias a la enorme ayuda que he recibido por parte de mi querida hermana, María Eugenia, quien se especializó en este género."

Con mi padre en la pantalla grande

Tere nos habla de las películas que ha filmado para su papá: "Bucno, participé en *La gran cruz* junto al niño Narciso Busquets, *A la orilla de un palmar* con Marina Tamayo, *El Insurgente*, *La Abuelita* con Sara García, una película de misterio con el mago Fu-Man-Chu y *La Niña de Mis Ojos* con Sofía Álvarez y Joaquín Pardavé." También trabajó en una película en español e inglés donde interpretaba a una maestra rural en el estado de Yucatán. Y en 1955 interpretó en *La Calle de los Amores* con Esther Fernández y Armando Calvo, un baile muy original, con muchos efectos, donde jugaban el viento, el humo y la música, y en cuyo centro ella se esfumaba, simbolizando una paloma.

Así, en la sencillez de su hogar, Tere Sevilla, madre de dos hijos, encuentra una fotografía donde está su mamá. Dice convencida: "Yo soy el resultado de lo que mi mamá y mi papá hicieron por mí." ...

NOTAS

Texto basado en la entrevista a Tere Sevilla realizada, en la emisión del 23 de septiembre de 1991 del programa *Charlas de danza*, conducido por Felipe Segura, y en la entrevista efectuada a la bailarina por María Sandra Licea Morales en octubre de 1991.

1. "Indiana. El Arte de Tere Sevilla". *Jueves de Excélsior*. México, D.F.

Noviembre de 1955, pp. 24, 25 y 34.

2. *Ibidem*

3. *Ibidem*

4. *Ibidem*

Alan Stark

El terrestre y el marino

Javier Contreras Villaseñor



En su autobiografía, Havelock Ellis afirma que existen dos tipos de ingleses: **el terrestre**, dedicado a actividades que tienen su origen en el trabajo agrícola, gente empeñosa, laboriosa, y **el marino**, de carácter aventurero, ganado por los espacios abiertos y retado por la otredad. Alan Stark es una afortunada síntesis de estas dos actitudes. Bailarín, investigador, maestro de danzas españolas y danzas históricas, profesor de idiomas, actualmente coordinador de documentación del CENIDI-Danza José Limón, Alan semeja en su pequeña oficina de nuestra biblioteca un muy culto capitán reflexionando en su camarote. Porque detrás de su concentrado rostro es posible adivinar conocimientos y aventura, rigor y audacia, alegría de la curiosidad vital e intelectual que alimenta sus ganas de saber con seriedad y, sobre todo, su gusto esencial por la danza.

Alan Stark nació el 21 de agosto de 1928 en Leigh-on-Sea, Essex, Inglaterra, una pequeña población cercana a Londres, situada en la costa. Su educación formal es sólida: es egresado de la carrera de Lenguas y Letras Españolas y Francesas de la Universidad de Londres, obtuvo un diploma en lingüística aplicada en la Universidad de Kent e hizo además estudios en la Facultad de Filosofía y Letras de Sevilla. Ya con estos datos es factible advertir un importante rasgo de su carácter: su apertura a otras culturas, sus ganas de interrogarse acerca de cómo otros experimentan la vida.

Su carrera profesional académica incluye la enseñanza del idioma inglés a los opositores para la Escuela Diplomática y de Funcionarios de Estado en Madrid (1954-1956), la enseñanza de inglés a todos los niveles y de traducción e interpretación en inglés, francés, italiano y español en la ciudad de Londres (1956-1963), y la enseñanza de inglés, literatura inglesa y traducción en el Instituto Anglo Mexicano de Cultura, A.C., institución en la que llegó a ser director del plantel de Coyoacán (de 1979 a 1988) y en la que trabajó de 1964 a 1988.

Sin embargo, la pasión fundamental de su vida ha sido la danza, pasión que ha adoptado tanto la vertiente de la ejecución como la de la investigación histórica. Pero quizá habría que decir mejor que lo que parece motivar intensamente a Alan es el conocimiento de la otredad. Porque la danza a la que ha dedicado sus esfuerzos son las diversas vertientes de la danza española y las danzas históricas particularmente las del

Renacimiento, es decir, lenguajes artísticos alejados por la geografía o por el tiempo. Quizá en este escudriñamiento de la historia de la danza se evidencie la razón profunda de su apego a la otredad: el descubrimiento de las comunes raíces, de los motivos coincidentes que unen en el fondo a lo que en el presente se manifiesta diverso.

El gusto de Alan Stark por la danza y, en general, por las artes escénicas, tiene su origen en la historia de su familia. Sus abuelos paternos, por ejemplo, eran muy aficionados a la ópera, entendiéndose aficionados especializados, con estudios de canto y seguidores de funciones y programas operísticos de radio, libreto en mano. Los abuelos maternos, especialmente la abuela, eran amantes del *music hall*. De hecho, Alan recuerda que fue su abuela quien lo enseñó a bailar -su primer género fue un vals-, haciéndolo seguir, para ubicar la alternancia de los pasos, el dibujo de rosas grandes y pequeñas que se extendían estampadas sobre la alfombra. Es más, el gusto de su abuela por la danza la hizo conjeturarle a su nieto un futuro de bailarín, cuando se enteró de que cada noche, a las 10:45 p.m., el niño Alan en camino comenzaba a moverse en el vientre de su madre.

Otro hecho que ayudó a definir la vocación de Alan fue su asistencia, a los cuatro años de edad, a una función de la opereta *Cuentos de los bosques de Viena*, de Straus, en la que percibió la fuerza seductora de las artes escénicas. Pero quizá el hecho que expresa mejor la relación natural de Alan con la danza sea la anécdota de cuando se extravió en la calle de pequeño y fue encontrado más tarde por padres y abuelos bailando, muy quitado de la pena, ante un auditorio de unas 300 personas, junto al quiosco de la música.

Sin embargo, aunque todo en la novela familiar -seguramente resignificada por las elecciones vocacionales posteriores de Alan- lo empujaba hacia las artes, especialmente las escénicas, las condiciones sociales de aquel momento no eran muy propicias para que un varón se empeñara en el aprendizaje del ballet. De hecho, sólo estuvo un breve periodo, a la edad de diez años, en una pequeña escuela de baile de no muy alta calidad, de la que Alan se retiró decepcionado después de una fugaz aparición como lobo feroz.

Ya en la escuela, sus inclinaciones artísticas tomaron la forma del teatro, fundamentalmente obras satíricas, en las que

participaba como actor y/o director. Esto es importante señalarlo porque implica la defensa de una vocación.

Más tarde, al concluir la *high school*, Alan fue llamado a cumplir su servicio militar, demanda que adoptó una forma amable, pues fue destinado a Londres y no a un cuartel, sino a un trabajo de oficina, circunstancia que lo excluía del alojamiento militar y le permitía a su madre recibir un pago por alimentarlo y alojarlo en casa. Estas condiciones, más una buena cantidad de tiempo libre, le permitieron ingresar a una compañía de comedia musical, primero como cantante y, más tarde, vistas sus aptitudes, como primer bailarín.

Estos datos, más allá de lo anecdótico, nos permiten percibir la fuerza de las ganas de Alan de bailar. El tiempo libre, vivido desde una perspectiva desalienante, sirve como radiografía del propio deseo, evidencia las demandas propias ante las que es insoslayable definir una vida consecuente y verídica o una de simulación. Alan decidió respetar su vocación.

Su participación en la compañía de comedia musical también lo confrontó con sus reducidos conocimientos de ballet, de hecho, su compañera de actuaciones lo llevó a tomar clases para que así pudiera mejorar técnicamente. Esto le permitió a Alan saltar de la lectura de libros sobre ballet, del que tenía abundante información, a su aprendizaje en la práctica.

Cumplido el servicio militar (1947-1949), llegó el tiempo de asistir a la universidad. Alan se inscribió entonces a la carrera de Lenguas y Literaturas Españolas y Francesas y se retiró de la compañía. Pero la suerte estaba de su lado y en su primera clase escuchó una conversación entre dos amigas de la que se mencionaba algo que parecía interesarle. "¿De qué hablan?", preguntó, "no te interesa", fue la respuesta. "Pero ¿de qué hablan?", insistió y fue informado de la existencia de unas clases de danza española impartidas por Lucile Armstrong. De nuevo aquí es necesario señalar que lo que le afinaba el oído era la defensa de su deseo. No obstante que había llegado un tiempo en el que parecía imponerse la resignación, sus ganas le permitieron escuchar lo que necesitaba. Podemos percatarnos de cómo no basta la novela familiar, sino que es preciso sostener una vocación con disposición y oportunas elecciones. Con Lucile Armstrong, una estudiosa de las danzas de la península ibérica, de las que acababa de publicar un libro

centrado en sus aspectos rituales, Alan se encontró con la danza que estaba buscando.

Comenzó así la larga relación de Alan con las danzas españolas. Relación que se extendió por 15 años en los que recorrió, solo primero, y luego en compañía de su esposa Hazel, buena parte de España investigando las danzas regionales.

Ya como estudiante de la universidad realizó un viaje a la península ibérica. Pero fue después de recibirse que pudo trasladarse a España para estudiar lo que tanto le interesaba.

Su aprendizaje fue tan bueno que, por ejemplo, dos años formó parte del grupo de baile-en el cuadro de jotas- de la Casa de Aragón en Madrid, institución en la que tomó clases con el famoso maestro Pedro Azorín. También en Madrid estudió flamenco con la profesora Quica. Y en Sevilla, ciudad a la que se trasladó para estudiar en la Facultad de Filosofía y Letras, como quedó apuntado líneas arriba, asistió a las clases de danza andaluza y flamenco que impartía Antonio Cabello, famoso profesor y director del grupo Coros y Danzas de Sevilla, a través del cual Alan pudo ligarse a la escuela de la familia Pericet, la cual había conservado la tradición de la escuela bolera, la escuela de zapatilla. También en Sevilla tomó clases con el conocido maestro Realito.

Años más tarde, junto con Hazel, Alan recopiló danzas en Andalucía, Murcia, Valencia y Mallorca. Todo esto habla de un empeño en la investigación que me recuerda al primer tipo de inglés descrito en el párrafo inicial de esta semblanza, porque Alan como investigador de la danza española (y ahora de las danzas históricas) es lo más alejado de un observador superficial: es laborioso y atento, vale decir, respetuoso del mundo que está investigando.

Después de su estancia en España regresó a Londres para enseñar lo que había aprendido. Se reintegró al grupo de Lucile y dio clases de baile español para el Inner London Education Authority (1956-1963); más tarde fue director y primer bailarín del grupo London Spanish Dancers (1958-1963). Su labor como profesor, conferencista, bailarín, director, se extendió, como puede observarse, por varios años.

La investigación de la danza española lo llevó a preguntarse acerca de los orígenes de estos bailes. Se le impuso entonces la necesidad de la investigación histórica. Poco a poco se fue adentrando en la historia de la danza europea. Esta labor la inició en 1967 y la ha continuado hasta la fecha. En su

búsqueda primero encontró el libro de Arbeau *Orchésographie* y luego en España recopiló documentos en los archivos de Cervera, Barcelona y Madrid.

Su atinada labor como investigador de las danzas históricas le ha permitido su participación en eventos académicos importantes como el de *The Medieval Institute (International Congress on Medieval Studies)* de la *University of West Michigan at Kalamazoo*, Estados Unidos, en el que presentó las ponencias *First Documents of Court Dancing in Spain -the MS Cervera-* (1979) y *Firts Documents of Court in Spain -the MS del Hospital, Tarragó-* (1981), o los diversos encuentros de investigación dancística nacionales e internacionales organizados por el CENIDI-Danza en México, como el 1er. encuentro nacional (1985), en el que presentó la ponencia *Una preparación adecuada para la investigación en la danza histórica*, el 1er. encuentro; internacional (1985), con la ponencia *La importancia de la investigación en la danza histórica*; el 2o. encuentro internacional, celebrado en Taxco en 1987, con la ponencia *La contradanza viajera*, o el encuentro de la *Society of Dance History Scholars*, celebrado en Miami, Florida, EUA, con la ponencia *What steps did the Spaniards take? Four centuries of Dance Documents*.

También es socio de *The Society for Dance Research*, de *The Dolmetsch Historical Dance Society* y de la Sociedad para el Baile Folclórico Internacional. Estas tres instituciones tienen su sede en Inglaterra. En los Estados Unidos pertenece a *The Society for Dance History Scholars* y al Congreso de Investigación en Danza. En México es miembro fundador de Danza Mexicana, A.C.

Además de esta labor académica, Alan ha desarrollado una intensa enseñanza de los modos de bailar las danzas históricas. Bailarín esencial, no detiene sus investigaciones en el marco de las palabras sino que enseña, magníficamente, a bailar. Cuando da clase, trabajo que viene realizando en México desde los años 70, toda su persona se ilumina, resulta obvio que goza la danza y este entusiasmo lo transmite a sus alumnos. Dice Alan: "Puedo sentirme mal, pero empiezo a bailar y se me olvida. Para mí el movimiento de la danza es primordial y siento que mi entusiasmo por mi investigación es algo que quiero compartir no sólo con las palabras, sino también con las danzas."⁽¹⁾

Y con esta cita se evidencia otro de los rasgos de su carácter: la necesidad de compartir su saber, de volverlo capital cultural común del gremio de la danza y del público más amplio de los aficionados. Tan es así que, en ocasiones, en el transcurso de una función de danzas históricas ha invitado a los espectadores para que participen también del baile.

La indagación de los orígenes históricos de la danza europea, indagación que ha centrado sobre todo en el periodo del Renacimiento, llevaron a Alan a preguntarse acerca de la continuación de esta danza en el continente americano. Le surgió así la inquietud por trasladarse a América y, tras varios intentos fallidos de instalarse en varios países del cono sur, por fin se aposentó en México.

A nuestro país llegó en 1964. Además de su trabajo en el Instituto Anglo Mexicano de Cultura, en el que se preocupó no sólo por la enseñanza del idioma sino por realizar una labor cultural vasta que, por supuesto, incluía la danza, comenzó su trabajo de difusión dancística con exposiciones acerca de los bailes españoles. Esto le permitió conocer y colaborar con gente como Pilar Rioja, Margarita Gordon, Patricia Linares, Carmina Díaz, Manolo Arjona y muchos otros.

Actualmente, es, como ya dijimos líneas antes, coordinador de documentación del CENIDI-Danza y continúa su labor de investigación histórica y de enseñanza de las danzas históricas. Es importante señalar que se ha ganado un lugar en el afecto de quienes trabajamos con él, y que posee también la virtud del agradecimiento. Por eso le parece necesario mencionar que en su labor investigadora de los últimos años ha sido muy importante la ayuda que le ha prestado la doctora Ingrid Brainard, quien le ha posibilitado estar al tanto de los debates de la investigación histórica de la danza.

NOTA

1. De una entrevista de Alan Stark con el autor de esta semblanza.

Raúl Gamboa

Artista generoso: creador de creadores

Margarita Tortajada Quiroz



El maestro Gamboa se impone. Se impone por su inmensa dulzura, por su vastísima cultura, por su sabia voz, por su mano enérgica. El poder tener contacto con él es una experiencia que enriquece a cualquiera, y muestra de ello son todas las generaciones de artistas que él ha formado, la fortaleza del Instituto Potosino de Bellas Artes, las obras imponentes que ha creado, los numerosos amigos con que cuenta y el cariño de todos los admiradores que tiene, a los que me sumo.

Intensificar cada momento de la vida

Raúl Gamboa Cantón nació el 5 de marzo de 1914 en la bella ciudad de Mérida, Yucatán. En 1929 inició sus estudios de pintura y escultura en la Escuela de Bellas Artes de su ciudad natal, donde obtuvo una beca al año siguiente, además de cursar la carrera de teneduría de libros, condición que le pusieron sus padres.

Su decisión de dedicarse a las artes plásticas fue "un acto interior, un impulso. No es un acto razonado, sino una necesidad que emana, que emerge desde dentro de nosotros mismos... (La creación artística) es una necesidad imperiosa que ocurre en el ser humano, que es el único animal al cual la naturaleza lo faculta para sentir emociones estéticas y para crear formas estéticas. Todos los demás animales son susceptibles a la belleza natural. El ser humano es el único que tiene acceso a la creatividad de formas estéticas y a la percepción y receptividad, y a la emoción que emana de las formas estéticas... La belleza natural, a la cual casi todos los animales tienen acceso, está supeditada también a una exigencia física: la propagación de la especie. (El arte) está desprovisto total y completamente de todo interés físico y material; es un producto psíquico para consumo psíquico.

"Generalmente, casi todos actuamos con un impulso. Posteriormente, ese impulso ya lo armamos con un conocimiento técnico, nos informamos, entonces sabemos qué es arte, que hay corrientes artísticas, que hay movimientos pictóricos, que hay muchas otras expresiones del arte. Todos encontramos que en el arte, conforme nos vamos adentrando en su conocimiento, en su técnica, en su expresividad, en el estilo, nos percatamos de que quizá lo más maravilloso que tiene el arte no es la creación de formas, sino el hecho de que nos hace hombres completos. Una vida es válida en cuanto que

podamos intensificar el mayor número de momentos de esa vida. Ahora, cómo podemos intensificar, cómo podemos multiplicar las intensificaciones de una vida; entonces el arte nos da la respuesta, no la ciencia. El arte nos da la respuesta porque la intensificación es emocional. El arte lo primero que hace es activar, perfeccionar y eternecer tus facultades correspondientes a la emoción estética. Entonces la vida se te revela como algo maravilloso, extraordinario. Entonces al venir este conocimiento, al llegar esta revelación, el hombre, el artista se convierte en el hombre más rico del mundo, porque intensifica todo. Con sólo voltear la mirada, oír música o cualquier elemento tangible, está intensificando cada momento de su existencia. Eso para mí es la revelación más extraordinaria que percibimos todos los que nos acercamos al arte; es lo primero que percibimos, que sentimos: que nos convertimos en hombres completos. Pensamos, efectivamente, pero sentimos emociones estéticas.⁽¹⁾

Las inquietudes del maestro Gamboa lo llevaron a conocer diversos aspectos de las artes plásticas; se acercó a la escenografía y en 1934 realizó xilografías y dibujos, además de exponer su primera muestra individual *Retratos*.

La vida difícil: farmacéutico y pintor

Más tarde vendrían los estudios de posgrado, cuando en 1935 el gobierno de Yucatán le otorga una beca para estudiar en la Academia de San Carlos, en la ciudad de México. El cambio fue radical.

"Después me quitaron la beca y pasé momentos muy difíciles, únicamente mi terquedad hizo que yo siguiera adelante. Para que yo pudiera comprar mis útiles tenía que vender productos farmacéuticos, ir de farmacia en farmacia para que pudiera conseguir el dinero necesario. Además de vender casi la mitad del día productos, tenía que tener tiempo para poder seguir pintando. Yo llevaba mucha amistad con muchas personas, como Juan de la Cabada. El es "amigo de miseria", pudiéramos decir, la pasábamos muy mal, pero, cosa curiosa, subsistimos. Vivimos a través de estas dificultades de las que está lleno México para la persona que llega y quiere vivir de su producto artístico. En muchas ocasiones he leído de las personas que han pasado por ese periodo de privaciones de estudiante y lo recuerdan con gran alegría. Te juro que yo no

lo recuerdo con ninguna alegría, sino con pánico. Yo recuerdo en ese tiempo cuando me quitaron la beca y con otro amigo íbamos a los mercados y con cinco centavos nos daban un montón de plátanos, un montón que no podríamos ni llevarlo, pero tenían de duración nada más unas horas porque estaban casi a punto de descomponerse, así que nos atiborrábamos de plátanos."⁽²⁾

Diego Rivera fue uno de sus maestros en la Academia de San Carlos y después de mostrarle algunos cuadros, en 1936, le dio su aval para que el maestro Gamboa realizara tres murales en el mercado Abelardo L. Rodríguez. El interés por esta técnica continuó y realizó otros dos murales al fresco en la residencia particular de los Willard en Cuernavaca, recomendado por el escritor Antonio Méziz Bolio.

El maestro continúa experimentando nuevas técnicas y se especializa en zincografía, offset y otros sistemas de impresión múltiple. También estudia de 1941 a 1944 en la Escuela de Artes del Libro, donde conoce las técnicas de grabado, composición y formato. Producto de esto son numerosas ilustraciones de litografías, xilografías y metal. En 1945 la Sociedad de Grabadores Mexicanos lo nombra su Miembro Honorario. Durante 1946 realiza pinturas en los géneros de retratos, bodegón y paisaje.

El maestro Gamboa fue parte de la importante Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR), donde mantuvo estrechos vínculos con gente de la plástica y de otras disciplinas. La ciudad de México crecía, las galerías se multiplicaban y los artistas plásticos tenían más oportunidades. En los años 30, cuando el maestro Gamboa llegó a México, sólo existía una galería, que no era de Inés Amor, "como mucha gente piensa, sino de Caro Amor. Estaba en unos sótanos de las calles de Abraham González. Allí vendían Diego, Orozco, Siqueiros, todos vendíamos ahí, y la encargada era la poeta Pita Amor, que era un encanto de mujer, chiquilla deliciosa".⁽³⁾

Ya en 1947, el maestro Gamboa participa con dos obras en la Exposición Nacional del Retrato, que se llevó a cabo en las Galerías del Palacio de Bellas Artes.

La consolidación del pintor

En 1955 se organizó una gran muestra de arte que inauguró las galerías de artes plásticas de la ciudad de México. Ahí par-

tipicaron los grandes: Orozco, Mérida, Rivera, Tamayo, Siqueiros y, por supuesto, el maestro Gamboa. Roberto Montenegro le había solicitado algunas obras, pero "yo estaba un poquito reacio a estas exposiciones porque se establecía cierto aspecto comparativo o competitivo que siempre me ha molestado. Como creador de arte no creo que haya mejor ni peor, simplemente las obras que son percibidas o son sentidas con una intensidad mayor o menor. En arte no hay nada mejor, cada quien está buscando cosas distintas, y no podemos decir, digamos, en otro orden de cosas, que los frijoles sean mejores que la gasolina".⁽⁴⁾

Sin embargo, las obras del maestro Gamboa fueron calificadas como las mejores de la exposición por el importante crítico de arte Crespo de la Serna, y también tuvieron reconocimiento por otros pintores y representantes de la crítica especializada. Esta exposición fue muy significativa para el maestro Gamboa, pues le dio la posibilidad de vivir de su obra, dedicándose exclusivamente a la pintura, y también le permitió conocer al licenciado Alvarez Acosta, entonces director del INBA, quien adquirió su obra para el Museo del Palacio de Bellas Artes.

Se hace una selección de obras en 1957 para representar a nuestro país en el Salón Anual *Comparaciones*, del Museo de Arte Moderno de París. Nuevamente está presente el trabajo del maestro Gamboa, y esta vez es elogiado por la prestigiada revista *Arte de París*.

En 1957 se inicia como docente, y hasta 1960 imparte en la Universidad Femenina el curso de pintura por invitación del pintor Jorge González Camarena. También en ese año inaugura con sus obras, las de Manuel Felguérez y Lila Carrillo las galerías *Carmel Art*.

Los reconocimientos se suceden y en 1958 le otorgan el Gran Premio Nacional de Pintura por su cuadro *Tempestad* en la Exposición Internacional de Pintura y Grabado celebrada en México.

El maestro Gamboa es nombrado canciller del Servicio Exterior Mexicano y se encarga del Programa de Intercambio Cultural Mexicano-Norteamericano de 1958 a 1959. Funda y por dos años dirige en San Antonio, Texas, la *Mexican Art Gallery*. Asimismo cursos de pintura y dibujo. También promueve exposiciones, conciertos, conferencias y funciones

de danza y teatro, además de visitar y mantener contacto con las instituciones de cultura de los Estados Unidos.

En 1959 se reinstala en México en su reluciente casa y realiza dos murales en la residencia de los Solórzano en la ciudad de México.

La oportunidad de ser útil

A su regreso, el maestro Gamboa tenía todo lo que había deseado: su casa nueva en Las Águilas, un enorme estudio para trabajar, sus cuadros se cotizaban muy bien. Entonces (1960) el licenciado Alvarez Acosta, con quien tenía una gran amistad, le pidió aceptara la dirección de la Escuela de Artes Plásticas del Instituto Potosino de Bellas Artes, en la ciudad de San Luis Potosí.

En vista de que en dos años se habían ido tres directores, el maestro Gamboa respondió: "Licenciado, yo no soy político, y ya se acabó esa escuela porque se politizó mucho. Usted debe mandar a una persona que tenga ciertos conocimientos, cierta facultad para controlar esa situación". El argumento de Alvarez Acosta fue: "No, no queremos a una persona politizada; precisamente queremos a alguien que trabaje, que no haga política."

"Yo -añade Gamboa- no tenía ningún deseo de salir de la capital y menos a San Luis. (Cuando había pasado por esa ciudad había visto) La Alameda; en ese entonces estaba en un descuido total y yo pensaba que era la Plaza de Armas, y cuando veía esa total indiferencia ciudadana... Alguna vez dije: 'el único lugar en el mundo donde no viviría jamás es en San Luis Potosí'. Y de pronto me dicen ¡San Luis Potosí! Y comencé a buscar argumentos para convencer a un gran amigo, que no era político, que nada más era artista y le dije lo que pagan allá es como la quinta parte de lo que gana aquí, comprenda usted que es muy difícil que usted le pida a un amigo que haga este tipo de decisiones, de sacrificio económico.

"Pero Maestro Gamboa -repuso Alvarez Acosta-, aquí hay un error muy grande: no le estoy ofreciendo a usted un negocio, le estoy pidiendo un favor de amigo. ¿Me lo puede hacer o no? A los tres días estaba yo ahí. (El trabajo iba a durar) tres meses, ni un día más", agrega Gamboa.⁽⁵⁾

Y pasaron días, 30 años. ¿Qué fue lo que hizo permanecer en San Luis al maestro Gamboa?

"Primero me encontré con algo de lo que nunca me había percatado: de que todo ser humano tiene por obligación defenderse a sí mismo, a sus familiares, a sus seres queridos, y tiene que luchar para darles sustento y todos estamos inmersos en esa obligación, en ese compromiso. Pero cuando tú encuentras que la vida te da la oportunidad de ser útil a todos, o a muchos, aunque sea en pequeña escala, aunque sea en forma modesta, encuentras que tu razón de ser en la vida se amplía y esto te da una inmensa satisfacción. Comencé a sentir esta sensación de riqueza interna, y por riqueza interna quiero decir que podía yo informar, que podía yo dirigir, que podía yo ayudar a muchas personas que sabían menos que yo, que podía yo ser útil a mucha gente en lugar de únicamente a Raúl Gamboa. Raúl Gamboa lo único que quería era ser mejor cada día a través de su creatividad plástica para que tuviera más oportunidades de ser libre, de tener confort en la vida, de ser mejor él, de pintar mejor, que es a lo que aspira todo artista, pero todo giraba dentro de mi epidermis y un día me encontré con que no quedaba únicamente circunscrita mi actividad a mi interioridad, sino que podía ser útil a un grupo muy numeroso que sí necesitaba esta ayuda. Me sentí muy importante, qué quieres que te diga, soy vanidoso. En San Luis me encontré un grupo de personas que hacían de la pintura su razón de vida, que iban a dedicarse totalmente, apasionadamente a la pintura y querían que yo los ayudara. Era un campo enteramente opuesto al que yo había visto siempre en la capital, (donde los propósitos como docente) eran muy individuales. Era totalmente distinto."⁽⁶⁾

Así, el maestro Gamboa se dejó cautivar por San Luis y por su deseo de ser útil y "abnegadamente dejó de crear obras para crear artistas. Y los creó de la manera más apasionada que uno se pueda imaginar".⁽⁷⁾ Su amigo compañero, el pintor Santos Balmori, dice que "Raúl Gamboa creó que era uno de los artistas más promisorios de México, lleno de cualidades artísticas, especialmente de pintor, con un porvenir que se mostraba espléndido en la época en que se decidió a formar parte del IPBA. Una institución que yo conocí en sus inicios. Entré en contacto con Gamboa en la época en que daba clases arriba de una escuela. Tenía uno que caminar con cuidado para no pisar las vigas y encontrarse con una gran cantidad de alacranes o para no caer en un hoyo. Ahí se hacía todo heroicamente. Así, Gamboa abandonó prácticamente su

profesión de pintor y se entregó en cuerpo y alma a una cosa que logró completamente, el IPBA, que es un ejemplo para todo el país."⁽⁸⁾

En 1963, contra toda su voluntad, el maestro Gamboa es nombrado director del IPBA, y los logros que ha tenido son enormes: formación de la escuela de pintura de San Luis Potosí, importantes avances pedagógicos y de promoción cultural.

Conseguió que por primera vez el Palacio de Bellas Artes abriera sus galerías a una escuela de provincia con la exposición del Taller Libre de Artes Plásticas del IPBA. Esta exposición fue solicitada por la Asociación Nacional de Críticos de Arte, quienes se mostraron muy interesados tanto en el producto artístico como en el formativo de estos pintores.

Don Antonio Rodríguez, escritor y crítico de arte, en 1970 habla de la escuela de San Luis como "una auténtica revelación... nos mostraba una obra audaz, de verdaderos creadores, que elevaban la escuela a un nivel de excelencia"⁽⁹⁾

En 1990 se presentó en la Galería del Centro Cultural J. Guadalupe Posada del INBA, en la ciudad de México, la exposición plástica potosina de 19 pintores y dibujantes, todos formados en el IPBA: Rosa Luz Marroquín, Jesús Sánchez Urbina, Lina Lanz, Carmen Esquivel, Sergio Portillo, Othón Salazar, Teresa Garza y muchos otros, ahora maduros creadores.

Entonces se dijo que "situar un fenómeno creativo de conjunto en una pequeña comunidad, proveniente ésta de los mismos talleres de enseñanza, tiene un interés que va más allá de señalar simplemente una historia curricular... El hecho de que los 19 pintores que participan en la muestra provengan del instituto señala una característica de grupo"⁽¹⁰⁾

La labor del IPBA también fue reconocida en esta exposición, al decirse que "consideramos necesario dejar bien sentado que el IPBA, después de 30 años de seria y fecunda labor, no sólo como profundos conocedores del oficio (teoría y práctica), sino como verdaderos creadores que enriquecen el arte nacional. Esto se debe en primer lugar a la labor magnífica de un hombre, Raúl Gamboa, que habiendo alcanzado un lugar de relieve en nuestro arte, como pintor, se dedicó apasionadamente a la tarea de enseñar, pero respetando la libertad creativa del alumno y el desarrollo independiente de su personalidad. A este esfuerzo de un gran artista que todo lo

consagró a la enseñanza, a la sensibilidad y a la fuerza de sus alumnos se debe el resultado que hoy nos es muy grato señalar.⁽¹¹⁾

Los resultados que se han tenido a nivel de producción artística de los estudiantes y egresados del IPBA se deben a las modificaciones pedagógicas que han sido impulsadas por el maestro Gamboa y la planta de docentes que lo componen. El IPBA está formado por cuatro escuelas: la de Artes Plásticas, la de Teatro, la de Música y la de Danza, dirigida por Lila López. Esta última imparte clases de danza clásica, contemporánea y folclórica a niveles infantil y juvenil, y además cuenta con el Ballet Provincial de San Luis (también dirigido por Lila López), el Ballet Infantil y el Ballet Folclórico del IPBA. Tanto la escuela como los grupos dancísticos son un ejemplo para México por su calidad.

También en San Luis, con apoyo del maestro Gamboa y la dedicación de Lila López, se lleva a cabo el único Festival Nacional y ahora también Internacional de Danza Contemporánea, que en este año llega a su doceava edición.

El maestro Gamboa, a partir de la división de las artes en creativas e interpretativas, explica las modificaciones pedagógicas que se han hecho en el IPBA. "Es ilógico, pero así las tienen catalogadas. En todas partes del mundo (a la educación artística) se antepone la técnica, cosa que es correcta en las artes interpretativas: la técnica por sobre el estilo. En las artes creativas es muy importante el estilo y no la técnica. Hay pintores muy torpes pero tienen la facultad de transmitir una emoción y eso es lo que buscamos. Entonces comenzamos a analizar y desmenuzar nuestra pedagogía, para que fuera la justa; la hicimos flexible y comenzamos una información individual. Lo que se le prohibía a uno se le recomendaba a otro; a cada uno se le comenzó a dar un sistema individual. En este sistema rápidamente todos desembocan al estilo."⁽¹²⁾

Así, el principio pedagógico que se sigue en el IPBA invierte el tradicional sistema educativo; aquí "no es el maestro quien influye en el alumno, sino que éste orienta al maestro en la elección de la técnica más apropiada a sus tendencias plásticas."⁽¹³⁾ De tal manera que si vemos la obra del maestro y del alumno no se parecen, "esto porque estableció (el maestro Gamboa) como ley fundamental de la escuela la libertad de creación y el desarrollo de la personalidad. Es algo prácticamente único."⁽¹⁴⁾

Por otro lado, en el IPBA se han implementado desde 1975 los cursos de exploración de las artes donde los estudiantes tienen contacto con todas las disciplinas artísticas y definen su vocación.

El objetivo principal que persigue el IPBA -señala Raúl Gamboa- es contribuir en la formación de hombres completos, "que razonen, pero que también se emocionen estéticamente, para que el hombre pueda hacer de su vida un acto más placentero, más gozoso. Cuando no es así se va limitando su vida. En la vida, si tú la examinas, las grandes decisiones son sensibles, no racionales.

"El arte está en todas partes, porque es inherente a nuestra especie sentir emociones estéticas; está presente a pesar de que hay una especie de boicot contra el arte por parte de nuestra sociedad, que lo único que le interesa es que produzcan y consuman; no le interesa que los individuos tengan una forma de pensar propia, (pero aun así) el arte invade toda nuestra existencia, siempre está latente. La pobre mujer campesina comparte su dinero comprando alpiste para sus pájaros, para que le canten, y camina kilómetros para traer agua y compartir con sus flores. El arte está en todo porque la mujer necesita del trino de sus pájaros, el color de sus flores."⁽¹⁵⁾

Gracias a la dedicación del maestro Gamboa, en la actualidad San Luis Potosí cuenta con un hermoso y moderno edificio del IPBA de cinco pisos, primero de su tipo en el país, con 20 aulas, biblioteca, sala de conferencias, galería, habituarios, tres salones de danza y área administrativa. También logró la construcción, en 1978, del Centro de Difusión Cultural, que contiene un teatro, cuatro galerías y la biblioteca, donde se realizan exposiciones, funciones de teatro, danza y música, conferencias y muestras de cine. Ambos edificios fueron construidos siguiendo las especificaciones precisas para el tipo de actividad que ahí se desarrolla.

Es importante mencionar también que el maestro Gamboa ha llevado a cabo un trabajo continuo de promoción cultural. Este ha permitido que exista un público conocedor y atento a las diversas manifestaciones artísticas. Las galerías y teatros se hallan repletos. En lo que se refiere a la danza, el público es especialmente asiduo, caso insólito en nuestro país, y muestra de ello es lo que podemos ver año con año en el Festival Nacional e Internacional de Danza Contemporánea donde los teatros se mantienen llenos en las dos funciones

diarias. También la fundación de un IPBA en la ciudad de Matehuala; la impartición de clases al público en general y la importancia del instituto, a donde acuden alumnos de todo el estado, y de otros, tan lejanos como Campeche y Baja California.

El maestro Gamboa se halla atento no sólo a la plástica, sino a todas las artes. En el caso de la danza, ha estado presente como observador y como creador. Ha conocido la danza moderna desde sus inicios en nuestro país; ha estado en contacto directo con bailarines, maestros y coreógrafos. Su relación dentro del IPBA con la actividad dancística no ha sido sólo a nivel profesional, sino además afectivo, pues su compañera y esposa es la querida e incansable maestra Lila López.

La escenografía ha sido una de las pasiones para el maestro Gamboa. "Algunas personas, como yo, somos muy curiosos y nos interesa pintar lo mismo una miniatura que un mural, conocimientos de perspectiva o de escenografía, y yo pensé que jamás iba a utilizar esos conocimientos, y resulta, de la forma más increíble, que en un momento dado de mi vida me encuentro con que todo ese cúmulo de conocimientos de grabado, de libro de ilustración, me resultan indispensables para poder dirigir el instituto. Entonces me encuentro con que tengo que hacer escenografía, ilustrar libros, hacer carteles, que tengo que tener conocimientos de impresión múltiple, y todo eso lo había aprendido en actos de metiche, de puritita curiosidad, pues no tenían nada que ver con mi producción plástica en forma inmediata. Me acerqué a la escenografía como una actividad que me permitía conocer. Entonces no daban cursos, llegaban al teatro Peón Contreras, de mi tierra, compañías y yo de metiche les decía: les ayudo, así que me ponían a pintar con ellos la escenografía y de allá partió mi conocimiento de ésta, de la iluminación, de todas estas exigencias, detalles, técnica, tecnología del teatro.

"Al hacer escenografía yo pienso que debo ayudar a la solución de las ideas del coreógrafo, no traicionar su creación. Yo no soy coreógrafo, ni soy bailarín, pero puedo colaborar con una manifestación del espíritu tan extraordinaria como es la danza, ser un servidor de la danza."⁽¹⁶⁾

En cuanto a su trabajo como escenógrafo, y en forma paralela a sus funciones directivas ha realizado 41 escenografías, 38 diseños de vestuario, 82 dibujos e impresiones

para las presentaciones de las escuelas de danza, teatro, música, artes plásticas y del Ballet Provincial de San Luis del IPBA.

Y en cuanto a exposiciones el maestro ha sido muy prolífico: de 1960 y hasta 1974 exhibe sus obras continuamente el Museo Nacional de Arte Moderno de México, además de haber realizado siete colectivas y tres individuales en Mérida. Y 54 colectivas en México, Estados Unidos, Centro y Sudamérica, Francia, Yugoslavia, Polonia e Italia.

Los reconocimientos

Ya se han mencionado aquí numerosos reconocimientos que le han sido hechos al maestro Gamboa; sin embargo deben mencionarse otros de gran importancia. Las escuelas del IPBA han alcanzado 465 premios a nivel estatal, nacional e internacional, que aunque no han sido otorgados directamente al maestro deben destacarse como parte del mérito a su obra. Entre éstos contamos el Primer Premio Nacional del Tapiz; el Primer Premio en el Certamen Pictórico de Ginebra, Suiza; medallas de oro, plata y bronce, y diplomas de reconocimiento al mérito artístico en la Exposición Internacional de Pintura, celebrada en Corea.

En 1990 el Gobierno y el Congreso del Estado de San Luis establecieron por decreto que el Certamen anual de artes plásticas de ese estado, que desde 1953 se llamaba "20 de Noviembre", fuera modificado al nombre de Raúl Gamboa Cantón. El gobernador, licenciado Leopoldino Ortiz Santos, lo anunció así, puesto que "el maestro Raúl Gamboa Cantón ha fungido como firme soporte en el desarrollo cultural de la entidad y la aportación que ha hecho al estado en materia docente, al formar a numerosas generaciones de valiosos pintores potosinos".⁽¹⁷⁾

El 31 de octubre de 1991 el maestro Gamboa recibió otro homenaje, esta vez por parte del Instituto Mexiquense de Cultura, al montar una exposición-homenaje al maestro en el Museo de Arte Moderno de la ciudad de Toluca. Esta exposición pretendía homenajearlo por su obra pictórica, pero él se negó y pidió que la exposición incluyera las obras de sus alumnos, lo que nuevamente habla de su vocación como maestro.⁽¹⁸⁾

Además de estos reconocimientos, la Escuela de Artes Plásticas y el propio IPBA han sido reconocidos por importantes críticos de arte, artistas e intelectuales, como don Antonio Rodríguez, Justino Fernández, el licenciado Miguel Acosta, el maestro Víctor Sandoval y el pintor Santos Balmori.

El hombre más rico del mundo

El maestro Gamboa se considera el hombre más rico del mundo "porque gozo con todo, disfruto con todo. Ajeno a esto te digo que hay dos riquezas para el ser humano, la correspondiente a los medios y la que corresponde a los fines. Los medios digamos, es el dinero, pero los fines eres tú mismo y descubres que el mundo es maravilloso. Si tomamos como premisa lo que ya hemos dicho, de que la vida es válida en cuanto tú puedes intensificar el mayor número de momentos de tu vida, encontramos que el artista es el hombre más rico del universo, porque goza con todo e intensifica su vida con todo, con sólo voltear su mirada. Es un hombre inmensamente rico, pero su riqueza está fundada en los fines, no en los medios".⁽¹⁹⁾

El maestro Gamboa considera que lo importante en el arte es ser uno mismo.

"Buscar soluciones plásticas, coreográficas, literarias, musicales fuera de México, me parece muy legítimo si esta información sirve para que nosotros podamos expresar con mayor claridad lo que somos. No soy enemigo de que la persona tenga información universal, lo que digo es que si tú quieres ser universal no lo vas a ser por imitación, lo vas a conseguir por aportación. El arte es la búsqueda de uno mismo, y uno mismo no es un marciano, es una persona que está inmerso en México y entonces debe comportarse como mexicano en su creación. Para mí si eres mexicano eres contemporáneo. Por mexicano quiero decir que tomemos de lo que somos nosotros, que inventemos, con imaginación y fantasía descubramos lo que somos. No es necesario que estemos repitiendo formas arcaicas de la cultura mesoamericana. No, sino lo que somos nosotros mismos".⁽²⁰⁾

El maestro Gamboa no está satisfecho de su trabajo en San Luis, porque "un artista nunca está satisfecho porque las facultades creadoras, ya sea en el campo del arte, o en los aspectos administrativos artísticos son infinitos. Cada que

logras un peldaño te das cuenta que te faltan subir mil más".⁽²¹⁾

El maestro Gamboa no se arrepiente de haber dejado su trabajo como pintor para dedicarse al IPBA, porque "la vida te ofrece siempre posibilidades de ser mejor, no solamente en el arte. Claro que cuando tú has dedicado toda tu vida a perfeccionarte en el camino que te indica una expresión artística pues te duele dejarlo, pero cuando veo danza, expresiones pictóricas, el edificio del Instituto y veo que se llena de gente, entonces pienso que ni un cuadro mío por bueno que sea, por aplaudido y premiado que sea, da la inmensa satisfacción de sentir que tu vida no quedó circunscrita únicamente a ti, sino que pudiste ser un poco útil a tu congregación, a las personas que te rodean y que creen en ti. Esto es más importante que aquello. Pintores hay muchos, pero la oportunidad para ser útiles a los demás no siempre se nos presenta, a mí se me presentó a regañadientes, pero se me presentó y la aproveché y me siento el hombre más afortunado de la tierra. En lo más mínimo tengo ninguna duda, inmediatamente que me di cuenta que podía ser útil a los demás, porque los demás conocían menos que yo, me di cuenta de que realmente era una oportunidad que se me estaba brindando en la vida y la tomé con mucha alegría, sin ninguna tristeza".⁽²²⁾

NOTAS

1. Margarita Tortajada, Entrevista con Raúl Gamboa, San Luis Potosí, 28 de julio de 1991.
2. *Ibidem*.
3. *Ibidem*.
4. *Ibidem*.
5. *Ibidem*.
6. *Ibidem*.
7. César Delgado Martínez, "Homenaje a Raúl Gamboa en Toluca", *Excélsior*, México, 5 de noviembre de 1991.
8. *Ibidem*.
9. Antonio Rodríguez, "Libertad en la creación", *Excélsior*, México, noviembre de 1990.
10. Hugo Covantes, "La plástica potosina", noviembre de 1991.
11. Antonio Rodríguez, *Op. cit.*
12. Margarita Tortajada, *Op. cit.*
13. Hugo Covantes, *Op. Cit.*
14. César Delgado Martínez, *Op. Cit.*
15. Margarita Tortajada, *Op. Cit.*

16. Ibidem.
17. Instituto Potosino de Bellas Artes, San Luis Potosí, 14 de noviembre de 1990, expediente de Raúl Gamboa Cantón, CENIDI Danza, México
18. César Delgado Martínez, *Op. cit.*
19. Margarita Tortajada, *Op. cit.*
20. Ibidem.
21. Ibidem.
22. Ibidem.

Walter Reuter

Un fotógrafo apasionado por la danza

¡Adiós, Viejo Mundo!

¡Salud para el Nuevo Mundo!

Isadora Duncan

César Delgado Martínez



"Nací en Berlín en 1906, es decir soy alemán. Pero los berlineses no somos como los otros alemanes. Tenemos sentido del humor y el resto de nuestros compatriotas consideran que no tomamos muy en serio las cosas... En la primera guerra mundial mi padre fue al frente, mi madre a la fábrica, un hermano a la escuela de cadetes, porque quería defender a la patria. Otro hermano, el menor, que es actualmetne uno de los más reconocidos escultores alemanes, fue a casa de una tía. A mí me mandaron con unos parientes a Prusia Oriental".

El que habla es Walter Reuter, conocido en México desde hace varios decenios como fotógrafo interesado en lo mexicano, especialmente en los grupos indígenas y su cultura, y en la danza, sobre todo la llamada contemporánea.

"A los 13 años, después de haber cursado sólo los primeros años de primaria regresé a Berlín y comencé como aprendiz en una imprenta", dice Reuter. "Mi mejor amigo quería ser actor y yo lo acompañaba por las noches al teatro a ver ensayos de los directores y grupos de la vanguardia cultural europea. A los 16 años me escapé de mi trabajo para asistir al congreso sobre danza en el que participaron Nijinski, La Pavlova, Isadora Duncan, Ivonne George, Grete Palucca. Es decir, la crema y nata de la danza en los años 20. Todos ellos dejaron profunda huella en el género contemporáneo. En ese año de 1923 la reunión culminó con la presentación de tres coreografías de Mary Wigman. Una de estas danzas era la Rapsodia de Liszt. Fue tal la impresión y el entusiasmo de quienes estábamos ahí que no alcanzaron los aplausos. Acabamos rompiendo los asientos de la sala de la Filarmonía de Berlín".

Walter Reuter recuerda que Nijinski era un tipo rarísimo, que cuando bailaba parecía que se quedaba en el aire y que un periodista le preguntó cómo lo graba esto. El artista le contestó: "Yo me quedo en el aire todo el tiempo que quiero".

"Por andar con esto casi me corren de mi trabajo -afirma Walter- y en todo caso ya no me interesaba trabajar en el fotograbado de la imprenta, después de haber entrado en contacto con el mundo de la danza y el teatro. En 1924 empecé a tomar clases de actuación y conocí al entonces estudiante Fernando Wagner, quien después formara a tantas generaciones de directores y actores en México. Conocí también a Carletto Tibón cuando con alumnas aventajadas de Mary Wigman formamos un grupo de coro hablado y

movimiento dramático. Estas jóvenes eran Trympi y Vera Scoronel. Carletto era más bailarín que actor y llegó a dirigir el Ballet de la Opera de Milán, antes de venir a México. La enorme inquietud cultural de Berlín de los años 20 fue una de las principales raíces de lo que más tarde se conocería como expresionismo alemán".

Hacia 1927, el estudiante Walter Reuter fue contratado como bailarín en una obra de Ibsen. Esto podría parecer absurdo, pero en realidad indica la tendencia interdisciplinaria que privaba en las artes en ese momento.

Alemania se debatía aún en la miseria en que la había sumido la guerra. De ocho a nueve millones de alemanes carecían de trabajo. Reuter estaba entre ellos. Vivía en una pequeña tienda de campaña en las afueras de Berlín. Una vez a la semana, en una vieja bicicleta, iba a la ciudad a recoger la raquítica suma de dinero que el gobierno daba a los desempleados.

"En una de esas vueltas -cuenta Walter- compré una camarita fotográfica usada y principié a tomar fotos de los muchachos y las muchachas de nuestro campamento de desocupados. Salíamos a bañarnos al río, desnudos, por supuesto. Algunas de mis fotos se publicaron en revistas del movimiento nudista-naturalista que tanta fuerza había tomado en Alemania como protesta contra la burguesía estupidizada".

"Al poco tiempo -prosigue Reuter- me pidieron fotos desde París y las envié para ganar unos frascos. ¡Cuál no sería mi sorpresa cuando descubrí que mis fotos habían ingresado a una revista pornográfica! Juré no volver a tomar desnudos".

El nacionalsocialismo adquiría fuerza y Hitler subió al poder en 1933. "En 1929 comencé a realizar reportajes candentes de la política del momento. Mostraba yo en estos trabajos el peligro que se cernía sobre Alemania con los 'camisas pardas'. Llevé uno de estos escritos a un importante periódico de izquierda de Berlín, que me lo publicó pagándome 400 marcos. Era una fortuna para mí. Con 82 marcos me compré una amplificadora. Había descubierto mi vocación de fotógrafo.

"Seguí publicando mis reportajes en la AIZ (Arbeiter Illustrierte Zeitung), pero fueron tan agresivos en contra de los nazis que el periódico prefirió enviarme fuera de Alemania. Seguí trabajando en Checoslovaquia y Suiza. Me hice muy amigo

del abogado Hans Litten, odiado por los nazis por defender a los obreros y quien posteriormente moriría torturado en un campo de concentración".

A partir de ese momento la vida de Walter Reuter cambió por completo. Al asumir el poder Hitler, la persecución de quienes habían denunciado sus atrocidades fue implacable. Si a esto se agrega que la novia de Walter era judía, se comprende el peligro en que éste se hallaba. En marzo de 1933, acompañado de su novia y una compañera salió clandestinamente de Alemania. Se refugiaron unos meses en Suiza, cruzaron en forma ilegal las fronteras de Francia y España, para atarse finalmente en Málaga, donde nació su hijo Jas, quien murió hace algunos años en México.

Walter Reuter se unió como reportero y fotógrafo al lado republicano en la guerra civil española. Su esposa y su hijo se fueron a París. Cuando quiso visitarlos en 1939 fue aprehendido en la frontera por los senegaleses del gobierno francés y encerrado en un campo de concentración. Logró escapar y llegar a París, donde permaneció ilegalmente hasta el comienzo de la segunda guerra mundial. Fue aprehendido de nuevo junto con los demás alemanes que vivían en Francia y encerrado en otro campo de concentración.

Reuter escapó de Marsella y vivió oculto hasta conseguir papeles que le permitieron, con muchos trucos, llegar a Casablanca, en el norte de Arica. En 1940, Pétrain tomó el poder en Francia y los alemanes radicados en la ciudad mencionada, que habían demostrado su simpatía por los judíos o que habían luchado contra el nazismo, fueron encadenados y enviados al desierto del Sahara a trabajos forzados en el ferrocarril transahariano, junto con miles de republicanos españoles. Tras incontables peripecias Walter escapó, se unió a su familia y logró salir del infierno de una segunda guerra mundial en plena expansión, para llegar a costas mexicanas.

Llegó con su esposa y su hijo a Veracruz en mayo de 1942, con lo que llevaba puesto. Con una cámara prestada reinició su profesión de fotógrafo. Se mudó a Puebla y posteriormente a la ciudad de México, donde vive con su segunda esposa, Ana y sus hijas.

Sobre esto, Walter menciona: "Puedo confesar que llegar a México fue lo más duro de mi vida. No conocía a nadie. Mucho tiempo pedí ayuda a los inmigrantes españoles y alemanes, hasta que Alfredo Kawage me dio trabajo como

fotógrafo en la revista Nosotros. Después trabajé en Hoy y Siempre*.

De 1950 a 1952, el Instituto Nacional de Bellas Artes lo contrató como fotógrafo y así tuvo la oportunidad de entrar en contacto con la danza mexicana. Tomó infinidad de fotos en las que aparecen, entre otros, José Limón, Guillermina Bravo, Xavier Francis, Rocío Sagaón, Salvador Juárez, Beatriz Flores, Martha Castro, Rosa Covarrubias, Valentina Castro, Elena Noriega, Juan Casados, Luis Fandiño, Farnesio de Bernal, Rosalío Ortega, Raquel Gutiérrez, Antonio de la Torre, Benjamín Gutiérrez y Guillermo Keys.

En los meses de abril y mayo de 1986 en el Museo de Arte Moderno, dentro de los festejos del Día Internacional de la Danza, organizados por el CENIDI-Danza José Limón y el Comité de Danza del Instituto Internacional de Teatro de la UNESCO, se realizó la exposición "Walter Reuter y la danza", compuesta de 40 fotografías.

Esta misma muestra fue exhibida en la Casa de la Cultura de Sonora, dentro del Primer Encuentro de Danza del Noroeste, del 18 al 30 de agosto de 1986, y en el Centro Cultural Universitario de la Universidad de San Carlos de Guatemala, del cuatro al ocho de marzo de 1989.

Sobre el trabajo de Reuter como fotógrafo de cine, Pío Caro Baroja escribe: "Existen una serie de verdaderos documentales sociales de innegable valor fílmico que nos permiten hablar, ya en la actualidad, de una escuela documentalista en México, como un capítulo interesante del cine hispanoamericano. El alma indiscutible de esta tendencia es el cameraman Walter Reuter, que en el cine aborda los problemas más interesantes de este pueblo. El primer documental que filma Reuter es *Tierra de chicle*, donde representa la vida de los chicleros, hombres prófugos de la justicia que viven en las grandes y peligrosas selvas de Campeche, Quintana Roo y Chiapas. Gente que vive sin poder retornar a la sociedad por las cuentas que a ella deben, y que son, por otra parte, esclavos de las compañías chicleras, a las que siempre deben dinero"⁽¹⁾

Dentro de la filmografía de Walter Reuter, destaca: *Raíces* (1953), *El tigre de los mayas* (1958), *La gran caída* (1958), *El brazo fuerte* (1958), *Los pequeños gigantes* (1958) y *La giera Xóchitl* (1966).

En septiembre de 1990, la Sociedad Cultural de Berlín, le rindió un homenaje a Reuter por su labor artística. Ello, con la exposición titulada *Walter Reuter. Berlin/Madrid/México. 60 Jahre Fotografie und Film. 1930-1990*.

A propósito de esto Reuter, sentado en la sala de su departamento de San Angel, sostiene en una entrevista con el autor de esta semblanza que "en el fondo, no quería recibir este reconocimiento. No me siento importante para esto. Soy un europeo mediano, que se siente ante todo mexicano. Pero esta exhibición mostrará todos los acontecimientos dramáticos que me ha tocado vivir... Pienso que ya no voy a quedarme mucho tiempo aquí, y que este homenaje es buen punto para desaparecer"⁽²⁾

La muestra contó con fotografías de la familia de Walter, incluyendo una suya de cuando tenía seis meses de edad. Las partes fueron: 1. La lucha contra los nazis; 1930-1933, 2. Guerra en España; 1936-1939, 3. Campos de concentración; 1939-1942, y 5. México, 1944-1990. Más la exhibición de algunas de sus películas.

Una vez efectuado el homenaje, Walter Reuter menciona: "Quiero a México. Le tengo que agradecer que me salvó la vida. Mis intereses en este momento son los indios con su 'pureza original' que yo conozco en la Sierra de Oaxaca. Quiero descubrir y conservar las viejas costumbres que se pierden poco a poco, por la televisión, el rock y la escuela.

"Me interesa también la danza -asegura Reuter-, hay grupos y bailarines que son algo más que la expresión de una técnica perfecta: una cosa divina... Quiero captar lo que ellos expresan. Las dos alas con que me nuevo son la danza y los indios de México"⁽³⁾

Los organizadores del reconocimiento a Reuter, publicaron un catálogo de 112 páginas, con los textos: 1. Cómo se encuentra un emigrante desconocido, 2. Walter Reuter: Odisea de una vida, 3. W.R. como fotógrafo en México, 4. W.R. cineasta, y 5. Bibliografía y relación de fotos y películas.

En el primer texto, Diethart Krebs narra como aparecían algunos trabajos de Walter en Alemania, y un grupo de personas se preguntaban quién era y si realmente existía. Después de cuatro años de intensa búsqueda, por fin lo encontró en México.

El gremio dancístico mexicano reconoció la labor de Walter Reuter. El 28 de abril de 1990, en el festival organizado

por Danza Mexicana, A.C. (DAMAC) con motivo del Día Internacional de la Danza, en el Museo Universitario del Chopo, se le entregó un "juanete de oro".

Y así, Walter Reuter a los 86 años de edad, continúa entregado a su trabajo de retratar la danza mexicana. Con su optimismo, su alegría, su amor por el oficio que practica desde hace muchísimos años y su excelente ojo, marca el camino que habrán de recorrer los jóvenes fotógrafos de nuestro país.

NOTAS

1. Pío Cro Baroja. Objetivo, Madrid, septiembre-octubre de 1955, p. 24
2. César Delgado Martínez. "Berlín-Madrid-México, de Reuter, a la RFA. Excelsior. México, 14 de abril de 1990. p. 1. (Sección Cultural)
3. César Delgado Martínez. Homenaje en Alemania a Walter Reuter, por sus 60 años artísticos. "Danza e Indios de México, las Alas con que me muevo". Excelsior. p. 1. (Sección Cultural)
4. Las otras partes entrecuilladas se tomaron de la entrevista realizada por Felipe Segura a Walter Reuter. Charlas de Danza del CENIDI-Danza José Limón. México, 26 de febrero de 1986.

Luis Bruno Ruiz

Para evitar la distancia, la empatía

Javier Contreras V.



Don Luis Bruno Ruiz, médico, poeta, narrador, crítico de danza, es una personalidad interesante. Escribo es y no fue pues, aunque ya no se encuentra entre nosotros -murió el 7 de octubre de 1991-, su labor sigue suscitando reflexiones. Don Luis fue un hombre de múltiples saberes, esto es importante resaltarlo, porque más allá de la curiosidad intelectual que tal diversidad manifiesta, esta variedad es producto también de las características particulares del campo de estudio al que don Luis le dedicó tantos años: la danza. La práctica dancística es, de más está decirlo, sumamente compleja y la producción de conocimientos sobre ella demanda la articulación de múltiples saberes. Don Luis comprendió esto y lo asumió, se interesó, por ejemplo, en la poesía, la filosofía, el psicoanálisis y las investigaciones parapsicológicas.

Ahora bien, creo que debido al momento en que se encontraba la investigación dancística en México, más que una articulación de conocimientos varios, lo que don Luis hizo fue una suma, un montaje de saberes cuya lógica de conexión no es tanto conceptual como asociativa. No debe extrañarnos, pues que, en la base de su labor crítica se encuentre la concepción de que la poesía ocupa el lugar central en la aprehensión del mundo. Para Don Luis la poesía es revelación de la esencia de los objetos, personas y experiencias. Se trata de una concepción idealista del arte, de la poesía, en la que el poema o el evento artístico son situaciones y momentos de hierofanía. Esta concepción le otorga un lugar privilegiado al crítico como espectador especializado, pues es él el que advierte ese momento de revelación y el que asume la responsabilidad de compartirla con los otros a través de la palabra.

Para Don Luis, creo, la mejor forma de acceso al conocimiento es la empatía, proque mediante ella se evita la distancia entre el sujeto que contempla y el objeto estudiado. Don Luis quería estar próximo a la realidad que describía, por eso también empleaba como base de su escritura la lengua poética, porque así convertía su crítica en experiencia afectiva y no tanto en una mera reflexión. Para Don Luis la página crítica es una continuación poética del evento que comenta. No se trata tanto de producir saber conceptual como de continuar la experiencia artística comentada -la danza- en otra experiencia discursiva -la escritura-.

Un hecho que corrobora el sitio especial que para Don Luis poseía la empatía es su interés por los llamados sucesos

paracológicos y por la escritura automática. Lo que revelan estos campos de interés, y lo menciono porque tienen que ver con su concepción de la crítica dancística, es la creencia en la comunicación inmediata, sin trabas, entre dos sujetos, dos mundos, o entre un sujeto y una experiencia, catalogada esta última como 'espiritual' o perteneciente al ámbito del inconsciente. Escribía don Luis:

"Cada hombre, cada individuo recibe señales (...) no necesita de un medium para interpretarlas, sino afinar los sentidos del alma y comprenderlas.

"Creo que una de las señales está en la escritura automática. En el automatismo literario que cultivó André Breton y Luis Aragón, que es escribir siguiendo la fuerza interna de un poder inconsciente, escribir sin pensar, el lápiz corre libremente sobre el papel"⁽¹⁾

Como está explicitado en la cita precedente un proyecto crítico, como el de Don Luis, estaba centrado en el cultivo de la sensibilidad y, creo, encontraba sus pruebas en el ámbito afectivo. Para Don Luis no existían rupturas entre lo objetivo y lo subjetivo, por eso sus libros de danza, incluso los de carácter histórico, mezclan datos con leyendas, sucesos fácticos con mitos. Y como tampoco existe distancia entre crítica y obra coreográfica, pues la distancia está suprimida por la empatía, el discurso crítico se prueba a sí mismo con su sola existencia. Sus referencias no son externa sino internas, por eso sus textos pueden enhebrar largas cadenas de citas que, en realidad, son cadenas de asociaciones al interior de un discurso concebido como continuación de la obra coreográfica. De hecho, podría pensarse en la imagen de un todo continuo que inicia con la danza, sigue en la crítica y se continúa en las citas. No hay diferenciación, sino un mismo impulso.

Para él la danza era el "verdadero teatro poético", un evento escénico fundamentalmente visual al que su crítica reconstruye con imágenes poéticas. La concepción visual de la danza explica también la utilización del lenguaje poético por parte de Don Luis, pues, si la danza es un hecho plástico que debe ser continuado en el texto con una palabra próxima a la imagen, el lenguaje poético -metafórico, de nexos asociativos más que causales, regido por la lógica de la significación icónica- se impone por necesidad. Por eso es que muchas de sus críticas adoptan la forma de una viñeta.

Otro aspecto que me parece importante resaltar en la concepción crítica de Don Luis es su comprensión y validación de los rasgos eróticos de la práctica dancística. Para Don Luis, lo 'espiritual' y lo 'corpóreo' no se combaten en la danza, sino que coexisten, o más bien, como una aplicación particular de la idea del suceso artístico como hierofanía, la corporeidad dancística erotizada revela lo espiritual. Esto es importante porque si en su noción de la danza como evento esencialmente plástico Don Luis es tributario de la estética de Vasconcelos: "una plástica que se pone en movimiento a fin de acentuar el enlace de lamateria con la emoción, la intención del alma; eso es la danza"⁽²⁾ Su validación del erotismo dancístico debate con la concepción vasconceliana que supone que mientras menos sensual sea la danza mayor grado de pureza y estetización alcanzará. Don Luis reivindica, al contrario, ese aspecto fundamental implícito en la danza: los derechos del cuerpo erotizado.

Relacionado con lo anterior, se encuentra la importancia de la figura femenina en la reflexión crítica y en la obra narrativa de Don Luis. Porque cuando habla de cuerpo que revela lo espiritual, no habla de cualquier corporeidad sino de la corporeidad de la mujer. En su pensamiento, siguiendo una tradición conocida y antiquísima, la mujer es símbolo de lo 'alto' y lo 'bajo', lo 'espiritual' y lo 'erótico', cargados los dos ámbitos de una validación positiva, aunque no exenta de conflictos. En las obras en las que resulta más sencillo seguir estos planteamientos son en sus novelas *Océloti, el profeta terrestre* y *Fronteras del sueño, del amor y de la muerte*(3).

Sobre todo en *Fronteras...*, el contraste entre las mencionadas adedicaciones simbólicas a la figura femenina son claras. En esta obra, el personaje principal es jalonado emocionalmente por dos mujeres que representan mundos distintos: Mariana, quien sólo se aparece en sueños, representa lo sublime espiritual, mientras que Marta, una profesionalista eficaz, representa la sensualidad y el pensamiento atento a la resolución de los conflictos de la vida cotidiana. Aunque distintas, las dos tienen en común el hecho de ser símbolos y no verdaderos personajes, su vida proviene de los valores que vehéculan. En este relato, el conflicto entre los dos proyectos encarnados por Marta y Mariana se resuelve con el suicidio del personaje masculino principal, Benito, quien así señala su adhesión al mundo idealizado de los entes sublimes.

Sin embargo, otra cosa ocurre en *Océlotl, el profeta terrestre*. En este relato, Océlotl, un profeta indígena, propone una religión de la tierra en que ésta es concebida como realidad primera, como oscuridad original, ámbito maternal y expresión de la sensualidad. En esta religión el acceso a lo espiritual es posibilitado por el descenso a lo primigenio sagrado; el cuerpo, la sensualidad, no son obstáculos sino vías de acceso a lo sagrado. Este vuelco de la tradición judeo-cristiana está marcado en el texto por la inversión de la relación convencional entre cultura indígena y cultura occidental: en esta novela es Marcelo (un ex seminarista) quien aprende de Océlotl (un filósofo indígena).

Confrontada con la anterior, la figura de la bailarina adquiere una gran importancia, pues en ella parece resolverse el conflicto ente cuerpo y espíritu heredado por la tradición judeo-cristiana. La bailarina sería dueña de una corporalidad estetizada, en este sentido, "espiritualizada".

Creo que, en el fondo, en la obra total de don Luis se encuentra una lucha por redefinir las relaciones entre los ámbitos de lo "sagrado" y de lo "profano", lucha en que la danza es postulada como el inicio de una nueva actitud unificadora y ennoblecedora de lo que la tradición nos presenta por separado.

II

Don Luis se acercó a la danza por primera vez en Nueva York, ciudad en la que estudiaba el *high school*, como resultado de su encuentro con el marqués de Cuevas quien daba refugio a los bailarines que huían de la Segunda Guerra Mundial, y quien le sugirió que escribiera crítica de danza. Contaba Don Luis que el marqués lo invitaba a las presentaciones, los ensayos y las clases para que aprendiera los elementos esenciales del ballet.

Cuando regresó a México, decidió convertirse efectivamente en crítico de danza y como tal ingresó al *Excelsior*, periódico en el que trabajó hasta el final de su vida.

Don Luis, durante su época de estudiante de medicina, trabajaba en las noches, iba por las mañanas a la universidad y asistía, cada vez que le era posible, a las funciones de danza y teatro.

Cuando concluyó sus estudios entró a trabajar al Hospital de Petróleos, en las tardes atendía su consultorio particular y, en las noches de función, se dirigía a la danza para después,

entrada la madrugada, entregar su crítica. Así, por muchos años.

Don Luis recordaba también su estancia en el París de la posguerra, decía: "me impactó mucho el existencialismo, porque estuve en París después de la Segunda Guerra, y yo veía la tristeza de la gente que había perdido a sus seres queridos, veía a los niños que no tenían padres y que eran puestos al borde de las banquetas para ver quién se los llevaba, unas cosas horribles. Todo esto repercutió muchísimo no solamente en el teatro y en el ballet, sino también en la filosofía, como la filosofía de Jean Paul Sartre".⁽⁴⁾

De esta experiencia Don Luis rescató la importancia de reflexionar no sólo sobre temas épicos sino también intimistas y fue así como, a su regreso a México, escribió el guión coreográfico *Tienda de sueños*. En esta obra Don Luis se propuso hacer "una metafísica del ballet. La obra se vuelve realmente la búsqueda de la felicidad y se llega a que el hombre tiene que resistir. Para mí la obra, en resumen, invita a la resistencia del absurdo".⁽⁵⁾ En su versión original este obra contó con magníficos bailarines: Raquel Vázquez interpretó el sueño del amor, Bodil Genkel el sueño de la tristeza, Nellie Happee el sueño de la alegría, Elena Noriega el de la muerte, el hombre que compraba los sueños era John Sakmari, Rosa Reina era la vendedora y Luis Fandiño interpretó a un hombre mecánico.

Don Luis escribió otros guiones para el montaje de danzas, de ellos es posible mencionar *Espacio y tiempo*, que coreografió Waldeen, y un programa con tema indostánico que bailaba Maya Silva.

Don Luis escribió una vasta obra de la que se pueden mencionar, en poesía: *Agua clara, Cantos de Ahora, Es necesario predicar en el desierto y Soneto de danza*. En prosa: *Breve historia sobre la danza en México, Océlotl, el profeta terrestre, Desnuda tocó a la puerta, Fronteras del sueño, del amor y de la muerte, La Biblia y la danza, El complejo de Circe*. En teatro: *Fedra en la noche, La jaula, Marcela y la paloma, El cumpleaños de la muerte*, etc.⁽⁶⁾

Don Luis amó la danza y como crítico se preocupó por apoyar los talentos apenas nacientes, para quienes puso a su servicio su palabra. Su labor crítica se extendió durante 50 años. Es necesario estudiar su obra, sus procedimientos de análisis, su horizonte conceptual, porque, estoy convencido, sus textos

ejemplifican una buena parte de los debates que en su tiempo suscitó la danza y porque pueden enseñarnos mucho acerca de la recepción social de nuestro arte: la danza.

NOTAS

1. Citado por Díaz de León Raquel en "Luis Bruno Ruiz, un escritor profundo y de gran sensibilidad", *Excélsior*, miércoles 16 de octubre de 1991.
2. Vasconcelos José, *Estética*, Ediciones Botas, México 1945, 304 p.
3. Bruno Ruiz Luis, *Fronteras del sueño, del amor y de la muerte*, Edamex, México 1987, 107 pp.
-Bruno Ruiz Luis, *Ocêlotl, el profeta terrestre*, Editorial Panorama de México, México 1977, 172 pp.
4. De una entrevista concedida por Luis Bruno Ruiz al autor de esta semblanza.
5. *Ibidem*.
6. Cfr. Díaz de León Raquel, "Luis Bruno Ruiz, un escritor profundo y de gran sensibilidad", *Excélsior*, miércoles 16 de octubre de 1991.

CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES

Rafael Tovar y de Teresa
Presidente

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES

Fernando Zertuche
Subdirector General

Martín Díaz y Díaz
Subdirector General de Difusión y Administración

Manuel Márquez Fuentes
Subdirector General de Educación Artística

Patricia Aulestia de Alba
Directora del Centro Nacional de Investigación, Documentación e
Información de la Danza *José Limón*

Este libro se terminó de imprimir en
el mes de abril de 1992, en los talleres de
Gráfica Creatividad y Diseño S.A. de C.V.
Se tiraron 1,000 ejemplares
más sobrantes para reposición

