



Repositorio de Investigación y Educación Artísticas del Instituto Nacional de Bellas Artes



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

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Cómo citar este documento: Stark, Alan, *et. al. Cuadernos del Cenidi Danza José Limón, número treinta. Homenaje Una vida en la danza*. CONACULTA/INBA/ Cenidi Danza. México, D.F.: 1995.

ISBN 968-29-7981-1.

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

**HOMENAJE  
UNA VIDA EN LA DANZA**

Cenidi-Danza José Limón

CUADERNO

30

CUADERNO

30



**HOMENAJE**  
**UNA VIDA EN LA DANZA**  
Cenidi-Danza José Limón



Primera edición, 1995

D. R. © Instituto Nacional de Bellas Artes  
Centro Nacional de Investigación, Documentación e  
Información de la Danza José Limón (Cenidi-Danza)  
Av. Río Churubusco s/n  
Torre de Investigación, 3<sup>er</sup> piso  
Col. Country Club  
04220, México, D.F.

ISBN 968-29-7981-1

Impreso en México.

## Índice

<b>Presentación</b> . . . . .	9	<b>Rafael Molina</b> . . . . .	45
Felipe Segura Escalona		Margarita Tortajada Quiroz	
<b>Anita y Manolo</b> . . . . .	11	<b>Roxana Nadal</b> . . . . .	49
Alan Stark		Patricia Salas Chavira	
<b>Aurora Bernard</b> . . . . .	15	<b>Ruth Noriega</b> . . . . .	51
Hilda Islas		Irma Fuentes Mata	
<b>Luis Mauricio Caracas</b> . . . . .	19	<b>Marcos Paredes</b> . . . . .	55
Anastacio Ángeles Hernández		Rosa Reyna	
<b>Socorro Herrera Cerón</b> . . . . .	23	<b>Carmelina Pérez</b> . . . . .	59
Isaura Corlay Pérez		Irma Fuentes Mata	
<b>Tata Gervasio</b> . . . . .	25	<b>Margarita Robles</b> . . . . .	61
Noemí Marín		Felipe Segura Escalona	
<b>Fidelio González</b> . . . . .	29	<b>Héctor Salcedo</b> . . . . .	63
Felipe Segura Escalona		Patricia Camacho	
<b>Rosa Hernández y Maya</b> . . . . .	31	<b>Caridad Valdez</b> . . . . .	67
César Delgado Martínez		Angélica del Ángel Magro	
<b>Helen Hoth</b> . . . . .	35	<b>Cristina Zaragoza</b> . . . . .	71
Patricia Salas Chavira		Hilda Islas	
<b>Norma López</b> . . . . .	37	<b>Reconocimientos</b>	
Margarita Tortajada Quiroz			
<b>Julio Martínez</b> . . . . .	41	<b>Edmundo Arreguín</b> . . . . .	77
Sylvia Ramírez		César Delgado Martínez	

**Juan González Amador** ..... 79  
Felipe Segura Escalona

**Juan Soriano** ..... 81  
Lin Durán

## **In Memoriam**

**Lettie Carroll** ..... 87  
Patricia Aulestia

**Roberto Iglesias** ..... 89  
Alejandrina Escudero

**Amado López Castillo** ..... 93  
Noemí Marín

**Andrés Pautret** ..... 97  
Maya Ramos Smith

**Pedro Rubín** ..... 101  
Patricia Aulestia

**Hipólito Zybin** ..... 105  
César Delgado Martínez

## 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 que con gran orgullo concreta ese principio es el homenaje “Una vida en la danza”, que en 1995 llega a su décima celebración. Es un acto de justa gratitud hacia quienes con su quehacer han trazado líneas ininterrumpidas e importantes para dar continuidad a la actividad dancística.

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

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

Es una gran satisfacción para nuestro Centro de Investigación haber rendido homenaje a tantas personalidades de la danza. Han sido cerca de doscientas a través de estos diez años.

Con nosotros, y para dar mayor relieve a la ceremonia, han bailado la Compañía Nacional de Danza, el Taller Coreográfico de la Universidad, el Ballet Independiente de México, Barro Rojo, Ballet Danza Estudio, Contemporanza, Danza Libre Universitaria, Delfos Danza Contemporánea, El CICO..., a todos les damos las gracias.

También a sus directores: Michel Descombey, Gladiola Orozco, Raúl Flores Canelo, Guillermina Bravo, Gloria Contreras, Lin Durán, Carlos López Magallón, Cristina Gallegos, Horacio Licona, Cecilia Lugo, Bernardo Benítez, Víctor Ruiz. Y a los solistas: Pilar Rioja, Margarita Gordon, María Antonieta “La Morris”, José Antonio y su grupo, Celia Peña y sus alumnos, Patricia Linares, María Elena Anaya, Beatriz Correa, Jaime Vargas, Tihui Gutiérrez, Emmanuelle Lecompte, Sylvie Reynaud, Miguel Ángel Añorve, Cora Flores, Aurora Agüeria y Guillermo Arriaga.

Hemos perdido muchas distinguidas personalidades de la danza: Gloria Campobello, Nelsy Dambre, Sergio Unger, Ana Mérida, Carlos Gaona, Raúl Flores Canelo, Fedor Lensky, León Escobar, Jesús Burgos, José Luis Arroyo, Jorge Gale, Juan Antonio Rodea, Bodil Genkel, Jaime Leyva, Arnold Belkin, Santos Balmori, Luis Bruno Ruiz, Jorge Pérez Zúñiga, José Silva, Ricardo Luna, Thelma Ortiz, Francisco Serrano, César Bordes, Antonio López Mancera, Carlos Jiménez Mabarak, Tomás Seixas, Tell Acosta, Ana B. de Cardús, Josefina Piñeiro, Jorge Tyller, Antonio de Córdoba, Fernando de Córdoba.

Para los que partieron y para todos, nuestro reconocimiento.

*Felipe Segura Escalona*



## Anita y Manolo

Alan Stark



Gracias a la invitación extendida por el presidente Lázaro Cárdenas a los españoles que quisieran refugiarse en México, a raíz de la situación política en su país a la terminación de la Guerra Civil, muchas familias emprendieron el viaje a través del Atlántico para empezar una vida nueva. En 1939 en barcos distintos llegaron dos familias, los Durán, de Sevilla, y los Arjona, de Málaga.

Anita Durán se crió en el seno de una familia de toreros. Su madre, conocida como Anita Sevilla, fue una excelsa cantante y bailarina que enseñó su arte a su hijita. Ya en México, las dos participaron en *El amor brujo* con el Ballet Español de Antonio de Triana en un programa conjunto con la compañía La Paloma Azul, dirigida por Anna Sokolow. Anita bailó el papel principal, Lucía, además del solo *Aragón* del maestro Manuel García Matos. Anita, hija, a los 12 años tenía que conformarse con un papelito en la comparsa.

Anita Sevilla siguió con éxito su carrera en América viajando con frecuencia al extranjero, sobre todo a Estados Unidos. Al terminar una función en Nueva York la tuvieron que llevar de urgencia al hospital. Tuvo peritonitis y la operaron. Falleció después de la intervención, y su hija, de repente, se vio en la necesidad de ganarse la vida para ayudar a su tía que ahora se encargó de ella. Su figura elegante, su gracia y los conocimientos impartidos por su madre le permitieron salir adelante a pesar de su corta edad, empleando también el nombre de Anita Sevilla.

La familia de Manolo Arjona también tenía que reubicarse en la ciudad de México. En Málaga habían tenido un negocio de aceite de oliva; aquí el matrimonio, con nueve hijos, necesitaba trabajar de inmediato. Al día siguiente de su llegada, el joven Manolo entró a trabajar a una tienda de abarrotes haciendo entregas, una vida muy distinta de la que llevaba en España. Muchacho vivo y guapo, pronto se asentó en la ciudad, se hizo conocer en la creciente colonia española y empezó a "castigar" a las chicas.

Su interés por lo andaluz, los toros y el flamenco, lo llevó a interesarse en la danza. En Málaga había visto a los gitanos bailar a insistencia de su madre cuando llegaron a la puerta de la casa. En el Centro Andaluz había un bailarín llamado Bautista, quien tenía el apodo de "El Nuo" porque se hacía nudo al bailar. Él enseñó a Manolo a zapatear. También aprendió a montar y durante tres años fue caballista en la hípica andaluza. Allí conoció a Luis Alcoriza, quien lo recomendó para que tomara parte en la película *Sierra Morena* (1944), que se rodó en Taxco y Texcoco. Además de Luis Alcoriza tomaron parte Juan José Casado, Paquita de Ronda, doña Prudencia Grifell y muchos miembros de la colonia española.

Aparte de presentarse en espectáculos, donde aprovechaba el vestuario de su madre, Anita daba clases. Encontraba tiempo para asistir a los eventos de la colonia —las romerías, los concursos hípicas. Se fijó en un apuesto jinete vestido de camisa blanca con cuello de tortuga. Lo volvió a ver cuando ella y su prima fueron invitadas a bailar en la misma película *Sierra Morena*. La prima le preguntó a Anita si se había fijado en el guapo muchacho de traje corto que tanto éxito tenía con las chicas. Por el momento a Anita sólo le causaba curiosidad.

A raíz de esta película, Raquel Rojas, que fue la pareja de baile de Óscar Tarriba, le recomendó a Manolo que fuera a tomar clases con el maestro. Manolo no tenía dinero para pagarle, pero Tarriba fue generoso con él y nunca le quiso cobrar. Así se inició formalmente en la danza. Tenía interés en la danza clásica y se presentó en la escuela del maestro Sergio Unger donde tomó clases al lado de figuras como Felipe Segura, Armida Herrera, Guillermo Keys Arenas, Socorro Bastida, Salvador Juárez y Tell Acosta.

Anita ingresó en la compañía de María Antinea, que tuvo exitosas temporadas en el Teatro Arbu. Contrataron a muchos bailarines para las giras. Fue por esto que Anita volvió a encontrarse con Martín Caro a quien conocía desde la temporada de *El amor brujo*. Por haberse peleado con su pareja, Caro invitó a Anita a bailar con él, prometiendo a la tía que cuidaría a la joven de 17 años. Salieron hacia Tijuana con la prima de Anita de acompañante. Pero en el norte Caro encontró de nuevo a su pareja. Al volver a hacer las paces, Caro dejó varada a Anita y a su prima, apropiándose de las partituras, lo que las dejaba sin la posibilidad de trabajar. Armándose de valor las dos chicas fueron a levantar una demanda con gran sorpresa del comandante de policía. Se salieron con la suya y recuperaron su música.

Por fortuna, el bailarín César Tapia buscaba pareja. Preguntó a Anita si podría aprender en dos horas cuatro rutinas de bailes de salón. Anita, desesperada, contestó que hasta seis si se las ponía. Alta y rubia, tuvo que pintarse el pelo de negro para parecer menos gringa y cruzar la frontera. Se presentaron en el restaurante del Jai Alai de San Diego, California, durante una temporada. Actuaron también en la ciudad de Los Ángeles pero ahora las primas se dieron cuenta de que tenían suficiente dinero para regresar a México a ayudar a la tía con los gastos de la casa que se habían acumulado en este lapso.

Manolo debutó como bailarín en una gala para el Centro Asturiano, un 15 de septiembre en Puebla. Después formó pareja con diferentes bailarinas como Beatriz Carpio (más tarde la pareja de Roberto Iglesias), Anita Albet y Anita Toledo. No había pensado en trabajar como profesional pero al

año se encontraba ganando buen dinero. Conoció al famoso bailarín Fernando de Córdoba quien lo invitó a formar parte de su compañía. Éste ofreció presentar a Manolo con una sevillana que estaba de regreso en el D. F. y buscaba pareja; se trataba de Anita. En el local de Fernando, que de día era estudio y de noche el notorio cabaret Mata Hari, empezaron a ensayar juntos. Anita le puso las coreografías —a base de regañeos, según Manolo—, tarareando las melodías porque pocas veces tenían para pagar a un pianista. Sin embargo, fue tanto el empeño de los dos que cuando al fin podrían costear un acompañante sabían las rutinas a la perfección.

Por el momento, los dos temperamentos no se llevaron y decidieron seguir bailando cada uno por su lado. Volvieron a ensayar juntos, y a principios de 1947 debutaron en Acapulco en el centro nocturno Playa Suave; después bailaron en el Tivoli de Ciudad Juárez y en El Patio de Monterrey. Todos eran lugares de moda donde acudía la crema y nata de la época y se presentaban artistas de calidad. En la ciudad de México tuvieron su primer éxito en el Íntimo, después en el Astoria, La Fuente y Versalles, hasta lograr la anhelada cartelera de El Patio, que era el mejor lugar de la ciudad. En el Versalles bailaron con Lola Flores, "La Faraona". También regresaron a Acapulco, un Acapulco más elegante y romántico, y bailaron en el Casablanca y en el Beachclub.

A Anita le hubiera gustado presentar números de Albéniz, Granados o Turina, pero pocas veces fue posible porque dependían de la habilidad de las orquestas o no fueron del gusto del público de los lugares donde estaban contratados. Bailaron *Tanguillo*, *La danza del fuego*, *La torre del oro*, *El relicario*, *Capricho español*, danzas de la zarzuela *La virgen de la paloma* y *Farruca* del maestro García Matos. Cuando había un guitarrista como Sergio Fernández o David Moreno bailaban soleares, tientos o bulerías del repertorio flamenco. El éxito de Manolo y Anita radicaba en que eran jóvenes alegres con muchas ganas de bailar y sabían adaptarse a los gustos de su público.

Hasta aquí la danza. A Anita le empezó a aumentar su curiosidad. Con el glamour de buen bailarín Manolo continuó el éxito con las damas. ¿Cómo no se ha fijado en mí?, se preguntaba Anita. Si más conquistas lograba Manolo, más difíciles eran las coreografías que le imponía Anita. En los centros nocturnos las señoras acostumbraban mandar tarjetas con mensajes para Manolo por medio de la señora del guardarropa. Anita se las arreglaba para que estas tarjetas llegaran a sus manos, alegando que era su esposo y dejando a Manolo con la duda de por qué no tenía el éxito acostumbrado. Anita se hizo la interesante. Manolo le hablaba a diario. Ella fingía no

estar en casa para recibir las llamadas. Anita empezó a tender más trampas. Manolo seguía en las nubes. Comenta ella con su humor de siempre que la conquista de Manolo fue como ir cuatro veces de safari a África. La campaña duró todo 1947 y fue hasta noviembre de 1948 cuando por fin se formalizó la relación. Hoy Manolo dice que haber conocido a Anita ha sido su mayor suerte en la vida.

Decidieron hacer fortuna en Estados Unidos y salieron para California. Intentaron conseguir audiciones con los difíciles agentes de Hollywood. Pasaron todo el día vestidos para bailar, llevando su música. Con su poco inglés, Manolo logró entrar a las oficinas de los representantes y con su gracia andaluza convenció a los agentes para que los escucharan aunque fuera por unos minutos. Consiguieron contratos para varios programas de televisión en Los Angeles y también en San Francisco. Su mayor éxito fue en el Auditorio de los Shriners donde al terminar su programa el público se puso de pie y aplaudió a gritos. Un artista nuevo cerró el programa: Leberace al piano.

Juntos, Anita y Manolo, hicieron treinta o cuarenta coreografías. Al principio fue Anita quien las montaba porque está dotada de una memoria visual fenomenal y buen oído. Con el tiempo, Manolo también participaba. Bailaron en los centros nocturnos y restaurantes más importantes de México, en teatros como el Iris, el Fábregas, el Ideal y en un programa muy exitoso con Manolo Caracol, en el Insurgentes. Anita había aprovechado otro aspecto de su talento haciendo sketches cómicos que fueron del agrado del público: *La niña tonta*, *La tejana* y *Fumando espero*.

Con Lola Flores hicieron una gira por el Caribe, actuando en El Tropicana, en otros centros en La Habana y en otras ciudades de la isla. También bailaron en Santo Domingo. De regreso a México filmaron *Sueños de oro* (1956) con la actuación de Lola y bajo la dirección de Miguel Zacarías. La coreografía fue de Manolo, que tenía que imponerse cuando La Farona se ponía temperamental. Consiguió la participación del Orfeo Catalá y otros cuadros de baile de los centros españoles como el Asturiano y el Gallego. Para *El gran espectáculo* (1956), también de Zacarías, Manolo logró reunir un total de 140 artistas, incluyendo a la mayoría de los bailarines de español de la época. También hicieron coreografías para esta película Fernando de Córdoba, Julián de Meriche y León Escobar.

Anita y Manolo aparecieron en muchos programas de televisión, con Pedro Vargas, Paco Malgesto y otras personalidades, en los inicios de la televisión en México y cuando la danza tuvo un papel prominente. Para la compañía Nescafé montaron los bailes de las fiestas de las vírgenes de las distin-

tas regiones de España: Asturias, Aragón, Andalucía, Mallorca. En esta época Manolo promocionó tres grabaciones que había preparado en español e inglés: métodos de castañuelas, palmas y taconeo. El director de festejos del Centro Asturiano estaba buscando un maestro de baile e invitó a Manolo. Él no sabía mucho del folklore de la región, pero pronto aprendió con la gente mayor y durante 15 años se encargó de las clases con el apoyo de otros maestros como Isáí López. Cada año participaron con los otros centros españoles en el festival de la Junta de Covadonga que se presentaba, primero, en el Teatro de los Insurgentes o en el Teatro del Bosque, y después en el Palacio de Bellas Artes. Manolo siempre escogió un tema para presentar las danzas auténticas con canciones y gaitas, con el vestuario típico que las familias conservaban. Un año montó algo diferente con *Capricho español* de Rimsky Korsakov y pasos tradicionales con casi cien bailarines en escena.

Por su experiencia, Manolo fue contratado para dirigir algunos espectáculos en el Cortijo de Texcoco. Fue memorable cuando en 1965 organizó una conferencia taurina con ponencias de expertos en toros y flamenco. El momento culminante fue el concierto de 16 guitarristas encabezados por David Moreno.

Poco a poco, Anita iba dejando el baile para dedicarse a su hogar y a sus hijos, aunque todavía se presentaba como cómica en el restaurante La Gran Tasca, con mucho éxito, o en el Parador de José Luis. La trayectoria de Manolo le llevó a presentar eventos para empresas y manejar artistas, muchos de ellos conocidos durante su larga carrera de actividad artística.

Han transcurrido los años y la pareja de Manolo y Anita sigue unida, disfrutando de su familia. Su conversación es un dúo, cada uno complementando la idea del otro, interrumpido por las distintas risas al recordar momentos alegres o que fueron difíciles en su tiempo pero que ahora, a la distancia, son una anécdota más. A Manolo le encanta la producción y los trucos de teatro. Como es inquieto sigue organizando espectáculos a la vez que brinda apoyo a la comunidad artística con sus consejos y asesoría, gracias a los conocimientos ganados por los dos durante una vida llena y una carrera brillante.



## Aurora Bernard

Hilda Islas



En el ámbito de la danza académica, pocos conocen a Linda Bernard. En el mundo del *show* y de la televisión, pocos conocen a Aurora Bernard. Y es que Aurora fue la ágil bailarina de clásico. Mientras que Linda, la temeraria ejecutante de clásico acrobático: ambas conviven en la ligereza de cuerpo y la decisión de carácter de una sola mujer.

Desde pequeña, Aurora Bernard tuvo un gusto especial por la música y la danza; su abuela, amante del ballet, al ver el talento de la pequeña, la inscribió en cuanta escuela prestigiada conociera, convirtiéndose en algo así como la *manager* de la niña. Así, a instancias de la abuela, Aurora se introduce en el aprendizaje del ballet en la escuela de miss Carroll, en la que permanece dos años. Después toma clases con Nellie Happee en el estudio de Margarita Alatríste, en donde Aurora también estudiaba baile español. Nellie, a su vez, recomienda a la *manager* de Aurora, la escuela de Sergio Unger, maestro de una importante generación de bailarines de ballet en México. Después de un tiempo de tomar clases y prepararse, en 1953, al fin, inicia su carrera teatral con Ballet Concierto de México. La joven empieza como cuerpo de baile hasta hacer ya papeles de cierta importancia. Sin embargo, Aurora, estando en Ballet Concierto, escapaba de tiempo en tiempo —y en el más absoluto secreto— a bailar para la televisión con el grupo de la maestra Carmen Desfassieux. Resulta de más decir lo que en ese momento significaba la televisión en México: irrupción vibrante de la comunicación en todos los hogares de un país que se quería próspero, el aparato televisor empieza a aglutinar a artistas de muchos géneros expresivos en un nuevo formato de comunicación y de trabajo, más ágil, más rápido y novedoso. Como se verá más adelante, éste será uno de los ámbitos en los que se desarrollará la carrera de Aurora.

En el año de 1956, en una de las últimas presentaciones de Aurora con Ballet Concierto de México en el Teatro Esperanza Iris, temporada organizada por José Mojica, el grupo tiene entre sus espectadores a Ricardo Silva, reconocido bailarín mexicano. Ricardo fija su atención en Aurora; él buscaba a una muchacha delgada, menuda, ligera, con un buen entrenamiento de clásico y con potencial para enfrentarse a las alturas sin temor. Su idea era formar una pareja para el llamado "acrobático". Aurora parecía la chica adecuada: efectivamente, durante su estancia en Ballet Concierto, ella trabajaba siempre al ritmo de los hombres para aprovechar su fuerza, su resorte en los saltos y su gran elasticidad.

Pues bien, este año de 1956 se le presentaron a la joven dos alternativas: por un lado, el ofrecimiento de Silva para formar el dueto de clásico acrobático y, por otro, una beca

para estudiar ballet en Alemania, que sólo fue propuesta a un selecto número de bailarinas de Ballet Concerto. Sin embargo, irse a Alemania implicaba viajar y permanecer sola allá. Su *manager*, como toda abuela de la época que se respetara, no estaba muy convencida de que una muchacha tan joven dejara su país y su familia con el riesgo, además, de que se quedara permanentemente en el extranjero, así que impulsó a Aurora a aceptar el ofrecimiento de Silva. Tanto cuajaría el asunto con Ricardo, que hasta la fecha siguen casados y trabajando en equipo.

## Canto, baile y clásico acrobático

Para empezar, Ricardo optó por cambiar el nombre de Aurora por el de Linda, más apto para la vida artística de tan menuda y bella bailarina. Los ensayos eran de lunes a domingo con un mínimo de tres horas a fin de dominar las proezas que exigía la acrobacia.

Muy propio de la época fue el trabajo de parejas que hacían acrobacia. De hecho, Ricardo Silva tomó la idea de una pareja llamada Chiquita y Johnson, que eran acróbatas pero no clásicos. La peculiaridad del trabajo de Aurora y Ricardo, que artísticamente se presentaban como Ricardo y Linda, era combinar las posiciones de la danza clásica con el uso arriesgado del espacio aéreo, propio de la acrobacia: formas académicas y riesgos de caída fue la impactante fórmula de su espectáculo. Aurora volaba por los aires haciendo *split* o realizaba un *arabesque* apoyando un solo pie en la palma de la mano de Ricardo, y otras incontables hazañas, que al principio le costaron a Aurora aparatosos accidentes, como caer de cabeza directo al piso.

Sin embargo, el medio de la difusión masiva en la década de los cincuenta exigía gran versatilidad. Todos los bailarines y coreógrafos de la época, formados muchos en la técnica del ballet, incursionaban a menudo en el canto y en géneros populares de baile para sus presentaciones en teatro, televisión, cine o centro nocturno. En este marco se inscribió el trabajo de Aurora y Ricardo: el espectáculo de la pareja era mucho más que el clásico acrobático, ya que su programa incluía el canto y los bailes finos de salón. En el lapso de una hora, Linda cantaba, especialmente música mexicana, ambos bailaban tangos y finalmente hacían los impactantes números de clásico acrobático.

Con el intenso ritmo de trabajo que caracterizaba a los bailarines en los medios comerciales, Ricardo y Linda se presentaron en los centros nocturnos más prestigiados de la época y viajaron por aproximadamente 84 países. En muchos lugares,

la fiebre de la acrobacia en pareja estaba muy extendida, por lo que a menudo tenían que vivir situaciones de competencia.

De sus primeras experiencias, está aquella de un viaje a Canadá, en donde permanecieron de 1957 a 1960. En 1958 participan en una competencia de parejas acrobáticas procedentes de Inglaterra, Australia, Estados Unidos, México y otros. Antes de la competencia, mientras el resto de las parejas discutía acaloradamente sobre el lugar que tendría en el acto, Ricardo y Linda se pusieron a ensayar con la orquesta. Así, las otras parejas determinaron que los mexicanos abrirían el espectáculo: iniciaron, pues, su versátil programa de una hora y después siguieron las otras parejas con números de más o menos 12 minutos. El triunfo de Ricardo y Linda no se hizo esperar.

En 1960 regresan a México para hacer un programa de televisión: Rico-rico el perico de los cuentos, con Ricardo y Linda, programa para niños en el que se mezclaban fragmentos de canto, baile y actuación. De hecho, la pareja inaugura la televisión a color con el ingeniero Camarena. Fueron muchos los programas en los que participaron al lado de personalidades como Paco Malgesto y Pedro Vargas.

Después vuelven a Canadá. Trabajando en el centro nocturno El Morocco, se encuentran con un empresario que, hablándoles en francés, les ofrece contratar sus servicios. Después de un buen rato de batallar con el idioma, empresario y artistas se dan cuenta de que comparten la nacionalidad y el idioma. Este empresario era Álvaro Custodio, encargado del centro nocturno Can-cán de México. Desde Canadá, entonces, surge la contratación. Ya en el Can-cán, la pareja hace las escenificaciones de *Ajadino* y *Carmen* de Bizet. Los parámetros de calidad del centro nocturno, en aquella época exigían espectáculos impecables e impactantes, así que estas escenificaciones incluyen una gran diversidad de recursos artísticos, como se decía anteriormente. Así que Linda se vio cantando ópera de alto nivel y decide tomar clases para educar aún más su potente y refinada voz. Acude, pues, a estudiar canto con la maestra Julieta Hermosillo y con ella descubre que su amplio registro de voz abarcaba varias tesituras: contraalto, mezzosoprano, soprano y soprano ligero.

Del Can-cán le surge a la pareja la oportunidad de realizar una gira por Oriente, Medio Oriente, Asia y Europa, de esta gira Aurora recuerda su estancia en Irán y aquel centro nocturno plantado en pleno desierto al que acudía habitualmente un familiar del Sha. Este personaje, el pariente, era además amante de México y de lo mexicano, por lo que el 16 de septiembre que pasaron allá, Linda y Ricardo vieron ondear la bandera mexicana y tomaron tequila.

De Japón, Aurora recuerda tanto la alta tecnología e imaginación para presentar los *shows* como el hecho de que para retener el preciado espectáculo de Ricardo y Linda, les confiscaron los pasaportes. A pesar del enorme aprecio y la seguridad del trabajo que la pareja vivía en esas latitudes, sí resintió aquella sensación de estar en jaula de oro, por no estar en libertad de decidir marcharse en el momento en que así les conviniera. Inventaron entonces un problema de salud de Aurora y desde México les llegó a los japoneses la petición médica de dejar regresar a la pareja. Salieron corriendo.

En fin, son incontables las anécdotas y los personajes que encontraron a lo largo de su intensa y exitosa carrera de clásico acrobático, que duró hasta 1974: Ricardo y Linda se presentaban en la Misión del Campanario, por el Toreo de la ciudad de México, y trabajaban sobre una pista en la que también se presentaba un *show* hípico. Para el número de la pareja sacaban una pista de madera. Pero un día no la sacaron, así que Ricardo y Linda tuvieron que actuar sobre terracería; como consecuencia, Aurora se lastimó severamente un tobillo y no volvió a hacer ballet acrobático sobre puntas nunca más.

## La gimnasia rítmica mexicana

Es pues en este año de 1974 cuando se inicia una nueva etapa: la docencia, que hasta la fecha continúa, y la experimentación e investigación de lo que Aurora y su esposo terminaron llamando la “gimnasia rítmica mexicana”.

¿Qué es la gimnasia rítmica mexicana? Todo partió de una idea de Ricardo, la cual se fue consolidando con los viajes al extranjero y las visitas a los museos. Curiosamente, en el extranjero la perspectiva de lo propio, de lo mexicano, se revitalizó. Empezan los dos a observar códigos: sacan de ellos posturas que denominan, por ejemplo, *chac mool*, luchador olmeca, *coyote*, *nayarita*, jugador de pelota, que luego se articulan mediante la dinámica y el entrenamiento del ballet tan presente en los cuerpos de estos bailarines. Así, teniendo esa base técnica implantada en el cuerpo, empezaron a entrelazar posturas y a detectar dónde se originaba y se proyectaba el esfuerzo. A decir de Ricardo Silva, en un principio este trabajo se llama “euritmia de la danza mexicana” y después, al entrar en contacto con el ámbito de la educación física en México, asume el nombre de “gimnasia rítmica mexicana”. En México y en el extranjero fueron muchas las ocasiones en las que exhibieron su trabajo e hicieron patentes los benéficos resultados de su entrenamiento.

A través de la disciplina de la gimnasia rítmica mexicana, Aurora y su esposo siguen haciendo, hasta la fecha, una si-

lenciosa pero importante labor en el contexto de la cultura corporal del México actual: ellos entrenan permanentemente a maestras de escuelas primarias que a su vez les enseñan a miles de niños que asisten a las instituciones públicas del país. Aurora preferiría distribuir esta técnica dentro del gremio dancístico, pues da enorme fuerza y elasticidad al bailarín de clásico, neoclásico y contemporáneo; tal cosa es por supuesto deseable, pero no pueden restarse méritos a la labor que ya desempeñan y el servicio que la pareja brinda a la cultura del país a través de la formación corporal de los niños.

En el campo de la docencia, Ricardo y Linda también intentaron entrenar a parejas en clásico acrobático, a lo cual no pudieron darle continuidad; pues las parejas se desesperaban y abandonaban el entrenamiento, ya que era muy difícil encontrar en ellas la extraña combinación de virtudes masculinas y femeninas requeridas para tal empresa: la decisión de la mujer y la fuerza y balance del varón.

En fin, Aurora-Linda Bernard está profundamente satisfecha con su carrera de clásico acrobático. En efecto, si se hubiera dedicado de lleno al ballet, las noches de *show* y la naciente televisión hubieran perdido a una gran estrella. Pero la historia no acaba aquí. La mejor época de esta bella mujer todavía no termina: con entusiasmo y la sonrisa de una adolescente Aurora sigue enseñando, ballet y gimnasia rítmica mexicana, y ha aprovechado la fuerza y elasticidad adquiridas con años de entrenamiento dancístico para asimilar, por ejemplo, la técnica del karate. Además, ella sigue cantando y componiendo canciones y, a menudo, presenta recitales en diversos centros culturales de la ciudad de México. Aurora no sólo dedica su vida a la danza, sino que hace de su vida una danza vital y permanente.



## Luis Mauricio Caracas

Anastasio Ángeles Hernández

**L**uis Mauricio Caracas Córdoba, nieto del general Ramón Caracas, quien fuera asesinado al ser postulado como candidato a la gubernatura del estado de Veracruz, nace en Xicoxtla, Tlaxcala, el 22 de septiembre de 1935. Mauricio Caracas es el mayor de seis hermanos: "fui un niño loquito, desde la edad de tres o cuatro años ya tenía que bailar; el día de la madre me encantaba recitar "Mamá, soy Paquito", me encantaba dramatizar, siempre fui muy temperamental".

Su arribo a la ciudad de México se debe a una beca de estudios otorgada por el Ferrocarril Mexicano para cursar la licenciatura en economía en el Instituto Politécnico Nacional; sin embargo su interés por la danza se despierta al descubrir un anuncio de la Academia de la Danza Mexicana donde se ofrecía un curso de danza moderna:

Yo pensaba que en esa clase me iban a enseñar... yo quería aprender a bailar tango y más pasos de *swing*, de *buggy*, de *rock'n'roll*. Me presenté a la primera clase y no me gustó, es que descalzo ¡imagínese!

Con la responsabilidad de concluir sus estudios, aunada a su decepción porque la danza moderna no era lo que imaginaba, retoma su vida académica sin imaginar que sus compañeros de pensión serían los que lo animarían para volver a la Academia de la Danza con el pretexto de "hombre, que hay unas muchachas preciosas". Ante tal argumento, no le quedó más que regresar.

En 1957 ingresa a la Academia de la Danza Mexicana, institución que enfrenta un periodo de cambios en su interior. En enero de ese año es nombrado director Raúl Flores Guerrero. "Entré a mi primera clase con Roseyra Marengo. Roseyra era una gente hasta cierto sentido muy apasionada y me encantó... ya en ese instante descubrí que mi vida era la danza".

En diciembre de 1957 debuta en la temporada de cuatro funciones que ofreció el Ballet de la Universidad, bajo la dirección de Magda Montoya en el Palacio de Bellas Artes, participando en las obras *Saludo* y *Concierto número 3*.

Su paso por la Academia de la Danza Mexicana se ve enriquecido con las enseñanzas de las principales figuras de la época de oro de la danza moderna mexicana, entre las que se encontraba Marcelo Torreblanca, Ruth Noriega, como su primera maestra de ballet, John Fealy, Guillermo Noriega, Laura Urdapilleta y Rosa Reyna, entre otros.

Con el Ballet Contemporáneo participa en la X Temporada de Danza Contemporánea, programada en el Palacio de



Bellas Artes en 1958, bailando la obra de corte nacionalista *Tierra*, de Elena Noriega.

Becado por el Instituto Nacional de Bellas Artes viaja a Nueva York a estudiar en la escuela de Martha Graham y, a pesar de tener una formación en danza contemporánea, se decepciona de la técnica Graham: "No me gustó, yo sentía que eso no era danza porque todos los días hacíamos lo mismo, las mismas espirales, las mismas contracciones, la clase era la misma". De regreso a México se encuentra con que perdió la beca de estudios proporcionada por el Ferrocarril, por haber abandonado sus estudios de economía.

A pesar de que sus inicios y facultades lo hacían perfilarse como bailarín de gran potencial para la danza contemporánea, su destino lo lleva a recorrer otros caminos.

Un día me subí a ver una clase de ballet en una de las escuelas y vi gente que volaba, volaba y volaba, estaban haciendo *grand jetés*, claro que yo no sabía. Yo le llamaba paso triple, estaban haciendo triples, pero ¡qué manera de hacer triples!

Toma clases con Martín Lemus y Sergio Unger, y un buen día Felipe Segura lo invita a asistir al ensayo de Ballet Concierto de México, lo que cambió su vida por completo.

Hay un momento en el ser humano en que descubres qué es lo que más te gusta, aunque a lo mejor muchas veces es demasiado tarde, pero no me arrepiento de haber descubierto mi verdadero camino, aunque haya sido un poco tarde, para mí fue como si se hubieran abierto las puertas del cielo.

De 1960 a 1975 forma parte del elenco artístico de Ballet Concierto de México, recorriendo todas las categorías que conforman una compañía profesional de danza, iniciando en el cuerpo de baile hasta llegar a ser solista. Participó en todas las temporadas de ópera, en los programas de televisión, en las grandes y largas giras por la República mexicana, interpretando todas las obras del repertorio de la compañía, entre las que podemos mencionar: *Café Concordia*, *Tragedia en Calabria*, *Mascarada*, *Coppelia*, *Giselle*, *Los patinadores* y *Serenata*. La tenacidad y constancia en el trabajo diario lo llevan a convertirse en un gran *partner*, lo que le valió participar en: *El adagio de la rosa*, *El Cid*, *La noche de los mayas*, *Romeo y Julieta*, *La noche de Walpurgis*.

Una mención especial merece su amistad con Susana Benavides, compañera de siempre, con quien se quedaba tiempo

extra, al terminar el ensayo para practicar *pas de deux*, *promenades* o *pirouettes*, con la única condición de que lo invitara a comer a su casa, cosa que hizo durante muchos años.

Su labor pedagógica la inicia en Ballet Concierto, cuando Felipe Segura le pide que lo supla en sus clases de la Casa 13 del Seguro Social: "Me sirvió muchísimo empezar a dar clases; el anhelo de aprender más, de descubrir que también podía ser maestro, no tan sólo bailarín, me ayudó mucho".

Interviene en la película *Baile de graduación*, dirigida por David Lichine, con un elenco superestelar: Fernando Schaffenburg, Rosa Bracho, Alicia Pineda, Tell Acosta y Diana Alanís. Durante la grabación sufre un accidente a consecuencia de la inseguridad en los pisos: "la filmación se llevaba a cabo en el Lago de Chapultepec en medio de la noche, con una frías pavorosos, lo que causaba la hinchazón de los pisos. Al realizar una cargada con Margarita Contreras, se tronó el piso y me lastimé la columna dorsal". A consecuencia del accidente, el médico que lo atendió le dijo que para rehabilitarse nunca en la vida podía dejar de hacer ejercicio, lo que lo convirtió en adicto a las clases para evitar los dolores que le daban al estar inactivo.

"Mi vida ha sido increíble. A mí me tocó conocer a grandes estrellas de la danza mexicana, como las hermanas Campobello y trabajar con ellas."

Integrante del Ballet de Uruapan, dirigido por Rodolfo Paz, del Ballet de Jalapa, con Tulio de la Rosa; del Ballet de Veracruz, del Ballet de Hermosillo, recorre toda la República mexicana donde exista una escuela o compañía de ballet para aportar sus conocimientos.

Como la mayor parte de los bailarines de su tiempo, incursiona en el teatro de revista: interviene en la temporada de seis meses de la obra *Bikinis S.A.* puesta en el Terraza Casino, alternando con los cómicos de moda, entre los que se encuentran Paco Malgesto, el Chino Herrera, Manuel "Loco" Valdez y el cantante Marco Antonio Muñoz. Es miembro del Grupo de Constanza Holl, bailarín del grupo de Roberto y Mitzuko, con quienes participó en los espectáculos semanales que tenían en Telesistema Mexicano. Forma parte del programa de televisión Los cuentos de Cahirulo de Enrique Alonso durante toda la temporada que la serie estuvo al aire.

Trabajo, disciplina y búsqueda, aunados a un deseo de superación, lo llevan a aprender los métodos de enseñanza de la danza conocidos en el país, como son el de Leningrado, que impartió Rosa Bracho y el Sistema de la Royal Academy, con José Villanueva. Su preocupación como maestro por encontrar qué escuela es la que mejor se adapta a nosotros, a nuestra morfología, a nuestra idiosincracia y a nuestros hábitos ali-

menticios, lo lleva a La Habana a participar en el Primer Curso de la Escuela Cubana de Ballet, con la intención de aprender la metodología, sin imaginar que la vida le reservaba otra gran sorpresa. Su encuentro con Laura Alonso sirvió de pauta para explorar otra faceta en su vida artística: los papeles de carácter. Laura empezó a entrenarlo planeando su regreso a los escenarios con La mamá Simone, de *La fille mal gardée*, lo que le valió el Gran Premio de la Crítica. Aprendió el análisis de mesa para la interpretación de estos personajes, como el Doctor Coppélius, a quien ve como un solitario que vive al cuidado de sus muñecos, imbuido en sus libros de magia y de alquimia con pociones mágicas para devolverle la vida a su muñeca favorita. Esta caracterización le ganó el reconocimiento del público cubano:

al final de la función toda la gente estaba llorando; se pusieron de pie a aplaudir y eran gritos y vivas, la gente no dejaba de aplaudir. Y entonces empezaron a retirarse todos, me dejaron solo en el escenario, yo estaba llora y llora y Laura gritándome desde afuera: ¡Alza la cara, alza la cara, que te vean, que sepan quién eres! Eso no lo pagas con nada, tienes que vivirlo.

Con el Ballet Nacional de Cuba le tocó el estreno mundial del *Damas de Don Quixote*, así como Monsieur de Treville en *Los tres mosqueteros*, alternando con figuras de la talla de José Manuel Carreño, Julio Arozamena, Svetlana Ballester y Lourdes Gómez (todos ellos ganadores de medallas en los concursos internacionales de ballet) y ensayados por Alicia Alonso, Alberto Méndez y Fernando Alonso. “Y con todos ellos siempre soy yo y me siento muy orgulloso de poner el nombre de mi patria en alto”.

El maestro Caracas pertenece a la generación de graduados de la Escuela de Cubanacán en Metodología, de la Escuela Cubana de Ballet. Asiste a cada emisión programada del Congreso y Curso Mundial de Jazz en la Unión Americana, organizado por Gus Giordano.

Durante sus 38 años de vida profesional ha recibido innumerables reconocimientos, entre los que mencionaremos: Premio Nacional de Danza (1975), por su interpretación de La muerte, en la obra *Dante mexicano en el infierno*, sobre la trilogía de *Orfeo*, con coreografía de Armando Medina. En 1992 fue nombrado “hijo predilecto” de la ciudad de Orizaba por el gobierno del estado de Veracruz. En homenaje a su trayectoria Patricia Linares crea el ballet *La romería del rocío*.

Como coreógrafo ha creado: *Orizaba 1900*, *Orfeo y Eurídice*, *Valses de concierto*, *Vispera siciliana*, *Espartaco*, *Danzas*

*polvoztotianas del príncipe Igor*, y ha representado en Orizaba, ciudad donde tiene su residencia y escuela, los ballets completos *Giselle*, *La fille mal gardée*, el segundo acto de *El lago de los cisnes* y *Los patinadores*, entre otros.

Mauricio Caracas ha impartido clases en la Facultad de Danza de la Universidad Veracruzana; año con año organiza el Curso de Verano en Orizaba y en la actualidad entrena a los bailarines del Ballet Independiente, compañía fundada por Raúl Flores Canelo.

Su preocupación por la falta de estrellas lo entristece grandemente: “no tenemos ninguna estrella, contamos con buenos bailarines, pero no tenemos estrellas, hace falta que la Compañía Nacional de Danza se preocupe por llenar este vacío”.

Bailarín, coreógrafo, maestro, director artístico, diseñador, dice deber a Felipe Segura su amor y respeto a la danza: “creo que todos, todos le debemos tanto a él... la entrega y devoción al ballet. Eso se lo debemos al maestro Felipe”.

Dicen que la gente nace cuando uno la conoce y a pesar de haber hablado en varias ocasiones con él, no dejaba de ser un maestro más interesado en la danza, hasta que descubrí a Mauricio Caracas lleno de actividades y planes. Si no está de gira, se encuentra en Orizaba, donde ha vivido toda su vida entregando sus conocimientos a sus discípulos. Porque no puede estarse quieto un solo instante. Porque a él le tocó vivir la mejor época de la danza y desea que cada generación tenga lo mejor, y que esa fuerza de acabarse al mundo sea aprovechada por los directores para enriquecer la sensibilidad que hace al artista. Porque estará en el salón de ensayo hasta el final de sus días, como una forma de agradecerle a la vida lo maravilloso que le ha dado. Porque con su trabajo se ha ganado un lugar en la danza y es un ejemplo a seguir. Por siempre... Mauricio.

#### Fuentes:

- Entrevista a Luis Mauricio Caracas realizada por Felipe Segura el 21 de enero de 1991, dentro del ciclo “Charlas de Danza”.
- Entrevista a Mauricio Caracas realizada por Anastasio Angeles Hernández, el 24 de marzo de 1995.



## Socorro Herrera Cerón

Isaura Corlay Pérez



Cuerpo y listón forman arcos en el aire, la espalda de la gimnasta parece un caballo sin jinete. Este placer y belleza de la gimnasia rítmica apareció en México gracias a una bailarina, coreógrafa y maestra de ballet: Socorro Herrera Cerón.

Socorro nació en Mérida el 11 de febrero de 1927, bajo el signo de acuario, que rige los espíritus precursores y futuristas. A los 15 años inició sus clases de ballet con la maestra Nelly Cetina, cinco años después se graduaba como maestra de danza clásica y un año más tarde creaba la coreografía *Palenque*, que constituyó uno de los primeros intentos por emplear el lenguaje formal del ballet en la representación de temas yucatecos.

En la ciudad de México estudió una larga temporada con Nina Shestakova.

Cuando tenía 24 años, Socorro interpretó el cisne bueno de *El lago de los cisnes*. Su calidad como solista la hace destacar en el grupo de danza y teatro de Amalia Cardos, con quien presenta el espectáculo maya *La danza Tunkul* y la obra *A puerta cerrada* de Jean Paul Sartre.

Tal parece que el cuerpo de Socorro buscó siempre nuevas experiencias dancísticas y acrobáticas. Cuando viajó a La Habana, Cuba, a tomar clases de ballet con Alicia Alonso, no pudo resistirse a la tentación de ejecutar *El globo de la muerte*, un número circense de peligrosidad. Marcelo Raca la acompañaría en esta aventura.

Después de un año de estancia en la isla, regresa a México en 1955 a trabajar en la Escuela de Bellas Artes. Su vocación por enseñar encuentra cauce en la fundación de su propia academia, la cual llevará su nombre. Además de maestra, Socorro se interesó por la promoción y la producción coreográfica. En 1958 invita al Ballet Concerto a realizar una temporada en Mérida y un año más tarde crea *Fiesta en el Mayab*, que resultó ser un montaje multidisciplinario de músicos, poetas y pintores de reconocido prestigio.

Los años siguientes serán de una intensa actividad en el área de danza clásica dentro de la Escuela de Bellas Artes. Su trabajo como coreógrafa con las obras *La corona mágica* y *Las sílfides*, presentadas en el Primer Festival de Danza Clásica y Moderna de Yucatán, culmina favorablemente con la formación profesional del Ballet de Bellas Artes. Con este grupo dará funciones en el interior de la República y participará como cuerpo de baile de los famosos bailarines Sonia Castañeda y Tulio de la Rosa, invitados a Mérida por la propia Socorro.

1963 es otro año de exitosas presentaciones. En abril se destaca su labor como auxiliar de coreografía en la Convención Nacional de Agencias de Viajes. Ahí Socorro muestra su talento a una audiencia de tres mil espectadores; en mayo hace el

primer festival de fin de cursos, en su Academia, y lleva a sus alumnas al escenario con *Cascanueces*, tercer acto, *La noche de Walpurgis*, primer acto, y *La bella durmiente*, primer acto. Va impulsando a sus alumnos hasta que logran un nivel profesional y presenta su versión de *El lago de los cisnes* en los cuatro actos, con un éxito apoteótico.

La ciudad de México sería el siguiente destino de Socorro. En 1966 ingresó como maestra de danza clásica en la Escuela Nacional de Educación Física. Dos años después va a descubrir la gimnasia rítmica, disciplina a la que se sigue dedicando hasta la fecha.

Cinco años duró su estancia en la ciudad de México; durante los cuales introdujo y desarrolló el deporte rítmico en el país: giras por diversos estados, programas de televisión, hasta la presentación por vez primera de un grupo de gimnasia en el Palacio de Bellas Artes, en el año de 1968.

En el comienzo de los sesenta y en los años venideros, Socorro trabaja paralelamente en el entrenamiento y dirección del equipo de gimnasia rítmica de Yucatán y en la organización de una nueva compañía de danza clásica y contemporánea, que será el Ballet del Teatro "José Peón Contreras", donde ella funge como directora de 1982 a 1985.

Una vez más irá a Cuba a perfeccionar sus conocimientos de gimnasia rítmica y también a invitar al Ballet de Cuba para dar funciones en Mérida. Socorro se empeña en su tarea de promotora artística y promueve homenajes, exposiciones fotográficas, pictóricas y escultóricas, así como galas de ballet y conferencias. Abre galerías, inicia cine clubs de arte y teatro de cámara. Siempre activa, siempre a la vanguardia, ejercita su espíritu precursor, que no se olvida nunca de la importancia de las tradiciones. Así la obra del repertorio regional yucateco *Rosario de filigrana* es rescatada y promocionada.

Por esta fecunda labor, el cronista de la ciudad de Mérida, Renán Irigoyen, dice que es la fundadora histórica del ballet folklórico del estado de Yucatán.

En 1987, Socorro Herrera Cerón es galardonada con la Medalla Yucatán, presea que se otorga a los artistas e intelectuales más destacados de ese estado.

**Fuente:**

— Archivo del Cenidi-Danza "José Limón".

## Tata Gervasio

Noemí Marín



A los que nos gusta el estudio del folklore de nuestro país, y en especial la danza tradicional mexicana, hacer alguna investigación de campo nos causa una emoción indescriptible, porque va uno en busca de nuevos conocimientos, pero también porque vuelve uno a convivir con los amigos que radican en alguna ciudad, pueblo, ranchería o cualquier rincón de nuestro México. Así tenemos la oportunidad de compartir con nuestros maestros, además de momentos maravillosos, conocimientos que desinteresadamente nos dan. Tal es el caso de un hermoso señor de 77 años de edad, que ha dedicado su vida a la danza y a la música, difundiendo su arte por todo el país y el extranjero, enseñando a niños y jóvenes de varias generaciones la cultura tarasca, deleitando a todos aquellos que tuvieron la dicha de verlo bailar la *Danza de los viejitos*: se trata de don José Gervasio López Isidro, "Tata Gervasio", como es conocido por todos los de su comunidad. Nació en la isla de Jarácuaro Michoacán, el 19 de junio de 1918. Sus padres fueron Viviana Isidro y Pedro López, cuyo oficio fue el de pescador, además de tejer y hacer sombreros. El niño José Gervasio aprende de su padre, en los primeros años de su vida, el bello oficio de la pesca y la confección de sombreros de la región. También asiste a la escuela primaria de la isla llegando hasta cuarto grado.

Muy joven, a la edad de 15 años, contrajo matrimonio con Antonia Patricio, con la que procreó cinco hijos: Consuelo, Elpidia, Julia, Atilano y Pedro. Desafortunadamente este matrimonio duró muy poco tiempo por el fallecimiento de su esposa Antonia. En 1956, a los 32 años de edad, contrae nuevas nupcias, ahora con Francisca Maximino Aguilar, con la que tuvo tres hijos: Rosa, María Ángela y Efraín.

El mismo Tata Gervasio no se explica su inclinación por la música y la danza, pero lo cierto es que desde la edad de ocho años se inició en ellas, gracias al maestro Nicolás Bartolo Juárez, profesor de música y danza de su escuela, quien le enseñó la *Danza de los viejitos* y a tocar la jaranita (que es una guitarra chiquita con la que se acompaña la danza); logró el dominio de ambas cosas, y desarrolló su sensibilidad artística y creadora en ambas especialidades.

Más tarde forma su primer grupo de danza y participa en un concurso que se organizó en esa entidad, con motivo de la visita del general Lázaro Cárdenas, y obtiene el primer lugar que consistía en una dotación de manta para la confección de su indumentaria. Tal suceso, para Tata Gervasio marca su inicio en el mundo de la danza y música, dándose a conocer como uno de los mejores bailarones de la *Danza de los viejitos* de la isla de Jarácuaro. Ha de haber sido una bellísima experiencia verlo bailar, porque si en la actualidad, cuando hace

un paso para ejemplificar su relato, se escucha una gran calidad en sus pisadas, además de fuerza, emoción y proyección, en su juventud debe haber sido impactante, admirable, además de tocar la jaranita, simultáneamente.

A la edad de 25 años, Tata Gervasio nuevamente es invitado por el maestro Nicolás Bartolo Juárez para iniciar sus primeras clases de violín y solfeo, guitarra y la vihuela, siendo quizá esta etapa de su vida la más importante, porque al adquirir estos conocimientos su vida sufre una transformación importante como profesionista, iniciándose como compositor y creador de los sones de la *Danza de los viejitos* y otras piezas musicales. Comienza para él una etapa de creación, enseñanza y difusión cultural purépecha por medio de la danza y la música, no sólo en su estado y por la República mexicana, sino que ha traspasado fronteras difundiendo y conservando las tradiciones de su terruño.

Cuenta el Tata que cuando aprendió solfeo y a tocar el violín empezó a pensar que los pasos de la *Danza de los viejitos* que él sabía y la música que tocaba en su jarana podrían enriquecerse si tocaba además el violín, así surgió una variante de la danza con base en lo que él había aprendido, pero con su personalidad creativa creó pisadas con un alto grado de dificultad, y soluciones coreográficas de gran riqueza rítmica no sólo en sus pasos, sino en la música, logrando así una música diferente para ser tocada con violín y cantada con los pies.

Para Tata Gervasio, *Mare Huararica* (viejos bailarones) o *Danza de los viejitos*, se origina en los antiguos ritos prehispánicos y su significado tiene relación con el ciclo agrícola. El zapateado corresponde al golpeteo rítmico de la lluvia y cada parte de la indumentaria tiene una simbología especial: la máscara es un recuerdo del antiguo dios, Tare o Viejo, el sombrero y los listones de colores representan los rayos del sol y por último el bastón suplanta al bastón sembrador.

La danza está compuesta por ocho sones y ocho partes coreográficas: La entrada, El saludo, El caballito, El volantin, La flor del lago, Las olas del lago, El trenecito y Despedida. La inspiración de Tata Gervasio ella expresa aspectos de la vida cotidiana de Jarácuaro y el medio que la rodea. Se acompaña con violín primero, violín segundo, vihuela y contrabajo.

Tata Gervasio formó su grupo para la *Danza de los viejitos*, con gente de su región, en un principio fueron niños, posteriormente lo conformaron jóvenes como Félix Francisco, Pedro Gabriel, Dimas Esteban y, por supuesto, el propio Tata Gervasio que tocaba la jarana y bailaba, pero cuando aprendió el violín, dejó de bailar para poder acompañar la danza; para ese entonces ya se habían incorporado también sus hijos, Atilano como bailarón y Pedro López Patricio como músico. Con este grupo se presentaba, y presenta aún a bailar en todos los luga-

res a donde los invitan; con él han recorrido gran parte de la República y del extranjero difundiendo y dando a conocer a México por medio de su arte.

En los años 1962, 1963, 1965 y 1966, la Asociación de Maestros del Folklore, bajo la dirección de Arturo Macías, organizó cuatro concursos estatales de música y danza, que se realizaron en las ciudades de Morelia, Uruapan y Apatzingán, en los que participan todas las zonas del estado de Michoacán, la Cañada, la Sierra y la zona Lacustre, representada muy dignamente por el grupo de Tata Gervasio. De estos concursos tan importantes para la difusión cultural del estado de Michoacán encontramos la siguiente nota:

*La danza de los viejitos*, versión de la Isla de Jarácuaro, Michoacán, es un caso notable en el folklore de Michoacán. Notable porque Gervasio López es un genio popular: autor de la música y coreógrafo. Pero en una tradición secular netamente indígena. Sus pasos *Huapandaro tzintzi-ai anapu* (Flor del lago) y *Nopatzakukua* sorprenden por su exquisita expresión, por la belleza de su concepto. Este grupo obtuvo el primer premio Instituto Nacional de Bellas Artes, en el Concurso Indígena, categoría danzas en los años 1965 y 1966, celebrados en Uruapan, Michoacán.

En el año de 1973, Tata Gervasio es invitado por el Fondo nacional para el Desarrollo de la Danza Popular Mexicana (FONADAN), institución creada por el presidente Luis Echeverría Álvarez, con el propósito de investigar de manera exhaustiva las danzas de nuestro país, fomentando su registro, conservación y difusión.

Tata Gervasio y su grupo de danza y música fueron traídos a la ciudad de México para realizar un estudio minucioso sobre *Danza de los viejitos*: De la investigación se obtuvo, además de su registro, un valioso material documental, iconográfico, musical, lo mismo la filmación de la danza en video y la edición de un disco que forma parte de la colección musical de las danzas y bailes populares de México, todo ello resultado del trabajo realizado por los investigadores de FONADAN, con la música de la danza y con otras composiciones del Tata.

Otro beneficio importante de la estancia del grupo de Tata Gervasio fue la enseñanza de la *Danza de los viejitos* en la Academia de la Danza Mexicana, así como otras danzas de la región a los alumnos de la carrera de folklore. Algo muy importante también fue la convivencia con ellos porque pudieron apreciar más de cerca el estilo y carácter de las danzas.

En el año de 1974, invitado por el gobierno de México a través de FONADAN, realizó una gira por Europa (Francia y Ru-

manía) para realizar un intercambio cultural con dichos países, actuando en las principales ciudades.

Invitados por la Asociación Maestros del Folklore Michoacano, bajo la dirección de Arturo Macías, al año siguiente realizaron una segunda gira por Europa, recorriendo varias provincias y ciudades de España. También ha hecho giras por Estados Unidos, actuando en Nueva York, San Antonio (Texas) y Albuquerque (Nuevo México), entre otras. En la República mexicana ha actuado en los escenarios más representativos: Palacio de Bellas Artes, Teatro de la Ciudad, Teatro Degollado, Teatro Juárez, y en lugares como Tampico, Ciudad Mante, Monterrey, Acapulco, Lázaro Cárdenas, Chihuahua, Parral, Taxco, Iguala, Lagos de Moreno, San Juan de los Lagos, Jichú y, por supuesto, en su estado natal.

Con el conjunto *Atardecer*, nombre con el que se conoce al grupo de Tata Gervasio, grabó en 1981 varios discos, con la música de la *Danza de los viejitos*, además de otras composiciones musicales pirécuas y sonos abajeños de su inspiración como: *Para sembrar*, *El toronjil*, *Jarácuaro*, *El suspiro*, *La llovizna* y otras.

El grupo está actualmente formado por la familia de Tata Gervasio de esta manera: en la música: Tata Gervasio, violín segundo; Atilano López, violín primero, Pedro López, vihuela, y su nieto Atilano López Pichatato, el bajo. Danzantes: José Roberto López Pérez, Efraín López Pérez, José López Cefe-rino, Israel López Ceferino (nietos de Tata Gervasio).

El repertorio está formado por: *Danza de los viejitos* y *Danza de los sembradores* (también creación de Tata Gervasio); sonos abajeños y pirécuas; composiciones hechas por el maestro y por sus hijos Atilano y Pedro; y otras más de autores de la región.

La historia se repite, Tata Gervasio, hombre sencillo, con sensibilidad artística, quien se dio a conocer por la creación de la música y coreografía netamente indígena de una nueva versión de la *Danza de los viejitos*—en donde la riqueza y variedad de pasos en cada uno de sus sonos, así como la orgía rítmica tan bien equilibrada entre música, movimiento, son la herencia tradicional— ha legado a sus hijos, nietos y bisnietos esta tradición que afortunadamente ya practican, porque ellos también heredan la responsabilidad de conservarla y perpetuarla; también todos aquellos que formaron parte del grupo de Tata Gervasio, quienes aprendieron sus enseñanzas y las transmitieron a sus hijos que también las bailan.

Sólo me resta decir que setenta años dedicados a la creación, interpretación, difusión y conservación de la danza, marcan una trayectoria muy digna de ser homenajeadas.

#### Nota:

Con esta semblanza quiero brindarle a "Tata Gervasio", a nombre de mi familia y compañeros maestros del folklore, nuestra admiración, respeto y agradecimiento por su amistad y enseñanzas.

#### Fuentes:

— Entrevistas a Tata Gervasio e hijos, realizadas por Noemí Marín en casa del maestro, ubicada en Jarácuaro, en febrero y abril de 1995.



## Fidelio González

Felipe Segura Escalona



**F**idelio fue un muchachito muy tranquilo, callado y reservado, pero empeñoso y esforzado. Tenía una gran facilidad para hacer amigos y conquistar el aprecio de todos. Fue muy dúctil, cualquier parte que se le encomendara, de conjunto o algo especial, la hacía con gusto, ganándose el cariño de maestros, coreógrafos y compañeros.

Su pelo era negro y abundante, toda su persona emanaba reposo, así lo recuerdo. Años después, muchos años, me encuentro a un señorón; la misma abundante cabellera, pero ahora blanca; grandes ademanes heredados del neorrealismo italiano; una voz alta que se expresa en una mezcla de italiano y español; y una gran alegría de vivir, que se traduce en planes y entusiasmo. El cambio resulta sorprendente y agradable.

Hago memoria: lo conocí en los años cincuenta, con el Ballet Chapultepec y en las clases de Sergio Unger y madame Dambre. Después trabajamos juntos en la *Revista italiana*, allí estrechamos nuestra amistad. Creo que esa revista y su coreografía, Elsa Chezzi, anticiparon su camino, su destino: Italia.

Desde niño se inclinó por todo lo que fuera arte, la música, el canto, la pintura, la actuación y la danza. Comenzó por estudiar arte dramático con Isabela Corona y Celestino Gorostiza, música en el Conservatorio Nacional; también canto, pues tenía buena voz. Buscaba la danza y un día encontró la Escuela de la ANDA, donde Gloria Mestre y los hermanos Ricardo y José Silva impartían clases y dirigían el Ballet Chapultepec. En poco tiempo se convirtió en miembro de la compañía, justo en una temporada de muchas actividades. Su debut profesional fue en el Bosque de Chapultepec con el repertorio que presentaron como parte de las Fiestas de la Primavera; dicho repertorio incluía el segundo acto de *El lago de los cisnes*.

Ballet Chapultepec y la bailarina cubana Margarita Parlá presentaron una gran temporada en el Teatro de Bellas Artes; fue divertido para el público porque la primera bailarina no era lo que pretendía, sin embargo el esfuerzo de los hermanos Silva y Gloria fue serio; su amplio repertorio tenía ballets como *Las bodas de Aurora*, *La siesta del fauno*, *El espectro de la rosa*, *El amor brujo*, *Suite veracruzana*, *El príncipe Igor*, *Introducción al ritmo*, repuestas por Ricardo Silva; *Las sílfides*, *El lago de los cisnes* y *Danza de la primavera* de Gloria Mestre, *Espejismos* de Nini Theilade, *Concerto* de José Silva, *Variaciones sinfónicas* de Sergio Unger y un *Dúo* de Gloria y José. Aunque fracasó esta temporada, reunió a todos los bailarines de México. Para Fidelio fue una gran experiencia; allí comenzó a tener algunos solos.

Para mejorar técnicamente estudió con madame Dambre y Sergio Unger, consecuentemente tomó parte en las funcio-

nes que ambos maestros ofrecieron. Con Nelsy Dambre hizo varias giras y presentaciones en el Teatro de Bellas Artes; con Sergio Unger formó parte del Ballet Concierto de México en el cuerpo de baile; pronto fue apreciado por su disciplina. En esa época la escasez de varones en la danza propiciaba que los muchachos como Fidelio actuaran con dos o más compañías simultáneamente. Esto les sirvió para adquirir experiencia y ampliar sus conocimientos.

Por una temporada fue alumno de la Academia de la Danza Mexicana con el Ballet de la Universidad de Magda Montoya; con ello Fidelio se encontraba mejor preparado, dominando ambas técnicas: la clásica y la moderna.

Las estrellas internacionales Nana Gollner y Paul Petroff llegaron a México para hacer una temporada de "ballet ruso" (en esa época esto era sinónimo de ballet clásico). El grupo era pequeño y contrataron bailarines mexicanos, los mismos de siempre, entre ellos Fidelio. Se montó *Giselle* con su coreografía original y hecha por verdaderas estrellas, lo que significó para todos una experiencia emocionante.

Alrededor de Sonia Castañeda y Francisco Araiza surgió un grupo llamado Ballet de México. Fidelio ingresó como solista teniendo ya papeles de importancia y descubriéndose como actor, fue el Baco de *Sylvia*, el Pierrot de *Carnaval* e hizo una parte dramática en *Los comediantes*.

Al mismo tiempo bailaba en Ballet Chapultepec, cuando la sociedad Silva-Mestre tomó parte en las temporadas de ópera internacional que encabezaba María Callas y Mario del Mónaco. También produjo un espectáculo para el Teatro Iris, *La Malinche desnuda* con argumento, escenografía y vestuario de Ramón Valdiosera. Aquí Fidelio tuvo la oportunidad de poner en práctica sus conocimientos.

El Ballet Chapultepec se presentaba también en los teatros de revista como el Follies, donde comenzaron los éxitos de Cantinflas y Palillo, y donde lo usual era ver a Tongolele o a alguna "exótica". El ballet llega al teatro de revista con obras como *Cauahitemoc*, *Fiesta húngara*, *Ritmos primitivos*, *Salón México*, *Esplendor salvaje*; las primeras bailarinas, Gloria Mestre y Lucha Badager, bailando con zapatillas de punta, fueron del gusto del público y su contrato se prolongó por varios meses, incluso llegó a encabezar marquesinas y desplegados.

Hecho todo un profesional y con categoría de solista, Fidelio participó en la *Revista italiana*; es cuando se convence de que debe ir a Italia. Un día se embarcó lleno de ilusiones.

Llegó a Milán y fue contratado para el cuerpo de baile del Ballet de la Scala. Bailó en las temporadas de danza y en las grandes producciones del repertorio operístico. Después, en el *Mayo florentino* y en el hermoso Teatro de La Fenice de Venecia.

Después se trasladó a Roma, donde trabajaba en la televisión y con la compañía de revista musical de Marisa del Frate. Con un grupo griego *Sakis*, también de género musical, que se presentaba en teatros y centros nocturnos. Después se van de gira por El Cairo, Alejandría, Beirut, Estambul, Atenas y Baalbeck, más tarde se dirigen a ciudades de Italia y Francia.

Baila en más de cuarenta películas, en otras actúa en papeles de carácter, en otras actúa y baila. Su preparación en México le permite saltar de un género a otro y ser bien aceptado.

Nuevamente en Roma obtiene el papel más importante de su carrera, el del homicida Madeiros de la obra *Sacco y Vanzetti*, con el famoso actor y director Jan Carlo Sbraglia. De aquí obtiene un contrato con el grupo Actores Asociados con los que recorre Italia y Francia.

Ya acomodado, feliz por haber encontrado su destino, la aceptación general y sin problemas económicos, estudia pintura. Ingresa a la Academia de Bellas Artes de Roma logrando un rápido progreso, gran gusto y originalidad. Comienza a exponer cuadros con técnicas creadas por él y logra que sus presentaciones sean un polo de atracción para los artistas romanos.

Pero no deja una cosa por otra; sigue bailando, se inicia como coreógrafo, actúa en papeles de carácter, pinta, inventa objetos, es anfitrión de los visitantes mexicanos en Roma y se convierte en un italiano más italiano que los de aquel país.

#### Fuente:

— Entrevista a Fidelio González realizada por Felipe Segura el 23 de mayo de 1994 en Roma, Italia.

— Archivo personal de Fidelio González.

## Rosa Hernández y Maya

César Delgado Martínez



Nací en México, D.F., en la colonia Santa Julia, el 20 de enero de 1940, en la calle Lago Zirahuén 91. Mi padre, el que me crió fue mi padre de crianza, se llamaba Francisco Díaz. A mi verdadero padre, al que me dio la vida, lo conocí a los 15 años. Él era Martín Hernández. Mi madre se llamaba Juana Maya Gutiérrez y es originaria de Real del Oro, Michoacán.

Mi infancia fue muy triste, porque mi madre se quedó sola conmigo de brazos. Era pueblerina. No conocía México. Ella sufrió bastante para darme de comer, para tener un cuarto donde estar. Siempre anduvimos de arrimadas. Ella me platica que era una cosa muy dolorosa.

Al ver cómo sufría mi madre. Al ver que no encontraba trabajo, siendo tan bella, a los cinco años me fui a ver la *Danza de concheros*. La componían Andrés Sánchez, Felipe Aranda, Rafael Sánchez y Francisco Díaz. Eran los cuatro capitanes, que estaban en ese mismo grupo, que era la unión de ellos.

Yo le había pedido a la virgen que le pusiera un buen trabajo a mi mamá donde me diera de comer. Me fui a bailar. Cuando hubo un descanso, me fui a decirle a mi mamá a la tortillería donde trabajaba: "Mamá estoy bailando con los danzantes". Ella me respondió: "¿Cómo que con los danzantes?" Mi mamá no sabía qué cosa eran los danzantes.

Desde ahí empezó mi vida bonita, porque tuve roce con el señor Francisco Díaz. Era muy buena gente conmigo. Me quiso bastante. Allí mismo conocí a una señora que se llamaba Juana Montiel, que la hice mi madrina, con ella vivíamos de arrimadas. De ahí llamaron a mi mamá a un trabajo en una casa de huéspedes. Ya tenía comida y techo seguros.

Un día me enfermé del pie, me caí. Me hice una herida muy grande que se me infectó. No pude ir a la danza. Mi madrina le dijo a mi mamá: "Tú tienes que cumplir esa promesa de tu hija". Mi mamá respondió: "Es que yo no sé bailar". Cuenta mi mamá que ella se estaba peinando. Como era muy bella, con un pelo largo, güero y bonito, mi papá Panchito la vio y le dijo: "Señora güerita no me quiere pasar ese collar que está en el veliz". Mi papá lo hacía para llamar la atención. Mi mamá le dio lo que le pedía. Luego se fue a bailar.

Yo le decía a mi mamá: "Mira, el señor Panchito es muy buena gente..." Mi mamá tenía coraje con los varones. Me decía: "¡A mí no me hables de hombres que ni conozco!" "Si lo conoces", le contesté. "Mira negra, —así me decía— mejor duérmete".

Una vez fuimos a bailar por Milpa Alta, el 3 de mayo. Mi papá ya sabía que mi mamá era sola. Allí él —como dice el dicho— se le lanzó. Le habló. Venían cantando en el camión. A mí no me desagradó esa unión de ellos. Desde ahí yo me

sentía feliz, porque ya iba a tener papá. Alguien que viera por mí y por mi mamá. Que la quitara de trabajar. Cuando esto sucedió yo tenía seis años.

Sólo fui un año a la escuela. Fue muy triste. Me fui a inscribir a los cinco años. Me inscribí solita. Llevé el acta de bautizo. Escribía en pedacitos de hojas de papel que me daban los otros niños. Aprendí lo básico. De haber seguido... No seguí estudiando por la danza. Mi mamá al unirse a mi papá era puro salir a bailar, aquí y allá. Era cuestión de faltar a la escuela. Me decidí por seguir en la danza. Para mí en ese momento la escuela no importaba. Además había una palabra —si usted quiere tonta—: Tú como mujer no necesitas la escuela, porque te vas a casar. Después, de grande, me di cuenta de que sí es necesaria la escuela. En un año hice la primaria.

A los 15 años con seis meses me casé. Mi vida matrimonial duró poco. Viví con el que fue mi primer marido cinco años. Tuve cuatro hijos: Zeferino, Nanda, Eusebio y Juanita. Se murió el tercero. Me divorcé. Duré cuatro años sola. Todo el tiempo que estuve casada no participé en la danza.

Después me uní a otro hombre que sí bailaba. Pero él tenía la danza por negocio. Porque ese señor no es heredero de una palabra. Él se iba a Estados Unidos a bailar. Por él me fui por primera vez a ese país. Posteriormente he seguido viajando para allá.

Mi Juanita tenía tres años, cuando yo encontré a esta persona que le digo, que es el papá de mis otros siete hijos: Patricia, Adrián, Florencia, Silvia, La Güera, Joel y Juan Pablo. Con este hombre viví más de 25 años.

Todo este tiempo me dedicué a la danza. Cuando murió mi padre en 1970 me metí más de lleno. Mi madre trajo la palabra un año, pero no hubo respeto a la jefa. En una fiesta en Santo Domingo de Guzmán, Estado de México, yo oí cuando un capitán le dijo: “Usted que es capitana ni gente trae. Y siendo la mujer de un gran jefe”. A mí esto me molestó bastante. Le dije: “Mira, si mi mamá se para allá afuera en el atrio, cualquier capitán, cualquier jefe de danza, la saluda con mucho respeto, por ser quien es, la esposa de un gran jefe. Si a ti eso no te importa, no tiene caso que sigamos contigo. Así que el nombramiento que te dio mi papá te lo dejamos, pero tú en México no tienes nada que hacer. Así es que ya no serás reconocido por nosotros”. Recogí un huéhuatl que le había dado mi papá. Le dije a mi mamá: “¿Esta es la gente que te quiere? De hoy en adelante yo voy a llevar la danza. Claro que tu seguirás siendo la generala”. Volví a subir el grupo.

Luego se hizo la unión con el señor Miguel Avalos, o sea, la familia Vargas. Con ellos bailé bastantes años. Unimos nuestras fuerzas. Donde quiera andábamos. Fueron 10 o 12 años.

Para mí era mi danza, mi grupo. Los muchachos de Tacuba se volvieron a unir a mí.

Empezaron las dificultades... Hubo un problema en Tacuba y decidí dejar este grupo. Sentí que yo salía sobrando. Ahí dentro de la danza hay tristezas y desengaños, porque a la gente la siento uno como si fuera su familia. Lloré. Me fui a Estados Unidos. Estuve allá casi un año. En Los Ángeles bailé con el grupo de Florencio Yescas.

Tuve problemas con el padre de mis hijos. Según él yo era una mujer muy mala. El ser danzante no es malo. Como yo salía a danzar y a velaciones, iba dos o tres días a la danza... A mí no me importaba lo que él dijera, a mí me valía eso. Yo seguía en la danza. Para mí era más importante el amor a la danza, que el amor a una persona.

El llevar una palabra no es cualquier cosa. Es algo grande. Para mí es algo quizá más fuerte que con el marido. Porque a Dios sí se le cumple, con él no se juegan... Con el marido sí. Si te enojaste, ya te contentarás. Es tu problema. Pero la danza es la danza. Se lo he dicho al compañero con el que vivo.

A Cruz lo conocí hace años. Cuando yo iba a Querétaro a bailar. ¿Cómo nació el amor entre él y yo? ¡No lo sé! Pero para esto necesitaba ser libre, sobre todo de prejuicios, que es lo que nos hace estar atadas a una persona. Entendí que el señor con el que vivía no me quería. Para él era como un objeto que podía usar y luego dejar. Definitivamente se perdió el amor que le tenía. Después de 25 años se acabó. Fue cuando me fijé en este muchacho y me fui a Querétaro. Es un amor muy grande. Ya tengo siete años de vivir allá.

Dentro de la *Danza de concheros* anteriormente la mujer era relegada. No figuraba. Bueno, figuraba como mujer, no como para llevar nombramientos. No para llevar un grupo, para ser capitana. Desde que yo recuerdo había coronelas y malinches. Tenían que ganarse los nombramientos con trabajo, ahora sí que a brazo partido. Las mujeres no podían ser generales.

Las maestras Esperanza Gutiérrez y Frida Martínez tuvieron que ver con el hecho de que yo empezara a enseñar la danza a maestros, coreógrafos, bailarines y estudiantes. A mi comadre Esperanza la conocí en 1976 en Tlatelolco. Era maestra de mi hija Patricia en la Secundaria 9. Montó *Concheros*. Le hicimos el vestuario y luego nos llamó, porque ella no sabía muy bien la danza. A mí me daba pena enseñar, porque era una cosa muy mía. Yo nunca había dado clases.

Cada ballet, cada director o coreógrafo manda traer danzantes para que enseñen a los bailarines, pero se distorsiona la danza. Porque no es lo mismo, los danzantes tenemos una técnica que no hemos estudiado. La hemos adquirido desde niños. Eso es lo que les falta a los de los ballets: adquirir lo

que uno tiene que se desprende del cuerpo para entregarse a la danza.

Cuando enseño la danza yo la siento. Al iniciarla yo me siento otra, no me siento igual a los alumnos. Me siento danzante. No importa que la esté enseñando. Por eso quisiera que los alumnos al momento agarraran aquello. Antes de enseñar la danza explico sobre ella. El por qué bailamos.

No me puedo imaginar estos 50 años de mi vida sin la danza. Pienso que los días serían muy agrios. No tendría la felicidad completa. Para mí la danza es todo.



## HelenOTH

Patricia Salas Chavira



**D**esde muy pequeña le gustó el baile, el clásico. A los siete años, inició sus estudios de danza tomando clases con una maestra francesa, en la ciudad de Nueva Orleans. Posteriormente su fue a vivir con unos tíos a la ciudad de Nueva York, y fue allí, a la edad de 12 años, donde tomó clases con George Balanchine. También estudió danza con la famosa maestra Valentina Pereyaslavec.

A los 18 años comenzó a estudiar en la American School of Ballet y después bailó con Caravan Ballet (antecesores del New York City Ballet). Hacia el año de 1937 formó parte del grupo artístico del Estudio de Lettie Carroll. Con este grupo se presentó en diversos escenarios como el Teatro Hidalgo, el Teatro Arbeau, el Teatro Nacional (después Palacio de Bellas Artes), bailando en diferentes números musicales que fueron recreación de espectáculos que se presentaron con mucho éxito, en teatros de la ciudad de Nueva York. También participó en óperas como *Aida*, *Carmen* y *Fausto*.

Hacia 1950 se fue a vivir, de manera definitiva, a la ciudad de Guadalajara. Ya instalada en esta ciudad conoció a dos muchachas norteamericanas: Margo Smith y Frances Urbal, con quienes entabló amistad y compartió su interés y pasión por la danza. Fue invitada por ellas a impartir clases en su estudio, y es ahí donde se inició su intensa labor en la enseñanza de la danza clásica: "...Yo soy una persona que le gusta corregir muchísimo, o sea no les paso nada... me fijo en cada una y a cada una le estoy corrigiendo, como clase individual, que es lo que debe ser". Con el paso del tiempo su calidad como maestra es reconocida y, motivada por sus alumnas, decide a abrir su propio estudio de danza: "... por cierto, don Pedro Llavelli se portó divino conmigo, porque nadie me quería alquilar un salón, creían que iba a hacer mucha boruca, entonces me alquilé un salón en el último piso..." Ahí permaneció siete años, hasta que un día trasladó su estudio a otro lugar, en el cual ha trabajado por más de 40 años.

"Pues yo creo que medio Guadalajara, ahorita ya no porque ya está muy grande, pero en aquel entonces muchísima gente pasó por mi estudio". Muchas de sus alumnas han ingresado a compañías como Ballet Clásico de México, Compañía Nacional de Danza y Ballet Folklórico de México. En este largo y difícil camino de la enseñanza de la danza clásica se ha enfrentado a diversos problemas:

... cuando en uno de mis festivales que presenté, el arzobispo me tachó de inmoral, por los tutús cortitos. Entonces hicieron una guerra, pusieron en el periódico que las niñas que estudiaran conmigo estaban expulsadas de los

colegios católicos. Estuvo feo, entonces yo fui a hablar con el arzobispo, que entonces era Garibi Rivera y le llevé fotografías... pues ¿qué presenté en aquel entonces?... una cosa para niñas, ni me acuerdo ya. Entonces le llevé fotografías y le dije: "Mire, señor, esto no está incorrecto, vea usted". "¿Cómo no va a estar incorrecto? [me dijo manoteando las fotografías, enojadísimo]. Mire usted donde traen el vestido". Bueno, le dije, pues así es el ballet...

Fue la primera maestra que comenzó a vestir a sus alumnas con tutús para los festivales de danza clásica. En estos festivales montó gran parte del repertorio clásico: *Las sílfides* y *El lago de los cisnes*, entre otros. Otra de sus pasiones ha sido la creación coreográfica, ya que le hubiera gustado montar una coreografía con bailarines profesionales, pues no es lo mismo que trabajar con estudiantes.

Todo ese intenso trabajo realizado en favor de la danza clásica afortunadamente ha sido valorado, ya que se ha hecho acreedora a varios reconocimientos, entre los que destacan: una medalla como reconocimiento a su extraordinaria labor en favor de la danza clásica en Guadalajara, Jalisco, en un acto organizado por la Secretaría de Educación y Cultura del gobierno del estado de Jalisco, a través del Instituto Cultural Cabañas, en el Teatro Degollado el 18 de junio de 1989. También el reconocimiento a una labor en pro de la danza en Jalisco, otorgado por la Secretaría de Cultura del estado, en diciembre de 1993, en el marco del Primer Festival Jalisciense de Danza Clásica y Contemporánea.

#### Fuentes:

— Entrevista a Helen Roth realizada por Felipe Segura el 18 de noviembre de 1994, dentro del ciclo "Charlas de Danza".

## Norma López

Margarita Tortajada Quiroz



Norma López es una mujer de bellísimos ojos y de clara inteligencia. Su voz e ideas reflejan la gran experiencia que ha acumulado, el conocimiento profundo de su oficio, la seguridad y gusto con que hace su trabajo. Sabe dirigir con mano firme, coordina y supervisa al Ballet Folklórico de México (BFM), la compañía mexicana de danza escénica, que cuenta con más reconocimiento a nivel nacional e internacional: Norma es su fuerte impulsora.

Desde que nació, Norma conoció la danza pues acompañó a su madre, Amalia Hernández, a clases, ensayos y funciones, y de ahí desarrolló su sensibilidad artística, la que le permitió bailar y, poco después, dirigir.

No recuerda cuándo surgió su interés por la danza o cuándo se definió su vocación, simplemente desde siempre la danza estuvo en su vida.

A pesar de que su trabajo no se ha enfocado principalmente como ejecutante, nunca ha abandonado la práctica dancística directa y viva. Sus maestros han sido muchos: Waldeen, cuando formó parte de su compañía, Xavier Francis y Nellie Happee, entre otros, en el BFM; varios maestros de ballet en la Escuela de Teatro de Laussane, cuando a los 15 años estuvo estudiando en Suiza; diversos maestros de técnica Graham del Ballet Nacional; Leonor Amaya de danza española, y hasta hace poco, Carlota Lozano. De manera que su conocimiento de las especialidades de la danza académica es amplio: danza clásica, contemporánea y folklórica.

En 1960, cuando parecía que su trabajo dancístico se enfocaría hacia la danza contemporánea, Norma formó parte como bailarina del Ballet Waldeen.

Fue casi sin darse cuenta que Norma entró a bailar al BFM, dirigido por Amalia Hernández. Su repertorio preferido fue, y sigue siendo, las danzas huastecas que, por cierto, rítmicamente son muy complejas. Ésta es una de las cualidades de Norma, su excelente sensibilidad musical y rítmica, que ha sabido aprovechar hasta ahora y que le ha sido de gran ayuda en su trabajo como ensayadora y directora.

En 1960 el BFM pasó a ser la compañía permanente del Palacio de Bellas Artes como muestra del reconocimiento que le hizo el INBA por su trayectoria e impacto.

En mayo de 1961, Norma viajó como bailarina con la compañía que fue enviada representando a México en el Festival del Teatro de las Naciones de París, donde obtuvo el primer premio. Esto significó el lanzamiento internacional del BFM y su afianzamiento en Bellas Artes. La gira por Europa se prolongó y el BFM regresó hasta julio de ese año. Después, el importante empresario Sol Hurok contrató al BFM para realizar

largas e importantes giras, y debido a que era fundamental mantener a la compañía en sus temporadas permanentes en Bellas Artes, el BFM formó la compañía residente. Se determinó que la viajera se dedicara a cubrir las giras y la residente permaneciera en México.

Amalia Hernández tenía la posibilidad de llamar a varios experimentados bailarines y coreógrafos para dirigir a esa segunda compañía, sin embargo, nombró a su joven hija Norma como directora, además de que ya era la representante y coordinadora de la primera.

Aunque en un primer momento el trabajo con Amalia Hernández pareciera muy difícil, por el hecho de ser su madre, Norma dice que es todo lo contrario. Si su trabajo en el BFM ha sido posible a lo largo de décadas es debido al doble interés existente: por un lado está el interés artístico, pues Norma está convencida (y además es admiradora) de la propuesta artística de su madre y, por otro, está el lazo afectivo que las une y su interés, por ese cariño, de que el resultado de su trabajo sea el óptimo. Ambas, madre e hija, comparten las mismas aspiraciones, intereses y compromisos por la compañía.

Las funciones que inicialmente desempeñó Norma a principios de los sesenta se ampliaron. Debido a la necesidad de formar bailarines para sus compañías, el BFM creó su propia escuela, en cuya dirección nuevamente la labor de Norma sería definitiva.

Norma empezó con jornadas dobles y triples de trabajo: por un lado se desempeñaba como bailarina, y por otro cumplía sus funciones organizativas, administrativas y como ensayadora. El trabajo se complicaba más cada vez, llegó un momento en que el BFM tenía tres compañías, una en el extranjero, otra en provincia y otra más en la ciudad de México, la cual tenía dos o tres programas diferentes. Norma tuvo que elegir y, a pesar de que bailar era maravilloso para ella, optó por dejarlo y se concentró en lo organizativo.

De tal manera que Norma sólo bailó en el foro durante cuatro años, pero no ha dejado nunca la danza; aún ahora sigue tomando clases, dejó el foro pero no la práctica de la danza. Norma considera que es fundamental el entrenamiento permanente y mantenerse en contacto con la danza viva.

Todos aquellos que viven en el campo dancístico saben que esta práctica es fundamental para entender la forma de trabajo y de percepción que se necesita en este arte, así, las demás áreas pueden comprenderse en su real dimensión y significado.

Norma dejó el foro, el espacio de mayor reconocimiento, donde se recibe el aplauso directo del público, pero lo cambió por otro espacio que igualmente le ha dado satisfacciones.

Desde ese momento estaba convencida de que "hay muchos bailarines y pocos directores".

En la danza se habla de bailarines, maestros, coreógrafos, diseñadores, directores, pero no se reconoce lo suficiente la labor del administrador, coordinador, supervisor, promotor y ensayador. Son funciones que se hacen detrás del espectáculo y, sin embargo, son los pilares organizativos que permiten la realización del hecho escénico. Todas esas funciones las desempeña Norma López, a pesar de su juventud, desde hace 35 años.

Norma es el vértice organizativo del BFM, ella conjunta el trabajo de la coreógrafa, los bailarines, maestros, ensayadores, técnicos, diseñadores, talleres de escenografía y vestuario, iluminación, música, grabaciones, sesiones de fotografía y video, todo enfocado hacia el producto artístico. Por eso es un trabajo que no concluye en lo administrativo o estratégico, sino que requiere de una sensibilidad artística, en función de los fines del BFM. Ella supervisa los aspectos artísticos y administrativos y sus saberes son enormes, así como su experiencia. Esta labor ha traído los resultados que ahora se perciben: el éxito del BFM.

Norma, con gran modestia, dice ser sólo un medio de realización del trabajo creativo de la coreógrafa y directora general, Amalia Hernández, pero es un hecho que el trabajo de Norma es, además de arduo y complejo, creativo.

Esto lo confirman las palabras de la propia Amalia Hernández, quien ha dicho: "Mi hija es mejor directora y administradora de lo que yo jamás podría serlo. Sin su ayuda nunca habría sido posible llevar al Ballet a su actual condición en tan poco tiempo".

El BFM no sólo es una compañía más de danza en nuestro país, sino que es la compañía que, a lo largo de décadas (desde 1959), se ha mantenido activa, ha formado una tradición dentro de la danza escénica y ha sido nombrada como la compañía representativa de México en el mundo, manteniéndose independiente.

En el mundo entero se conoce al BFM y se le identifica con México. Parece ser que no hay país a donde no haya ido, ni acto oficial en el que no haya participado; es una compañía reconocida y efectivamente considerada por las instancias culturales gubernamentales y privadas. Norma López ve esta situación como un gran compromiso para la compañía y para ella misma, a pesar de que su manejo significa un peso enorme, representa también extraordinarias satisfacciones, porque a lo largo de los años no ha perdido su vitalidad y vigencia, y en todos los puntos del planeta que han tocado, permanentemente han obtenido un éxito abrumador.

El secreto para que perdure el BFM es la conjunción de numerosos elementos. Son sus integrantes, como las cabezas, Amalia Hernández y Norma López, y el enorme equipo que ahí participa: bailarines, maestros, diseñadores, técnicos, músicos, administrativos, etcétera.

Otro de los factores es la decisión que han tomado de mantenerse independientes, de manera que los funcionarios y políticas culturales se suceden pero la compañía se mantiene por encima y a pesar de ellos. Siempre han tenido buenas relaciones con la burocracia, desde el presidente del país, hasta los funcionarios culturales. La compañía ha participado en actos políticos y culturales oficiales más importantes del país y, aunque no recibe apoyo económico, sí tiene el reconocimiento y consideración especial del gobierno. Así, por ejemplo, su edificio fue inaugurado por el presidente Gustavo Díaz Ordaz, en marzo de 1968.

La independencia del BFM se apoya en el éxito que ha tenido; gracias a éste pueden mantenerse en temporadas permanentes (en Bellas Artes con tres funciones semanales, desde 1960), giras y presentaciones de gala, garantizando éxitos de taquilla (al parecer único caso en la danza mexicana). Esa independencia también se apoya en que cuenta con su propia escuela (con salones enormes), oficinas, teatro, talleres y bodegas.

En las calles de Violeta, en el centro de la ciudad, sobresale una moderna y sólida construcción, el centro de trabajo del BFM, diseñado por Agustín Hernández, hermano de la directora general. Ahí se forma a los bailarines, se trabajan los grupos especiales, se dan cursos de varias técnicas para miembros de la compañía y abiertos al público, se hacen prácticas escénicas y se cubren todas las necesidades de la compañía.

Otro de los factores que compone el secreto de la permanencia del BFM es su gran profesionalismo y calidad. En la compañía se toman en cuenta todos los aspectos para su funcionamiento, preparan los elementos ideales para que se realice el trabajo escénico, tienen rigor técnico, amplio repertorio, existe una estricta selección, cuidado en vestuario, escenografía, utilería e iluminación, muestran su gran experiencia y alta calidad en el trabajo artístico, organizativo y de difusión.

La propia Norma opina que lo fundamental en el BFM es la concepción de espectáculo que tienen, lleno de vida y emoción, vital y teatral, donde el tiempo, la unidad de estilo que define a cada obra, el balance del programa, su desarrollo y dinámica, le dan tal fuerza que consiguen mantener el interés del público y éste responde emocionalmente a lo que les ofrece la compañía.

El BFM es una sólida institución dancística en nuestro país, es el punto de referencia obligado para la danza folklórica académica mexicana. Ya sea que la compañía sea reconocida o

criticada, que se pretenda copiarla o transgredirla, el hecho es que se parte de su planteamiento como modelo para la formación de bailarines y producto escénico. Las críticas e inclusive los plagios no molestan a Norma, pues sabe que reflejan el éxito y alcances de la compañía y, por tanto, de su propio trabajo.

Norma López, con sus bellos ojos y su gran oficio, ha puesto todo su talento e inteligencia en la realización de este producto dancístico, y ha obtenido una gran calidad y enorme reconocimiento. Norma debe estar satisfecha, sus esfuerzos y su trabajo han logrado cristalizarse.

#### Fuentes:

- Segura, Felipe y Gabriela Aguirre C., *El Ballet Folklórico de México de Amalia Hernández*, México, Fomento Cultural Banamex, 1994.
- Entrevista a Norma López, realizada por Felipe Segura dentro del ciclo "Charlas de Danza", el 4 de abril de 1995.
- Tortajada, Margarita. *La dinámica de la danza teatral mexicana y las políticas culturales del Estado: 1931-1963*, tesis de maestría, México, INBA, 1994.
- Entrevista a Norma López, realizada por Margarita Tortajada el 9 de mayo de 1995.
- *50 años de danza en el Palacio de Bellas Artes*, 2 tomos, México, INBA-SEP, 1986.
- Material de difusión del Ballet Folklórico de México.
- Programas de mano del Ballet Folklórico de México.



## Julio Martínez

Sylvia Ramírez



La película titulada *Las zapatillas rojas* puso fin a las dudas artísticas de Julio Martínez con respecto a su futuro profesional: se dedicaría a la danza.

Según relata el propio Julio en una de las ya célebres “Charlas de Danza” que realiza el maestro Felipe Segura para el Cenidi-Danza, desde muy niño sintió inclinación hacia las artes. Le gustaba la danza, la música—soñaba con ser pianista o violinista—, e inclusive hubo un tiempo en el que pensó convertirse en sacerdote. Sin embargo, dada la oposición de su señor padre ante esta última propuesta, las dudas para la elección de su carrera continuaron.

Gracias a aquella inolvidable película inglesa—pionera de las cintas musicales que integraron danza, música y teatro, y que, seguramente, sirvió de fuente de inspiración a varias generaciones de bailarines y maestros de danza actuales, realizada en 1948, con coreografía de Robert Helpmann e interpretada por el propio Helpmann, Moira Shearer y Leonide Massine—, Julio Martínez, mexicano originario de Michoacán, supo con certeza cuál era su destino: la danza.

Debido a que ya no era un niño sino un joven, sabía también que el camino no sería fácil. Ignorando las burlas de los amigos y la renuencia familiar acudió a sus primeras clases de ballet en la academia particular de la maestra María Elena Fajardo. Le cobraban treinta viejos pesos mensuales y aun cuando él ya trabajaba como dependiente en la tienda El Palacio de Hierro, su sueldo no alcanzaba para pagarse el lujo de clases de ballet. Por lo tanto, pidió una beca a su maestra y ella se la concedió con la condición de que tomara parte como bailarín en su próximo festival. Sus primeras intervenciones en la danza fueron como cuerpo de baile en el segundo acto de *El lago de los cisnes* y *Coppelia*. Durante ese festival lo descubrió Felipe Segura, quien lo invitó a integrarse a Ballet Concierto de México, dirigido por Sergio Unger y el propio Felipe. Como Julio ya no tenía nada que perder—pues el trabajo de dependiente en la tienda ya lo había perdido desde el momento en que se fingió enfermo para poder bailar en el famoso festival y el médico que le enviaron para aliviarlo no lo encontró en su domicilio sino en el escenario— aceptó encantado el ofrecimiento de Felipe. Su debut profesional ocurrió en 1954 como cuerpo de baile de Ballet Concierto de México, para unas funciones que la compañía realizó en la residencia de los marqueses de Sierra Nevada, en San Ángel. Una vez más, su intervención fue en el segundo acto de *El lago de los cisnes*.

Después de estas funciones, intentó obtener otro trabajo serio. Ingresó como *office boy* de un banco y continuó recibiendo sus clases de ballet por las tardes, becado por Ballet

Concierto. Un año permaneció en el banco, durante el cual y gracias a un jefe comprensivo, obtuvo días de permiso y hasta vacaciones adelantadas para poder seguir bailando. Pero todo tiene un límite, y cuando Tito Leduc lo invitó a participar en una revista musical al lado de Ana Bertha Lepe y Ana Luisa Peluffo, su comprensivo jefe le dio a escoger: o el banco o el baile. Esa fue la última vez que Julio trabajó seriamente, tal como acostumbraba decir las personas mayores, allá por los cincuenta, al juzgar a quienes se dedicaban al ejercicio de alguna de las artes.

Tres semanas de duración alcanzó la revista musical, y a partir de entonces Julio se convirtió en miembro permanente de Ballet Concierto. Claro está que para sobrevivir económicamente tenía la necesidad de incursionar periódicamente en la revista musical, el cabaret, el cine y la televisión. Entre las obras musicales que mayor éxito alcanzaron en esa época y en la que Julio participó por más de un año, se encuentra *My Fair Lady*, interpretada por Manolo Fábregas y Cristina Rojas en los papeles estelares y presentada en el Palacio de Bellas Artes, el Teatro Iris y en giras a las ciudades de Guadalajara y Monterrey.

Con Ballet Concierto de México, Julio hizo su carrera como bailarín profesional de danza clásica, ascendiendo de cuerpo de baile, a solista y a primer bailarín. Su personalidad accesible, tranquila y positiva lo hizo acreedor al cariño de maestros y compañeros. Una de sus primeras oportunidades como solista la obtuvo al interpretar el papel de Tonio del ballet *Tragedia en Calabria*, coreografía de Salvador Juárez, basado en la ópera *Payasos* de Leoncavallo. El personaje de Tonio representaba a un payasito testigo de la tragedia final y la actuación de Julio era verdaderamente conmovedora. Entre alguno de sus otros solos pueden mencionarse: *Mascarada*, coreografía de Jorge Cano y música de Iachaturian; *Los patinadores*, coreografía de madame Dambre/Cano y música de Meyerbeer; *Café Concordia*, coreografía de Felipe Segura y música de varios autores mexicanos.

Hacia los últimos años de existencia de Ballet Concierto, Julio ascendió a la categoría de primer bailarín, interpretando, entre otros ballets, los *pas de deux* de: *Don Quijote* con Elena Sustaceta, *Cisne negro* con Alicia Pineda y *Pájaro azul* con Susana Benavides.

A pesar de su carácter sencillo y apacible, o tal vez a causa de él, Julio recibió invitaciones de diferentes ballets extranjeros obteniendo así la oportunidad de ampliar su experiencia profesional y recorrer el mundo.

A finales de 1959 y durante seis meses fue bailarín solista huésped del Houston Ballet dirigido por madame Tatiana Semenova, junto con los bailarines mexicanos: Laura Urdapi-

lleta, Jorge Cano y Ana Cardús. Interpretaron dos coreografías de madame Semenova: *Policichinela*, con música de Stravinski y *Serenata para cuerdas*, con música de Dvorak. Para la premier de gala, ya fuera de la temporada, bailaron en la ópera *El murciélago*, coreografía de Semenova y música de Strauss. La experiencia al lado de madame Semenova fue inolvidable según cuentan Julio y sus otros compañeros. En su trato personal y social, madame Semenova era encantadora, los llevaba de paseo, los invitaba a comer y a cenar, pero no bien entraba al salón de danza se transformaba en un verdadero ogro. Era famosas las anécdotas con respecto a los palos y puntapiés que recibían algunas de sus alumnas y bailarinas cuando no lo grababan lo que ella quería. A pesar de ello los conocimientos y disciplina con ella adquiridos fueron invaluable.

Julio regresó nuevamente a Ballet Concierto y, al poco tiempo, el Ballet Nacional de Cuba hizo su presentación en la ciudad de México. Varios bailarines mexicanos fueron invitados a unirse a la compañía, Julio fue uno de ellos, permaneciendo con el ballet cubano hasta 1962. Con este ballet participó en la gira hacia el entonces llamado "bloque de los países socialistas", que duró nada menos que un año y medio. Recuerda con gran emoción la gran cantidad de ciudades en las que tuvieron la oportunidad de bailar. Moscú de la entonces Unión Soviética, como ciudad base de toda la gira, Leningrado, Riga, Korea, Budapest, Varsovia, Berlín, Bucarest, Varna y China en la que permanecieron tres meses, viajando en un ferrocarril puesto a su entera disposición y en el que visitaron entre otras ciudades: Shanghai, Pekín, Nankín y Uhan.

Modesta y honestamente, Julio asegura que su participación dentro de esta compañía fue como cuerpo de baile. No hace alarde de que trabajó al lado de algunas de las figuras con mayor reconocimiento en el ámbito de la danza clásica: Alicia, Fernando y Alberto Alonso, Mirta Plá, Josefina Méndez y Loipa Araujo, por nombrar solamente unas pocas. Y que además de bailar en los ballets del repertorio internacional más conocidos como: *El lago de los cisnes*, *Coppelia*, *La fille mal gardée* y *Giselle*, también tuvo la oportunidad de bailar en ballets de otros estilos, entre los que se encuentran: *Capricho español*, montaje coreográfico de Rodolfo Rodríguez sobre el original de Massine; *Blanco y negro*, de José Parés; *Paganini*, de Alberto Alonso. Ballets originales como: *El despertar* de Enrique Martínez y las *Danzas rusas* que les montó el Ballet Moiseyev en una de sus visitas a La Habana.

Cuando Julio regresó a México, se formó en 1963 el Ballet Clásico de México, compañía con la que permaneció por muy poco tiempo. Ballet Concierto reanudó sus actividades y en ella Julio ejecutó los papeles anteriormente mencionados. Al

desaparecer esta compañía, intervino una vez más en revistas musicales como *Can-cán*, en la televisión en los programas de León Escobar, Roberto y Mitzuko y Silvia Pinal.

Ingresó a Ballet Clásico 70, dirigido por Nellie Happee, compañía patrocinada por el Ballet Folklórico de México y perteneciente también a Amalia Hernández. Al término de su contrato pensó seriamente en el retiro. Sin embargo, Cora Flores, su amiga y compañera desde muchos años atrás, lo convenció para integrarse al Taller Coreográfico de la Universidad, dirigido por Gloria Contreras. Nunca imaginó que a esta compañía le entregaría nada menos que veinte años de su vida profesional.

No es posible mencionar todos los ballets del amplio repertorio que posee el Taller Coreográfico, en los que Julio bailó a lo largo de ese tiempo. Entre sus favoritos recuerda con coreografía de Gloria Contreras: *Cuartero en fa*, música de Ravel, *El mercado*, música de Blas Galindo, *Isostasia*, de Eduardo Mata. Con coreografía de Cora Flores: *Canon a tres*, música de Pachelbel y *Collage* con música de varios autores de los setenta. De Aurora Agüeria, *Divertimento*, música de Hadyn, *Preludios* de Margarita Contreras con música de Chopin y *Calauacán* de Bunster con música de Chávez.

Entre las compañeras bailarinas recuerda con especial cariño a Cora Flores, Cristina Gallegos y a Aurora “La Güera” Agüeria.

Al retirarse como bailarín, Julio cumplió dentro del taller funciones de repositor y ensayador hasta alcanzar el puesto de asistente general de la compañía y mano derecha de Gloria Contreras.

Hacia el final de “Una vida dedicada a la danza”, Julio confiesa su preferencia por los papeles de corte clásico; sin embargo, fue capaz de interpretar y disfrutar todo lo que le deparó su vida artística, lo cual demuestra que no se equivocó cuando cuarenta años atrás eligió a la danza como su futuro profesional.

#### Fuentes:

— Entrevista a Julio Martínez realizada por Felipe Segura el 14 de octubre de 1994, dentro del ciclo “Charlas de Danza”.

— Entrevista a Julio Martínez realizada por Sylvia Ramírez.



## Rafael Molina

Margarita Tortajada Quiroz



La danza no puede reproducirse para ser estudiada, sólo queda en los cuerpos y en quienes compartieron ese momento. Así, no podemos conocer la danza de Rafael Molina, él la vivió como experiencia propia y la compartió con el público. Sin embargo, las fotografías que han quedado nos dan testimonio de su fuerza y su fuego al bailar; de su energía, su figura, su mirada arrebatadora; de su juventud y de su madurez; de su danza intensa. Podemos también revivir al público, quien mira, contenido, a Rafael, en silencio, atento; se deja llevar por su danza y súbitamente reventina en el aplauso, se para, lo ovaciona, y él sonríe satisfecho.

Además de esas fotos que nos recuperan su danza, Rafael guarda sus memorias en papeles y en recuerdos, y nos permite tocarlas y acercarnos a su vida, a su danza fogosa.

El verdadero nombre de Rafael Molina es Evaristo García Briseño, nació el 26 de octubre de 1926 en la ciudad de México, y en vez de torta trajo música y danza bajo su brazo.

Su vida artística se inició muy pronto. Aun antes de asistir a la escuela organizaba funciones con su hermana: cuando su mamá tenía visitas entraba intempestivamente a la sala de su casa y, ante la sorpresa de todos, él mismo tarareaba el *Jarabe tapatio* y bailaban. Los ojos de su mamá les mandaban señales para que se retiraran, pero ante la aceptación de las visitas, terminaban su función y eran felicitados.

En la escuela, desde el primer año de primaria, también daba sus funciones; sobre su pupitre tocaba un piano imaginario y cantaba poniéndose la manos sobre el corazón. Esto le significaba duros y continuos castigos de sus maestros.

Un poco después empezaron sus escapadas al Calceñin eterno de la XEW, donde cantaba y llegó a convertirse en una estrella infantil.

Una de sus tías, a quien también le gustaba cantar, consiguió permiso materno, para dejarlo realizar su sueño "con la condición de que no dejara los estudios"; así, tía y sobrino empezaron a cantar en una carpa cuyo propietario era "El Chicote". Ella hacía la segunda voz y Rafael la primera. Sin embargo, su tía decidió que ése no era un ambiente adecuado para un niño tan pequeño (tenía sólo siete años) y terminaron sus actuaciones. Pero Rafael no se conformó y de nuevo decidió escaparse de la vigilancia familiar; él seguía cantando y bailando en la carpa. Ahí alternaba con el cantante "Divino" Chuy y con el propio Chicote, entre otros, y recibía un sueldo de diez centavos diarios.

Debido a sus incursiones clandestinas en la carpa, Rafael llegaba frecuentemente a su casa a las dos de la madrugada, lo que le ocasionaba unas tremendas palizas, propinadas por

su hermano mayor. A pesar de eso, Rafael guardó su secreto y nadie de su familia se enteró qué hacía en las noches.

Un poco después, Rafael entró a estudiar a la Escuela Michoacana, una escuela de artes para trabajadores. Ahí inició sus estudios formales de piano, pero como no tenía este instrumento en casa, estudiaba —clandestinamente— en la mesa. Cuando el maestro descubrió que Rafael no tenía piano y que por eso no llevaba la lección correctamente, lo echó de su clase. Rafael lloró amargamente encerrado en su cuarto durante una temporada, hasta que le tuvo que explicar la razón a su mamá. Ella le hizo un regalo de cumpleaños maravilloso: un reluciente piano. Rafael volvió de lleno a sus estudios musicales y abandonó sus actividades en la carpa. En la Escuela Michoacana también había clases de danza y él se inscribió en la de ballet que daba Yol-Itzma. Su maestra, después de los cursos, lo invitó a la Escuela Nacional de Danza del Departamento de Bellas Artes y Rafael quedó enormemente sorprendido. De inmediato habló con Nellie Campobello, la directora, para pedirle que lo admitiera como alumno, a él y a su amigo Eduardo Villanueva. Nellie se negó porque las clases eran del Ballet de la Ciudad de México y había que ser parte de la compañía para tomarlas. Rafael le insistió tanto que finalmente ella accedió y le empezó a tomar clases.

Rafael trabajó duro, desarrolló sus capacidades y asistió a todas sus clases, además, veía los ensayos hasta que se aprendió partes del repertorio, como el Nevero de *Alameda 1900*. Precisamente en este papel surgieron algunas dificultades y Rafael se ofreció a hacerlo; Nellie Campobello y Martín Luis Guzmán dudaron, pero quizá la seguridad que mostraba Rafael los hizo aceptar que hiciera la prueba. Lo hizo y convenció, así que debutó, todavía bajo el nombre de Evaristo Briseño, con el Ballet de la Ciudad de México, el 16 de febrero de 1945 bailando en *Alameda 1900* y otras obras del repertorio de la compañía.

En 1947 participó en la temporada que realizaron conjuntamente el Ballet de la Ciudad de México y el Ballet Markov-Dolin, en obras como *Umbral* y *Feria*, además en los grandes ballets del repertorio tradicional que se presentaron.

Después de esta temporada, Nellie Campobello le dio un grupo de alumnos a Rafael, pidiéndole que lo entrenara para que ingresara a la compañía, por cierto, entre los muchachos estaba Jorge Cano. De su trabajo como maestro surgieron diferencias con los demás maestros y con Nellie, además, debido a que Rafael se quejó de las irregularidades que existían en el pago de las becas, fue expulsado de la escuela y de la compañía, lo mismo que Mariano Tapia y Antonio Avilés. En esta ocasión Germán Cueto, jefe del Departamento de Danza del INBA intercedió por ellos y siguieron trabajando.

Sin embargo, Nellie Campobello no quedó satisfecha y un día cuando los tres llegaban a la escuela fueron subidos a unas patrullas y llevados a la estación de policía. Los acusaban de “hacer borlote” y de “proparse” con las niñas de la escuela. Una alumna de Rafael, la señora Margarita Nieto de Gillet, habló con Carlos Chávez, director del INBA, y Chávez en persona los sacó de la cárcel a los tres, pero les advirtió que debían cortar todo trato con Nellie Campobello.

Así, Rafael salió de la END y de la compañía, y recibió una invitación por parte de los hermanos Silva para integrarse al Ballet Chapultepec. Con esta compañía participó, en 1948, en las Fiestas de Primavera bailando *El lago de los cisnes* en el lago de Chapultepec; un año después, en el Palacio de Bellas Artes, en unas polémicas funciones cuya figura principal era la cubana Margarita Parlá; después entraron al Teatro Iris en noviembre de 1949 con *La Malinche desnuda (tres mil años de moda mexicana)*, y en 1950 al Teatro Follies con *Esplendor salvaje*.

A inicios de su trabajo con el Ballet Chapultepec tuvo su obligada incursión en la danza moderna; tomó clases con varios maestros de la Academia de la Danza Mexicana, así como con Walden.

Rafael también participó en las primeras funciones del Ballet de Nelsy Dambre. Cuenta que en un primer momento madame no lo aceptó, pero Guillermo Keys intercedió por él y le permitió tomar su clase. Durante unas secuencias, madame paró la clase y le dijo: “No me vayas a decir que tú también fuiste alumno de las Campobello. Pues ¡qué tienen las Campobello que no tenga yo! Todos sus alumnos tienen salto, tienen rapidez”. Esto, que era un reconocimiento al trabajo de las hermanas Campobello y al propio Rafael, le permitió finalmente ser aceptado y pudo entonces participar en las funciones de la compañía en el Teatro Iris, así como en la gira de 1950 por Puebla, Guadalajara, San Luis Potosí y otras ciudades.

Al poco tiempo, estando con el Ballet Chapultepec en la temporada del Teatro Follies, el dueño propuso que los bailarines hicieran parejas. Rafael formó la suya, de danza española, con Leticia Marino. Esta especialidad dancística sería su actividad central durante décadas y la que le diera más satisfacciones como intérprete.

Él no había estudiado nunca danza española, pero muchas veces observó al maestro Enrique Vela (Velezzi) Quintero, por lo que aprendió varios bailes y a tocar las castañuelas. También conocía al maestro Óscar Tarriba y se acercó a él para que le montara coreografía.

Rafael Molina, ya con ese nombre, y Leticia empezaron a trabajar en el Club Río Rosa de la ciudad de México, donde permanecieron por largo tiempo, pero se separaron.

Poco después, en 1951, formó otra pareja, esta vez con Delia Flores. Para empezar su trabajo Rafael debió hablar con la mamá de Delia, quien le dijo: "Si usted no toma, no es parrandero, se porta bien, no es grosero, entonces puede hacer pareja con mi hija, pero que sea para siempre". Empezaron a trabajar juntos, uno al otro se enseñaron el repertorio que tenían y se bautizaron con el nombre de "Los chavales de México". Entraron a varios centros nocturnos y restaurantes, hasta llegar a los más prestigiosos en la ciudad de México, como el Capri, el Astoria, el Versalles y El Patio. Cambiaron su nombre a Delia y Rafael y se convirtieron en una de las parejas más populares de la danza española; los promovieron en numerosos foros, como centros nocturnos y televisión. En 1953, después de su larga temporada en El Patio, se fueron de gira a Nueva York, donde actuaron en teatros, cabarets y televisión.

Posteriormente recorrieron varias ciudades del país: Guadalajara (alternando con Amparo Montes y Kippy Casado), Monterrey y otras ciudades de los estados de Nuevo León y Tamaulipas.

A pesar de que su trabajo conjunto había sido muy reconocido y que habían alcanzado gran éxito, Delia y Rafael se separaron. Ella partió a México y él permaneció en Monterrey. Rafael en un principio estaba temeroso de su situación, no sabía si podría tener aceptación como hombre solista de danza española. Para su sorpresa la aceptación fue total, le ofrecieron numerosos contratos y exclusivas en centros nocturnos y teatros, además de presentaciones en televisión.

Durante las décadas de los años cincuenta y sesenta Rafael actuó solo en numerosos foros de Guadalajara, Acapulco, Tampico, Monterrey, Reynosa, Nuevo Laredo, Ciudad Juárez y otras ciudades del país, siempre alternando con figuras importantes del espectáculo, pero conservando su nivel como una de las atracciones principales. A todas las plazas a las que llegaba conseguía trabajo de inmediato, inclusive cuando no tenía contrato previo; sus propios compañeros o los empresarios lo recomendaban ampliamente. En cada ciudad trabajó en los centros más prestigiosos y alternó con grandes figuras. Por ejemplo, en Ciudad Juárez, en La Fiesta, alternó con Jane Russell, Sophie Tucker, Rosa de Madrid, los Andrini Brothers y Tina Robin; en La Nueva Cucaracha, con Tito Guizar (con quien hacía un número conjunto), con Jerry Vale, The Four Coins y Beverly St. Lawrence, entre otros.

En los diversos periódicos se habla de Rafael de Molina como un gran intérprete. Cuando actuaba en La Fiesta apareció el artículo "The Show Case" en un periódico de Ciudad Juárez (en inglés y sin más datos), donde se dice que "gana ovaciones de pie —lo que es muy extraño en las ciudades fronterizas— porque él no sólo es un buen bailarín sino un verdadero artista

del flamenco, cuyos pies han creado su propia música y fuego, a través del corazón que los alienta".

Cuando llegó el momento de dejar de bailar, Rafael regresó a Monterrey y durante la década de los setenta trabajó en las escuelas secundarias como maestro de danza folklórica, asesorándose con el investigador Daniel Andrade.

Después, formó parte del equipo de la escuela de la ANDA, el Instituto de Artes Interpretativas (ARITE), que tenía un plan de estudios de enseñanza formal que incluía materias teóricas y prácticas, y donde laboró en los años ochenta como maestro de danza clásica, contemporánea y folklórica, además de trabajar como coreógrafo del grupo representativo de la escuela.

Al mismo tiempo, fungía como coreógrafo y maestro de las compañías de varios teatros de Monterrey. Trabajaba todos los géneros, danza clásica, contemporánea, folklórica, española y de revista en espectáculos del Teatro Blanquita, el Forum Teatro, el Teatro María Teresa Montoya (como la revista musical *Ayer y hoy*, con Roberto Cañedo) y espectáculos para televisión, entre otros.

A finales de los ochenta del INSEN llamaron a Rafael para que dirigiera el grupo de danza de la tercera edad. También en este trabajo tuvo mucho éxito y en un concurso nacional que se realizó en México en 1989, su grupo obtuvo el segundo lugar. En numerosas crónicas se habla de las funciones en diversos foros de este grupo en Monterrey, y se hace referencia al alto nivel y gran calidad del trabajo presentado a lo largo de varios años. Ésta ha sido una labor muy importante de Rafael pues ha dado la posibilidad de bailar a numerosos hombres y mujeres de la tercera edad, permitiéndoles expresarse y vivir la danza en su cuerpo, como una realidad.

Hace poco tiempo Rafael Molina regresó al centro del país, a Tultitlán, en el estado de México, dejando atrás toda actividad. A pesar de que no ha dejado de vivir a través de su danza durante casi 70 años, no está conforme. Él sabe que ha hecho mucho, pero no está satisfecho, su danza es incansable y, a pesar del tiempo, sigue siendo fogosa.

#### Fuentes:

— Entrevista a Rafael Molina (Evaristo Briseño) realizada por Felipe Segura el 6 de marzo de 1995, dentro del ciclo "Charlas de Danza".

— Tortajada, Margarita, *La dinámica de la danza teatral mexicana y las políticas culturales del Estado: 1931-1963*, tesis de maestría, México, INBA, 1994.

— *50 años de danza en el Palacio de las Bellas Artes*, 2 tomos, México, INBA-SEP, 1986.

— Archivo personal de Rafael Molina.



## Roxana Nadal

Patricia Salas Chavira



Foto: Rafael

Nació en el Distrito Federal el 18 de junio de 1942. Desde pequeña anhelaba ser nadadora como Esther Williams. Pero al estar un día a punto de ahogarse, motivó a su madre a buscarle otro tipo de actividad, y ésta la llevó a tomar clases de danza con la maestra Laura Urdapilleta. Al principio solamente hacía barra, el centro se evitaba porque estaban montando las coreografías del próximo festival y tenían que ensayar los bailes que presentaron en el Teatro Lírico.

Yo no sé, algo me habrá visto Laura, porque decidí incluirme en su festival, y en ese momento yo creo que decidí ser bailarina para el resto de mi vida, porque ese mundo, ese olor al maquillaje, el sonido, el aplauso, dije yo: "quiero ser esto por el resto de mi vida".

Roxana Nadal tenía nueve años para este tiempo y corría el año 1951. Estudió con Nina Shestakova durante un tiempo y también tomó clases en la Escuela de Ballet de Coyoacán. "Ahí conocí a Gloria Contreras, por cierto que me regañó", por traer los lacitos de las zapatillas sueltas.

Otra de sus maestras fue Eva Beltrí. Llegó a avenida Hidalgo 61 a tomar clases con Sergio Unger. Ahí, un 31 de marzo de 1956, la invitó el maestro Felipe Segura a ingresar a Ballet Concierto. Debutó con Ballet Concierto en una gira que se realizó por el estado de Tamaulipas, el teatro se llamaba Refinería del Árbol Grande. Fue miembro de esta compañía a lo largo de siete años, participando en ballets como *La noche de Walpurgis*, *El lago de los cisnes*, *Coppelia*, *Giselle*, *Las sílfides*, *Mascarada*, entre otros. También tomó parte en la temporada del Teatro Fábregas en 1956 y en las del Palacio de Bellas Artes de 1957, 1959 y 1960.

Posteriormente se dedicó al baile español, que también estudió con la maestra Urdapilleta. Participó en la serie de programas Imágenes de la danza, para el canal cinco de televisión y tomó clases con madame Dambre. Se marchó un año a España, en donde comenzó a bailar flamenco, estudió historia del arte y decoración. Al regresar a México continuó en los tablaos y decidió seguir entrenándose. Tomó clases con Óscar Tarriba, después con Manolo Vargas y regresó con madame Dambre y Sergio Unger. Al poco tiempo contrajo matrimonio y nació su hija, por lo que se retiró temporalmente de la danza.

Al pasar el tiempo decidió regresar a bailar, lo que ella decía que serían los tres últimos años de su vida los iba a dedicar a lo que más amaba: la danza, pero se convirtieron en 11 fructíferos años dedicados por completo a bailar en el Taller Coreográfico de la UNAM en donde interpretó todo el reperto-

rio de la compañía: “Pero absolutamente todo. De hecho Azucena Álvarez, una chica y yo, éramos sus caballos de batalla, sí de verdad. De bailar cinco o seis ballets en la noche, diariamente”. *Huapango* y *En el mercado*, se encuentran entre las obras que más interpretó.

En el Taller Coreográfico de la UNAM también se desempeñó como maestra suplente, paralelamente fundó su grupo Andares: “Empecé a experimentar el flamenco, porque no soy gitana, ni tengo sus experiencias. Siento que bailar flamenco imitando a los gitanos es absurdo. Yo no puedo tener esa visceralidad de los gitanos...” *La casa de Bernarda Alba* es uno de los montajes que realizó con su grupo y tuvo buena aceptación.

A partir de 1984 y hasta el día de hoy colabora en los talleres que dirige Isabel Beteta, impartiendo clases. Con sus alumnos planea fundar otro grupo para realizar una especie de danza-teatro, donde pueda experimentar y plasmar todas sus ideas.

Ya han pasado 40 años desde que Roxana Nadal se inició en la danza y no se ha arrepentido ni un minuto; lo volvería a hacer todo igual. Su experiencia en el escenario la califica como intensa. El baile flamenco le ha permitido comunicarse consigo misma, con su cuerpo.

#### Fuentes:

— Entrevista a Roxana Nadal, realizada por Felipe Segura el 31 de enero de 1995, dentro del ciclo “Charlas de Danza”.

## Ruth Noriega

Irma Fuentes Mata



¿Quién es Ruth Noriega? o ¿quién es Ruth Ellen Murphy Colegate? Es la bailarina, es la maestra, la que da clases en Xalapa, la que toma cursos y apunta mucho, es a quien no le gusta hablar frente a una grabadora, la que sonríe y es cálida, la que prefiere no hablar para no afectar a alguien y comenta lo positivo de quienes la rodean, la que toma agua caliente mientras conversa, la que nos lleva del mundo real a un lugar misterioso que permite valorarnos y quitarnos de encima los ropajes estereotipados y encontrar nuevas formas de comunicación.

Ruth Noriega pertenece a esa generación de bailarines y maestros que ha sentado bases firmes para enriquecer la danza, a partir de la técnica clásica y moderna en México. Apunta, sobre todo, a hacer de la danza una fuente de expresión, un manejo de aquello que el bailarín internamente elabora y a través del movimiento ofrece a los demás.

Su incursión en la danza, como en muchos otros casos, nació de ver bailar, de ver películas donde la danza era importante, como *Los cuentos de Hoffman* y *Las zapatillas rojas*. Una tarde, sus amigas de un pueblito del estado de Washington, donde vivía, la invitaron a sus clases de danza, las vio y se unió a ellas. En esta pequeña población no había muchos lugares donde hacer danza, sin embargo, empezó a tomar clases a los 13 o 14 años.

Pocos años después viajó a Canadá e ingresó al Royal Winnipeg Ballet (1955-1956). En ese momento, a los 18 años, era muy joven emocionalmente para enfrentarse a las exigencias y presiones de una gran compañía clásica, sin embargo en esa época conoció y estableció una relación amistosa con Gloria Contreras, quien la traería a México donde permanecería 40 años. En aquel momento, Gloria haría un viaje a Nueva York pero Ruth era muy joven para acompañarla por lo que decidió recomendarle que viniera a México a vivir con la familia Contreras.

En la compañía canadiense sólo había tenido contacto con la danza clásica pero existía en ella la inquietud por otro tipo de expresión; a pesar de no saber claramente lo que era la danza moderna, decidió experimentar con nuevas técnicas por lo que vino a México a estudiar en 1958 con Xavier Francis.

Estuve cuatro años con Xavier, y para mí fue el maestro perfecto; yo venía flaca, flaca, clásica, clásica, aburrida. Hasta ahora me doy cuenta de que estaba muy aburrida, ni siquiera me puedo acordar de las clases que tuve en Canadá, pero al venir Xavier me despertó en todos sentidos a

lo que es la danza realmente, yo estuve muy feliz en sus clases, me acuerdo que él sacaba todo, emociones, todo<sup>1</sup>.

La forma de expresión que utilizaba y hacía aflorar Xavier Francis, venía, según Ruth, de la combinación del expresionismo alemán, de la danza moderna de Mary Wigman y de la forma de moverse y los ritmos de la raza negra. Todo ello cautivó a la "provinciana" como ella se nombra, para encontrar en la danza una forma de expresarse.

Otra de las maestras que se convirtió en guía e ideal de Ruth fue Bodil Genkel a quien siempre admiró. Conoció a otros maestros y compañeros con quienes comenzó a trabajar en coreografías más realistas con música muy interesante, pues hasta entonces sólo había bailado con música clásica. El grupo de Xavier Francis, Bodil Genkel y John Fealy, entre otros, en el que participó, se dio a conocer como el Nuevo Teatro de Danza en el que la formación, además de las técnicas de danza se nutría con el estudio del teatro y otras disciplinas. En los aspectos escenográficos, el trabajo era apoyado por Arnold Belkin; el músico que participó con el grupo en la creación e instrumentación de los ballets fue Guillermo Noriega, quien sería el marido de Ruth y de quien tomaría el apellido. Él comenta: "Para mí fue muy grato el trabajo en el Nuevo Teatro de Danza. La creatividad de Xavier y su técnica, Bodil también y un grupo de bailarines con muchas ganas, con una música de la danza que Xavier les había comunicado".<sup>2</sup>

Ruth Ellen Murphy se dio a conocer en el ámbito de la danza como Ruth Noriega, ya que éste era un nombre más artístico para la bailarina, según Xavier Francis. En la ciudad de México se le conoce como Ruth Noriega; en Xalapa, ciudad en la que radica actualmente, es Ruth Murphy.

De 1962 a 1964, Ruth formó parte del Ballet de Cámara, fundado y dirigido por Nellie Happee y Tulio de la Rosa. Bailó con Sonia Castañeda, Socorro Bastida, Elena Sustaeta, Margarita Contreras, Artemisa Pedroza, Farnesio de Bernal y otros: "Era un grupo de jóvenes, jóvenes, de risas y todo, muy fresco".<sup>3</sup>

De Ballet de Cámara, el periodista Luis Bruno Ruiz escribió las palabras de Nellie Happee: "Es un grupo de jóvenes valores que trata de presentar las danzas tradicionales con la expresión moderna. Intentamos salvar las barreras que los prejuicios han levantado entre la escuela clásica y moderna".<sup>4</sup>

Las expectativas de Ruth con su formación clásica y su inquietud por la expresión moderna encontraron un espacio fructífero para su desarrollo en el Ballet de Cámara.

En 1963 viajó a su país natal y radicó por un tiempo en Nueva York donde formó parte del cuerpo de ballet del Radio City Music Hall.

Un año más tarde regresó a México para participar como solista del Ballet Clásico de México, donde permaneció hasta 1969. Se integró también al Ballet Clásico 70, cuya directora artística fue Nellie Happee y directora general Amalia Hernández. En ese ballet participó no sólo como bailarina sino también como maestra de 1969 a 1975.

El Ballet Independiente de Raúl Flores Canelo contó también con la participación de Ruth en la época en la que se requería de bailarines de esa calidad para la gira de Europa, con ellos actuó en París.

Su actividad como maestra la desempeñó en la Academia de la Danza Mexicana desde 1959 hasta 1973, entre sus alumnas se encuentran Amparo Sevilla y Esperanza Gutiérrez, quienes la recuerdan como una maestra sensible y cálida, siempre abierta y dispuesta a dar a sus alumnos lo mejor de ella. También impartió clases en la escuela de danza del Ballet Folklórico de México de 1971 a 1975 y en el Centro Universitario de Teatro de la UNAM.

En el CUT trabajó con Héctor Mendoza: "Yo daba clases ahí y entonces Héctor Mendoza me invitó a montar una puesta en escena de una obra que él estaba haciendo que se llamaba *In memoriam*; trabajé con él, *In memoriam* ganó muchos premios y fuimos también a Europa por varios países: Yugoslavia, Holanda, Bélgica, etcétera".<sup>5</sup>

Desde 1977, Ruth se trasladó a la ciudad de Xalapa, Veracruz, a formar parte del personal docente de la Facultad de Danza de la Universidad Veracruzana, donde actualmente continúa impartiendo la cátedra de danza clásica. La última compañía en la que bailó fue la Compañía Contemporánea de Danza de la Universidad Veracruzana, dirigida por Rossana Filomarino de 1977 a 1983. "Con Rossana descubrí que la técnica Graham puede ser muy rica y que con un manejo tan completo como el de ella, te hace regresar a ti misma, sus clases me hicieron bailar de nuevo".<sup>6</sup>

Ruth da la impresión de ser discreta, sencilla y hasta tímida; su rostro es amable y hermoso; tiene un sello de naturalidad, no es presuntuosa y reconoce y valora a las personas con las que trabajó para recorrer su camino en la danza.

Constantemente Ruth revisa su trabajo, se actualiza, toma cursos, hace traducciones de libros de danza y está en continua actividad. Ruth Murphy o Ruth Noriega es, finalmente, una persona que ha pasado toda su vida dando clases y bailando, y que día a día busca en su interior el sentido de las cosas, pero no sólo a través de la danza sino de otras disci-

plinas orientales que le permiten la meditación y la reflexión, el manejo de la energía y la comunicación. Hoy en día, Ruth no deja de buscar otras alternativas para lograr un mejor estado corporal y mental, y lo refleja con la luz que irradia su sonrisa.

#### Notas:

<sup>1</sup> Entrevista a Ruth Noriega realizada por Irma Fuentes Mata en marzo de 1995

<sup>2</sup> Anadel Lynton, "Guillermo Noriega", en *Homenaje Una Vida en la Danza*, cuaderno número 25 del Cenidi-Danza 1993.

<sup>3</sup> Entrevista citada a Ruth Noriega.

<sup>4</sup> Luis Bruno Ruiz, "Nellie Happee, creadora del Ballet de Cámara", en *Criterio*, junio 1960.

<sup>5</sup> Entrevista citada a Ruth Noriega.

#### Fuentes:

— Expediente del Ballet de Cámara y del Ballet Clásico 70 del archivo del Cenidi-Danza "José Limón".



## Marcos Paredes

Rosa Reyna



*La suerte lo persiguió siempre, pero sin las facultades, el esfuerzo y la decisión personales nada habría logrado. El amor a la danza y el inicio en la técnica surgió a través del "ojo" de una cerradura.*

**M**arcos nació en Aguascalientes en el año de 1937 e inició su vida dentro del arte, en el área de las artes plásticas. Se inscribió en todas las ramas artísticas en la Casa de la Cultura de esa ciudad, que depende del INBA. Su hermana, en su anhelo por llegar a ser una artista consumada para el espectáculo musical, se inscribió en ballet, piano, canto y lenguas.

Diversos motivos, entre ellos el económico, llevaron a Marcos y a sus compañeros a ampliar sus conocimientos en la pintura. Nunca compraron los tubos de pintura, ellos mismos preparaban sus colores, mezclando tierras y otras cosas con aceites, ceras, agurrás y quién sabe qué más. Jamás imaginó la gran utilidad y el rendimiento que le brindarían todos esos conocimientos, que aplica hoy en día como restaurador de arte.

Mientras aprendía todo aquello, escuchaba un continuo repiqueteo del piano, tiki, tiki, tiki, que provenía de un salón de clases; la curiosidad por saber qué o para qué eran esos acompañamientos del piano, que se oían sin cesar, lo llevó a espiar por el "ojo de la cerradura" de la puerta que encerraba el misterio.

Día tras día buscó cuantos pretextos pudo para terminar sus clases anticipadamente y lanzarse cuanto antes a aquella puerta maravillosa.

A pesar de que no alcanzaba a ver los cuerpos completos, sino sólo de los hombros hasta casi las rodillas, fue aprendiendo los nombres de los ejercicios y algo de la mecánica de los mismos. En una ocasión, de regreso a casa, se atrevió a corregir a su hermana con los conocimientos adquiridos a través de esa "mágica cerradura", la cual lo transportaba a un mundo inimaginable; la hermana quedó perpleja.

Fue tan grande la emoción que lo embargaba por el nuevo mundo que había descubierto, que quiso experimentar en su propio cuerpo, así que un día se atrevió a vivirla; se preparó poniéndose, según él, la ropa adecuada; buscó la hora en que supuestamente no había nadie en la escuela, y se puso a practicar todo lo que había aprendido a través de esa "mágica cerradura". Se quedó paralizado al ser sorprendido en plena acción dancística por el director de la escuela.

De todo ello, resultó que una de las alumnas aventajadas le diera clases particulares, porque ni pensar siquiera que to-

mara clases con el grupo de las alumnas, esto hubiera causado un gran escándalo en esa época, sobre todo en la provincia mexicana. Desde luego, el director pagaba los dos pesos por cada clase que le daban a Marcos.

Varios factores se conjuntaron para que Marcos viniera a estudiar danza al Distrito Federal. El Ballet Quinteto se presentó en Aguascalientes, se acercó a sus integrantes y les manifestó sus deseos de trabajar en el campo de la danza.

Rosa Reyna, miembro del grupo, lo invitó para que viniera al Distrito Federal a estudiar becado en la Academia de la Danza Mexicana (ADM), cuando el Ballet Quinteto regresara a la ciudad de México treinta días más tarde.

Poco tiempo después de la visita del Ballet Quinteto, otro grupo de danza contemporánea presentó la obra *Zapata* de Guillermo Arriaga, esto le sirvió de estímulo creativo para que Marcos compusiera su primera obra con características similares —pies descalzos, calzón de indio, tema mexicano, movimientos libres— para el fin de cursos de su escuela, con el apoyo pleno del director. La Casa de Cultura de Aguascalientes le otorgó una medalla, premiándolo como alumno ejemplar.

Finalmente la ADM le otorgó una beca para que estudiara danza en la ciudad de México. Con este motivo, como despedida recibió múltiples muestras de afecto de sus compañeros y maestros.

Varias vicisitudes afectaron a Marcos. Al llegar se encontró con una enorme y conflictiva ciudad. Los cursos ya habían dado comienzo, en lugar de las clases de ballet se encontró con las clases de danza moderna, otra manera de vestirse, calzar y mover su cuerpo; tuvo la obligación de tomar una serie de materias artísticas y culturales complementarias de la carrera.

En la ADM tuvo como maestros a Guillermo Keys, Elena Noriega, John Fealy, Marcelo Torreblanca, Virginia T. de Mendoza, Francisco de la Maza, Guillermo Noriega y Rocío Sáenz, entre otros.

En el primer año de estudios recibió medalla de plata por su destacada labor, además participó en el cuerpo de baile de la compañía oficial de danza contemporánea. Se siente afortunado de esta formación complementaria obtenida en la ADM porque además del aspecto técnico de la danza, pudo adentrarse con mayor amplitud en sus propias raíces culturales que coadyuvaron en la afirmación de su personalidad.

Marcos Paredes fue uno de los alumnos premiados con medalla en la celebración del décimo aniversario de la fundación de la ADM.

Considera que el haber participado en *Tierra* de Elena Noriega, como alumno becado, le brindó más riqueza artística y mayor sentido de responsabilidad que si hubiese participado

en el cuerpo de baile de una compañía de ballet. Ya en el camerino la emoción lo llevó al llanto, mas no por la gloria del aplauso, sino por el momento que acababa de vivir en el escenario, que fue como una especie de rito, como algo sagrado.

Esas experiencias con el ballet oficial lo prepararon y apoyaron para el resto de su vida, no precisamente en el aspecto intelectual ni técnico del arte, sino en el espiritual y sentimental.

Con frecuencia comparaba a otras compañías de ballet de Nueva York y a sus bailarines, que pasan la mayor parte de sus vidas metidos en el salón de clases y que ocasionalmente llegan al escenario. Obviamente se entiende que el buen bailarín requiere de algo mucho más importante que la preparación técnica, esto es, la vivencia de su personaje y la proyección al público.

Recuerda, a propósito, cómo lo descubrió Agnes de Mille. Estaba en Nueva York en un ensayo, dentro del cuerpo de baile, en una escena algo cursi que requería de cierta actuación; los varones se encontraban de espaldas al público, las mujeres del pueblo, casi hipnotizadas por el bailarín solista, que se desenvolvía virtuosamente por medio de tap frente a ellas; los varones ignoraban lo que estaba pasando, repentinamente se les pidió que voltearan para ver a sus esposas revolcarse en el piso. Marcos no recuerda qué reacciones reflejaron su cara y su cuerpo al ver a sus mujeres en esa situación. Fue un momento como suele suceder sólo en las películas, Agnes le preguntó a su asistente: “¿Quién es aquel muchacho del fondo?” Marcos comenta: “... ya conocen ustedes toda la actitud de Agnes, muy teatral y muy Broadway, esperando la contestación”. “Pues es Marcos”. “*Marcos dear, will you come to the front*” [Querido Marcos quieres venir al frente]. —Desde ese día Agnes me pidió que me colocara al frente, sin importar lo que se fuera a ensayar, nos dice.

En ese instante, comenta, recordó a México, si no hubiera sido por esas experiencias jamás hubiese estado allí, al frente. Siempre he aprovechado lo que he aprendido en mi vida y que tanto me ha enriquecido, no nada más como bailarín, sino como ser humano. Ahora que he madurado quizá atesorar más todo aquello.

Le comenta a Felipe Segura: “Estaré siempre agradecido con Rosa Reyna por la oportunidad que me ofreció, de participar con la compañía oficial sin haber tenido que interrumpir mis estudios en la ADM”.

Participó en la película *Baile de graduación* dirigida por David Lichine, con bailarines mexicanos.

Nellie Happee, directora del Ballet de Cámara, solicitó a la compañía oficial de danza moderna del INBA permiso para que Farnesio de Bernal y Marcos Paredes participaran con su grupo en la temporada que tendría lugar en el Teatro de Bellas Artes.

Regresó a bailar con la compañía oficial en la siguiente temporada y participó en coreografías de Anna Sokolow, entre otras.

Marcos señala que aunque tuvo muchos maestros en su carrera dancística, fue Elena Noriega quien le dio la primera oportunidad de estar bajo las luces de un escenario en la obra de Shakespeare *Como gustéis*, que se presentó en el Bosque de Chapultepec, en la que bailó una pavana con Mariza Caloca. Fue entonces cuando aprendió el conteo en la danza: 1, 2, 3, 4; 2, 2, 3, 4; 3, 2, 3, 4, etc., lo cual lo hizo sentir como una calculadora. Antes de esto no tenía la menor idea de cómo contar. También Elena Noriega fue la que le dio una buena dosis, un plato bien servido de dedicación a la danza, de la comprensión de su mundo, de la vida y del por qué y del cómo él podría vivir satisfecho en el campo de la danza.

Cuando la directora artística del Denver City Ballet estuvo de vacaciones en México, pensó en Marcos para que participara en su compañía como invitado en algún fragmento del ballet *Cascanueces*. Marcos, feliz con la invitación, se dirigió a Nellie Happee, la directora del grupo, ella lo mandó con Celestino Gorostiza, director del INBA. En ese momento el señor Gorostiza se encontraba recluido en el hospital. Presionado para resolver la propuesta recibida, ya avanzado el día, logró entrar al cuarto del hospital, en donde se encontraba el maestro Gorostiza. Le informó de la gran oportunidad que le ofrecían, y prometió regresar de inmediato al terminar sus compromisos. La respuesta del maestro Gorostiza fue: "Si tienes tiempo y dinero para pasearte, no tomes carrera en regresar".

Otro gran problema para Marcos fue que no tenía pasaporte ni visa y el compromiso casi inmediato para estar en Denver. Estaba aún en la cola de la embajada de Estados Unidos, y su avión partiría en dos o tres horas. De pronto lo reconoció una de las dos hermanas que habían patrocinado la temporada de jazz en la que había bailado. La mujer se enteró del problema, lo tomó de la mano, lo llevó a una oficina, pegó una serie de gritos y Marcos salió de la embajada al aeropuerto con su visa.

Los problemas continuaron. Marcos desconocía la necesidad de estar vacunado para entrar a Estados Unidos, así que al llegar a Los Ángeles para el cambio de vuelo a Denver, lo sacaron del grupo que esperaba subir al avión y lo condujeron a una oficina para vacunarlo, mientras tanto, el avión partió para su destino.

Enrique Martínez daba los últimos toques a la coreografía cuando se enteró de la situación y pospuso la presentación en televisión para el día siguiente.

Neveba cuando el avión iba a aterrizar en Denver. El avión empezó a dar de vueltas a la pista; cuando aterrizó ya era muy tarde. Marcos y la persona que fue a recibirlo partieron como un rayo hacia los estudios de televisión. Finalmente Marcos llegó: una persona le prendía alfileres en el traje, otra lo maquillaba, otra le ponía la zapatilla y así Marcos estaba listo para enfrentar las cámaras por unos cuantos segundos, haciendo algunas piruetas y un pequeño adagio con la bailarina, ¡uf, qué alivio!

Al finalizar esa pequeña temporada, Enrique Martínez le sugirió que se fueran a Nueva York. Partieron en el mismo tren; Marcos ya había aceptado alojarse en el departamento de Enrique.

En Nueva York de inmediato fue a tomar clases en la escuela del American Ballet Theatre (ABT) y en la de Robert Joffrey. Poco tiempo después, sin dinero, regresó a México, pero enriquecido profesionalmente con esas experiencias.

La misma compañía de Denver volvió a invitarlo en 1964. Se repitió la misma historia, con el dinero de su sueldo se fue a Nueva York, al departamento de Enrique, y a estudiar en la escuela del American Ballet Theatre.

Un día se encontró a Anna Sokolow en el autobús. Anna lo invitó a bailar con su grupo en el Lincoln Center, coreografías de ella, de José Limón y de Donald McKayle. Ella le informó en dónde debería presentarse para la audición. Los tres coreógrafos integrarían también el jurado calificador. Al pasar entre la multitud de bailarines, Anna ve a Marcos y le pide que la siga. Lo lleva al salón de clase, saluda a José Limón y ambos lo presentan con Donald McKayle, le comentaron que conocían profesionalmente a Marcos Paredes desde México y que consideraban que no era necesario que se presentara en la audición. Donald McKayle lo aceptó. De todo este gentío de bailarines solamente seleccionaron a tres parejas, Marcos había quedado entre ellas.

Posteriormente la Institución Joffrey, por vía telefónica, le ofreció una beca con una aportación semanal de treinta dólares. Marcos pidió consejo a uno de sus maestros; éste le comentó que cenaría esa noche con uno de los más importantes maestros del ABT, con Michael Lland, y le pidió que lo acompañara. Comentaron el asunto y Michael opinó que esa beca no era buena para Marcos, que él necesitaba una compañía que lo hiciera florecer, no apagarlo, allí no lo dejarían ni pensar. Le aconsejaron que continuara entrenándose hasta que el American Ballet Theatre regresara de Sudamérica y abriera audi-

ciones para el nuevo personal. Enrique Martínez daría las clases, Lucía Chase, Royes Fernández y el propio Enrique serían los jurados.

Marcos fue seleccionado entre ocho bailarines. Firmó a prueba un primer contrato. Entró como miembro del cuerpo de baile, ascendió a solista y terminó como bailarín principal.

Permaneció 15 años en el ABT; allí se inició como diseñador de vestuario, Michael Smuin iba a comenzar una nueva coreografía y lo invitó para que hiciera el diseño de los trajes. La música sería de Mozart y el vestuario debería corresponder a la misma época del músico. El sindicato de diseñadores se enteró de inmediato. Oliver Smith, coordinador del American Ballet Theatre, tuvo que ser el *sponsor*, para que fuera posible respetar la voluntad del coreógrafo.

Más tarde fue necesario que Marcos presentara un examen dividido en dos fases, la primera realizada con todo detalle fuera de la institución, y la otra frente a ellos, con las especificaciones necesarias para su posterior desarrollo. Marcos cumplió con todos los requisitos y de esa manera se hizo miembro del sindicato.

Indudablemente en el área de las artes plásticas había tenido una amplia formación en Aguascalientes. Marcos comenta: "Todo lo que bien se aprende en la vida, tendrás la oportunidad de aplicarlo en tu beneficio".

Se retiró de bailar en 1980, precisamente cuando sufría una baja en su nivel artístico; esto lo hacía sentir mal, consideraba que su maduración artística había ido en aumento y deseaba mantener esa integridad.

En ese tiempo descubrió que él estaba preparado para restaurar obras pictóricas. En su carrera en las artes plásticas aprendió a distinguir y manejar los diferentes materiales; a combinarlos para ampliar la gama cromática; a dominar los principios básicos y requerimientos para hacer una pintura; a deshacer una pintura y a restaurarla.

Sus compañeros del ABT lo envidiaban porque él estaba capacitado para realizar otras actividades fuera de la danza, que le redituaban económicamente, mientras que ellos sólo podían ser contratados como maestros de danza, oportunidad lejana, pues hay miles de ellos bien preparados y sin trabajo. "La realidad es que cuando dejas de bailar, si no has sido alguien importante, te hundes, a menos que puedas desenvolverte en otros campos".

Con el ABT viajó por Estados Unidos, Canadá, por algunos países de Europa, estuvo en Londres y en la URSS. Interpretó coreografías de Anthony Tudor, Agnes de Mille, Alvin Ailey, Michael Smuin, George Balanchine, Leonide Massine, Denis Nahot, Enrique Martínez y Peter Darrell.

Participó como maestro de ceremonias en el Primer Concurso Internacional de Ballet en Jackson, Miss. Tuvo actividades docentes en la Academia de Ballet de Kyoto, Japón, Actuó como miembro del jurado del Primer Concurso Nacional de Ballet en Guadalajara, en noviembre de 1994.

Marcos menciona que nunca planeó lo que iba a hacer en la vida. Todo fue como si cayera en un río y él dejó plácidamente que la corriente lo llevara en su recorrido.

#### Fuentes:

— Entrevista a Marcos Paredes realizada por Rosa Reyna en Nueva York en agosto de 1994.

— Entrevista a Marcos Paredes realizada por Felipe Segura en noviembre de 1994, dentro del ciclo "Charlas de Danza".

— Curriculum publicado por el CNCA-INBA con motivo del Primer Concurso Nacional de Ballet en Guadalajara, Jal., en 1994.

## Carmelina Pérez

Irma Fuentes Mata



**D**inámica, ágil, inquieta, Carmelina demuestra la vitalidad que le ha dado la actividad constante en la danza y en la educación física, sus dos profesiones que ha sabido conjugar y enseñar.

Carmelina, cuyo nombre verdadero es María del Carmen Pérez Navarrete, es de cuerpo y gestos menuditos. Nació el 11 de diciembre de 1925 y, a raíz de una enfermedad nerviosa en la que se manifestaba el síntoma de tener muy poca coordinación motriz, el médico recomendó apoyar el tratamiento con clases de danza. Así inició sus estudios de manera individual, casi como una terapia, pero poco a poco logró pasar de la coordinación básica a lo que sentaría las bases de la danza clásica y acrobática. Logró no sólo superar su enfermedad, sino iniciar toda una vida llena de satisfacciones.

Comenzó su camino en la danza desde la primaria en el Colegio Altamirano, donde recibió clases del profesor Enrique Vela Quintero. Su asistencia al Teatro de Bellas Artes a disfrutar de una función de las alumnas de la Escuela Nacional de Danza, entre quienes se encontraban Josefina Lavalle, Rosa Reyna, Dina Torregrosa, Ema Ruiz y otras, le llevó a interesarse en la danza como un sueño a alcanzar. Recuerda en aquella época a la danza como una semilla que germinaría y que le abriría las puertas en su vida:

Para mí el baile ha sido el ábrete-sésamo de mi vida, no como bailarina profesionalista, ni mucho menos, sino a través de mi trayectoria de carrera como maestra de danza. Pero yo entré a la Escuela Nacional de Danza después de estar cuatro años con el profesor Vela.<sup>1</sup>

Enrique Vela la apoyó para que ingresara en la escuela dirigida por la maestra Nellie Campobello, quien puso como condición que presentara un examen a título de suficiencia, considerando los antecedentes de sus estudios y la edad que entonces tenía: 14 años. En aquel examen estuvo toda la planta docente de la época, los profesores Díaz Chávez, Yol-Itzma, Carmen Galé, Francisco Domínguez y, por supuesto, las hermanas Campobello, quienes acordaron ubicarla en el último año, con la generación que culminaría el siguiente año. El programa que orientó el examen incluía danza clásica, regional español, oriental, es decir, todo lo que se enseñaba en la escuela.

Cursó en ese entonces el último año con la generación de Estela Trueba, Lourdes González Meza y Roberto Ximénez. Para graduarse en el año de 1939, presentó su programa de manera individual en el Teatro Hidalgo y obtuvo el título de maestra de danza. El servicio social lo presentó, junto con todas sus

compañeras de la escuela, en los foros públicos de las delegaciones de la ciudad de México. Esto le permitió ligarse cada vez más a sus compañeras que hoy en día, a más de 50 años, se siguen reuniendo mensualmente para convivir. Entre ellas están Socorro Bastida, Gloria Albet, Bertha Hidalgo y Estela Trueba.

La vida de Carmelina en los foros no fue muy larga, pero recuerda con gran entusiasmo tanto sus representaciones como solista, como su participación en algunas compañías. Ensayó con Roberto Soto, aquel renombrado *Rayando el sol* donde se presentaban estilizaciones de la danza regional usando zapatillas de punta.

Realizó presentaciones en algunos estados de la República mexicana: Hidalgo, Estado de México y Jalisco. La contrastaban tanto para las fiestas del gobernador o eventos oficiales como en restaurantes y centros nocturnos donde alternaba con artistas de la talla de Alfonso Ortiz Tirado, Pedro Vargas, Amelia González y Luisillo. Estas actividades las realizó siendo aún muy joven, a los 15 ó 16 años.

Posteriormente incursionó en el terreno de la docencia en un estudio que le construyera su padre en su propia casa. Con un fonógrafo de aquella época y mucho entusiasmo comenzó a dar clases a las hijas de los vecinos de la colonia Anzures, muchas de ellas hijas de políticos renombrados. Posteriormente su actividad docente se desarrolló en los deportivos Chapultepec y Condesa, en la escuela de la Cámara de Comercio y muchas otras donde enseñaba danza y ponía los bailes de graduación. Su actividad como bailarina solista la alternaba con sus clases y se presentaba en fiestas particulares con el variado vestuario con el que contaba, confeccionado por su propia madre. Al ver las fotografías de Carmelina, tomadas por Rafael, se nota la calidad de las confecciones que sirvieron para la interpretación de danzas griegas, chinas, españolas, hindúes y persas.

Bailó también en aquellas matinés del Teatro Alameda, donde presentaban variedad dancística entre películas. En esas ocasiones alternaba con Lupita Torrentera, Marga López y Blanca Estela Pavón.

En 1942 decidió ingresar a la Escuela de Educación Física, donde también encontraría espacios para hacer danza; participó, por ejemplo en los eventos del Estadio Nacional ejecutando el *Jarabe largo ranchero*, esto ya con sus compañeras de Educación Física, con quienes estudiaba en las instalaciones del Deportivo Hacienda, cursando materias propias de esa carrera, como tenis, esgrima, natación, beisbol, gimnasia rítmica y calisténica y, por supuesto, danza regional con la maestra Lucía Segarra.

Así, concluyó sus estudios de maestra de educación física; recibió su nombramiento en 1945 para ingresar a la Secretaría de Educación Pública donde actualmente labora como personal activo. De las actividades que realizó como producto de sus estudios en esa escuela fue la participación en las Misiones Culturales en la zona de Mexicali y Tijuana con el maestro Marcelo Torreblanca. Sus cincuenta años al servicio de la SEP los ha realizado no sólo en internados y escuelas oficiales, sino que ha estado presente en muchos colegios particulares, tales como el Lestonac, el Helen Herly Hall, el Van Dick, el Francés y el Francés del Pedregal, el Franco Español, Las Rosas, el Luz del Tepeyac, el Jean Piaget de Satélite, el Citalli, el Miguel Ma. Chavarrí, el Polanco, el Luzzi y otros en los que hasta la fecha continúa trabajando e impulsando el trabajo físico y expresivo de los niños, así como inculcando el amor a la danza.

Actualmente sigue alternando su trabajo en instituciones oficiales y particulares dedicadas a la educación inicial y básica, en las que su tarea ha sido siempre integrar una serie de actividades que no se limiten a la enseñanza de tal o cual técnica, sino se encaminen a una labor integral en la que se transmitan expresiones propias de los niños, conjugando la selección de los temas, la música, la escenografía y el diseño de tablas deportivas y las coreografías adaptadas a las posibilidades de las comunidades escolares.

Por otro lado, con su labor como actual supervisora e inspectora de los programas de educación física en escuelas oficiales y particulares ha logrado el reconocimiento, respeto y admiración de sus compañeros y autoridades de la SEP, institución que le ha entregado la Medalla al Mérito por 40 años de labor ininterrumpida así como un reconocimiento público por sus 50 años de servicio.

Carmelina va y viene, trabaja casi todo el día y se da tiempo para disfrutar las funciones de danza, para convivir con sus amigas y con su familia. Vive con su esposo y goza de la compañía de sus hijos Miguel Ángel y Rosa María de la Peña, así como la de sus nietos.

Tiene una personalidad que invita al dinamismo, a la actividad, a disfrutar todo lo que hace. Su dedicación a la enseñanza de la danza en los primeros niveles de la escolaridad le ha permitido conservar el entusiasmo y la actualidad que proporciona trabajar con las nuevas generaciones día a día durante 50 años, es decir, toda una vida dedicada a la danza.

#### Nota:

<sup>1</sup> Entrevista a Carmelina (María del Carmen Pérez Navarrete) realizada por Irma Fuentes el 21 de febrero de 1995.

## Margarita Robles

Felipe Segura Escalona



Espontáneamente, sin ninguna vacilación, en cuanto oyó la música se lanzó a bailar. Los asistentes a la boda la rodearon y la aplaudieron mucho al terminar. Su osadía y los aplausos ya estaban esbozando el destino de esta niña de cuatro años: la danza. Una de las asistentes a la boda, la profesora Lupita Castro, le otorgó una beca y así pudo iniciarse en la técnica y los medios de expresión. La danza ya venía en ella, tenía fino oído, contaba con el desplante y la espontaneidad que tienen los que nacen para convertir su cuerpo en instrumento de su sentir.

Margarita Robles tuvo con Lupita Castro la oportunidad de estar en un escenario; se formó un ballet infantil y fue seleccionado para representar al estado de Sinaloa. Tuvieron funciones en Mazatlán, —ciudad donde nació— y visitaron otras poblaciones de varios estados.

A los 13 años debutó en el lujoso Hotel Playa como profesional; después llegaron contratos para presentaciones en muchos lugares de la ciudad de México y de Estados Unidos. Apenas llegaba a la adolescencia y se presentó también en la televisión de Los Ángeles, al lado de Fernando Rosas y Oscar Cansino, el padre de la famosa Rita Hayworth.

Algo que hizo muy feliz a la jovencita fue ser designada como reina de los Cuerpos de Marina de Ensenada, B.C., pero fue mayor su emoción cuando recibió la corona de un señor muy feo, pero muy famoso: Humphrey Bogart.

Cuando su familia decidió radicarse en Tijuana, ella abrió una escuela que tituló Margo —ése era su nombre artístico—. Además de tener necesidad de ayudar a sus padres, le agradaba enseñar; pero pronto descubrió que le faltaba capacidad, por lo que se dijo: “si voy a enseñar, tengo que prepararme”. Había oído hablar en México de las hermanas Campobello, pero nunca tuvo oportunidad de buscarlas. En ese momento se decidió a venir y encontrarlas.

A su llegada pidió cita con la señorita Nellie Campobello, directora de la Escuela Nacional de Danza; acudió durante una semana sin lograr ser recibida. Desesperada, observó el movimiento de la oficina, los desplazamientos de la secretaria y, súbitamente, un día se levantó y corriendo se introdujo en la oficina de la famosa directora, bailarina, coreógrafa y escritora, quien debe haberse quedado atónita ante tal atrevimiento. Se repuso, la interrogó; al saber que venía del “norte”, obtuvo cierta aceptación. Cuando Margarita llegó al tema que tanto le interesaba, estudiar, el diálogo fue acelerado: “¿Qué sabes hacer?” “Bailo” “¿Sabes clásico?” “No mucho, pero tengo conocimientos y creo que lo que mejor hago es bailar” “¿De veras... y crees tú que eres buena?” “Yo creo que sí” “¿Bailarías ahora si te pongo quien te toque algo?” “¡Claro que sí!”.

Y sí, llamó a un pianista, llamó a maestros, alumnos y empleados: "Vengan todos para que vean a una del norte que dice que baila muy bien". Margarita bailó *La malagueña* de Lecuona... gustó a todos y la aplaudieron mucho. Había ganado su ingreso a la Escuela Nacional de Danza, la protección y ayuda de la señorita Nellie.

Todas las mañanas tenía clases particulares con la señorita Nellie, quien además la introdujo en la literatura, y tuvo la valiosa experiencia y privilegio de compartir con ella muchos días y oír su interminable e instructivo discurso. Por las tardes tomaba las clases regulares de la escuela, todas las ramas de la danza, la clásica como materia principal. Sus maestros fueron: Gloria Campobello, Enrique Vela Quintero, Antonio Triana, Juan de la Portilla, Consuelo Reyes y Peñaña.

De 1967 a 1969 hizo el Ciclo Vocacional; de 1970 a 1972 el ciclo preparatorio y de 1973 a 1975 el de técnico profesional de la danza, obteniendo las mejores calificaciones. Al finalizar recibió un "10 sobresaliente" con mención honorífica, y fue aprobada por unanimidad como profesora A. También fue premiada como "la mejor estudiante de México" por el licenciado Miguel Alemán Velasco en el Teatro de Bellas Artes.

Sus estudios no fueron fáciles como los de las muchachas capitalinas, frecuentemente se escapaba a Tijuana para ver a su familia y su escuela. Buscaba profesores que la sustituyeran y cuando no había ninguno llevaba a sus alumnas a escuelas cercanas de Estados Unidos. También hubo ocasiones que tuvo que cerrar; los meses de verano eran un descanso porque podía permanecer en la capital sin viajes. Pero perseveró y finalmente recibió su título. Una temporada estudió en Nueva York con madame Darvash y otra en Los Ángeles con Marius Zirra.

Por sugerencia de Nellie Campobello, en 1971, su escuela cambió el título de Margo a Escuela Gloria Campobello (la señorita Gloria falleció en 1968), como una extensión de la del Ballet de la Ciudad de México. Después fue incorporada a la Secretaría de Educación y Bienestar Social del gobierno del estado de Baja California. Esta escuela, a través de los años, ha producido muchas generaciones de bailarines y maestros.

Cuando Margarita vio que sus alumnos maduraban y para completar su desarrollo artístico, en 1980 fundó el Ballet Gloria Campobello. Sería largo narrar las muchas funciones que este grupo ha tenido, y cómo poco a poco fueron subiendo en calidad y logrando un verdadero profesionalismo. Las actividades y repertorio montado hablan elocuentemente de ello: *La fille mal gardée*, *La bayadera* (2o. acto), *La Cenicienta*, *Las sifides*, *El lago de los cisnes* (2o. acto), *Coppelia*, *Giselle* (2o. acto), *Grand pas de quatre*, *El sombrero de tres picos*, *Don*

*Quijote* (completo), *Carmen*, y obras como *La reina Calafia*, *La rumorosa*, con temas de Baja California y otras de tema nacional como *La llorona*, *La noche triste*, *Popocatépetl* e *Ixtacihuatl*. Muchos otros ballets han integrado funciones de ballet clásico, danza española y jazz que han representado en Tijuana, Mexicali, Ensenada y otras poblaciones de la República mexicana y de Estados Unidos. Muchas han sido para labores de beneficencia. También ha compartido el escenario con grupos de la localidad y otros de Estados Unidos en temporadas.

Ha tenido maestros y bailarines huéspedes de Estados Unidos, Polonia, Rusia, Inglaterra, Canadá y de las ciudades de México y Guadalupe. Y para todos, alumnos, maestros y bailarines de la localidad ha abierto cursos prácticos de ballet, impartidos por destacados maestros.

Nunca confió a la señorita Nellie que se había casado, sabía que no aprobaba el matrimonio. Producto de él son dos bellas muchachas, Lillian y Minerva Tapia, que se desarrollaron como excelentes bailarinas y coreógrafas. Por su propio mérito han encabezado compañía y obras.

Para entusiasmar y encauzar a sus más pequeños alumnos, en 1989 fundó el Ballet Infantil de Baja California, la sociedad lo ha recibido con beneplácito. Los niños son siempre encantadores, en todo el mundo, y enorgullecen a sus padres, pero Margarita ve más allá, ve destacadas carreras para algunos de ellos.

Ha recibido muchas distinciones por su labor, premios, diplomas y medallas. En una carta Susan Golding, la Mayor de San Diego, California, le da un reconocimiento por el puente cultural que ha establecido para los dos países al presentarse con el Metropolitan Ballet Co. de esa ciudad.

Las señoritas Gloria y Nellie Campobello se sentirían muy complacidas al saber que esta escuela cumple este año su trigésimo aniversario, que la labor que ellas emprendieron hace más de medio siglo ha fructificado en muchos lugares del país, y Margarita lo logró en una de las más lejanas ciudades de la metrópoli. Con la ayuda de Minerva y Lillian celebrará otros treinta años, y otros más, y Margarita se regocijará de haber dedicado su vida y la de sus hijas a la danza.

#### Fuentes:

— Correspondencia entre Margarita Robles y Felipe Segura Escalona entre enero y mayo de 1994.

— *Curriculum* de Margarita Robles.

## Héctor Salcedo

Patricia Camacho



Con 38 años ininterrumpidos de quehacer dancístico, el maestro Héctor Salcedo señala que su profesión lo ha sido “todo, todo, absolutamente todo, porque yo he vivido para la danza toda mi vida”.<sup>1</sup>

Nacido el 7 de mayo de 1938 en la ciudad de México, Héctor Salcedo tuvo su primer acercamiento a la danza escénica por la vía cinematográfica:

Bueno, a mí la danza me gustó siempre. Yo iba a fiestas de chamaco y bailaba los ritmos de moda que en esa época eran el mambo, el blues, el danzón. Era una época romántica, los años cincuenta. Estaban los *crooners*, nada menos que Frank Sinatra y todas esas canciones que nos llegaban de Estados Unidos, y a mí me aficionaba mucho la danza, siempre me gustó bailar. Pero un día ¡oh, sorpresa!, me voy a ver una película de ballet, *Las zapatillas rojas*, y me impactó. Yo nunca había visto danza clásica y la película es una de las mejores que hay de ballet, por los intérpretes Moira Shearer, Robert Helpmann y Leonide Massine y el cuerpo de baile era el Royal Ballet de Londres y porque tiene una superproducción en technicolor muy bien hecha. Entonces yo dije: “yo quiero ser bailarín”.

Al maestro Salcedo le llamó la atención, en dicho filme, la presencia de Massine “por toda su sapiencia y su presencia escénica enorme”, pero quien lo dejó impresionado fue Helpmann “por todas las piruetas”, que lo llevaron a indagar ¿cómo era eso del ballet?, ¿qué se necesitaba para llegar a ser un bailarín?

Así, tras haber realizado sus estudios comerciales en la IBM, Héctor Salcedo, a los 19 años de edad, pasaba un día por la Alameda y vio que en el número 61 de la avenida Hidalgo había un estudio de danza “entonces pasé, entré y ahí fue donde caí”.

En el año de 1957 “fui a parar a la escuela del maestro Sergio Unger. Entonces un año completito tomaba clases en la nochecita, a las siete, con el profesor Martín Lemus. Al año siguiente ya ingresé a la compañía Ballet Concierto, pero nada más para tomar clases” y así hasta 1959 cuando entró a formar parte del cuerpo de baile de dicha agrupación, dirigida por los maestros Felipe Segura y Sergio Unger.

Ahí fueron los inicios y, a pesar de que éramos un grupo chico, teníamos mucha afluencia de profesores extranjeros, como la maestra Carlota Pereyra, primerísima bailarina del Teatro Colón de Buenos Aires; el maestro Dimitri Romanoff, que también fue gran bailarín en Europa o Vic-

tor Álvarez, primer bailarín del Ballet de Alicia Alonso. Y así, teníamos una enseñanza mucho muy completa por todo este desfile de profesores que el maestro Segura nos traía. Amén de que también los directivos de la compañía eran excelentes profesores, el maestro Felipe y el maestro Sergio, y nuestra amada profesora madame Nelsy Dambre, quien era nuestra *ballet master*.

El primer ballet en el que intervino Héctor Salcedo fue *Coppelia*, haciendo czardas y mazurka. Después bailó como campesino en *Tragedia en Calabria*, sinopsis de la ópera *Payasos*, de Leoncavallo. Él recuerda que el Ballet Concierto “tenía un repertorio extensísimo”, al que se suman *Giselle*, una sinopsis de *Romeo y Julieta* de Sergio Unger “que es muy *ad-hoc* porque es rápida, se entiende todo el libreto muy bien y es muy elegante” y *Huapango*, de Gloria Contreras:

Aparte de que en aquellos días tuvimos un gran profesor, Guillermo Keys, que es un elemento valiosísimo, porque él era lo que hoy en día viene siendo el neoclásico, nos montaba coreografías bellísimas. Entre otras teníamos una que se llamaba *Nubes y fiestas*, de Claude Debussy. Luego montó otra cosa que se llamaba *Adagio*, también muy moderno, a dorsos descubiertos en los hombres que en esa época no se usaba, las chicas en mallón, imitando desnudez, una coreografía ultramoderna. Cosas de conjuntos, de masas, que también en esa época era rarísimo ver. El maestro Keys nos ayudó mucho tanto como *ballet master*, como con los consejos que nos daba a todos los muchachos jóvenes. O sea, nos tenía muy puliditos en aquella época. Entonces sí se nos exigía bastante. Y yo gracias a eso me formé, hice muy sólidas bases por mis profesores que nos exigían lo máximo. Una falta a clase era intolerable, llegar 15 minutos tarde a una clase no era posible, y la atención constante en las clases y en los ensayos, porque el maestro Segura se pegaba del techo con cualquier erroncito que nos costaba muy caro. Se nos tenía con el cerebro y el cuerpo a todo lo que dan. Pero además, en esos días todos los que formábamos la danza clásica éramos muy felices. Nos gustaba, verdaderamente nos gustaba bailar.

En Ballet Concierto bailó hasta 1963, año en el que se creó Ballet Clásico de México, del que fue miembro fundador. Héctor Salcedo participó en las giras de la compañía por el interior del país y en las temporadas de ópera nacional e internacional en el Palacio de Bellas Artes.

Su primera etapa en Ballet Clásico de México abarcó de 1963 a 1966. Esos eran tiempos en los que hizo por vez primera *Pájaro azul*.

Me costó mucho trabajo, pero muchísimo... no hacíamos grandes cosas, pero lo que hacíamos lo hacíamos muy bien hecho. Los primeros bailarines máximo daban tres piruetas, pero eran tres piruetas bien hechas, bien terminadas... entonces con esas bases nosotros los veíamos entrenar y no nos atrevíamos a hacer algo mal hecho, porque teníamos unos ejemplos nítidos, porque se nos exigía mucho.

Para Héctor Salcedo fue una época de gran motivación profesional, pero de poco dinero: “a veces dejaban de pagarnos hasta por siete meses”. Entonces había que buscar vías alternas para obtener ingresos. Fue cuando incurción en espectáculos televisivos con José Silva, en los programas Nescafé y Orange Crush, al lado de figuras como Celia Cruz y Dámaso Pérez Prado. También hizo teatro con Manuel “Loco” Valdez, opereta con Cristina Ortega y centro nocturno, en El Señorial con Tony Lobato.

En 1968 ingresa como primer solista al Ballet Folklórico de México y al Ballet de los Cinco Continentes, dirigidos por Amalia Hernández. Al respecto Héctor Salcedo narra:

La señora Hernández, con motivo de las Olimpiadas (1968) hizo un espectáculo que se llamó Ballet de los Cinco Continentes, se trajeron coreógrafos y montaron coreografías de los cinco continentes. Yo tuve la oportunidad de hacer dos que tres solos... Como yo estaba próximo a ir a Europa necesitaba dinero y aparte de estar en Cinco Continentes, le pedí a la señora que si podía entrar al folklore, a su espectáculo de folklore. Me dijo que sí, así que todo el día me la pasaba yo en el teatro, todo el santo día. Bailé todo el repertorio de la primera compañía, desde Veracruz hasta los números que tenía la señora sobre nuestros juegos. *Juegos*, precisamente, Veracruz, Tamaulipas, Oaxaca, Michoacán, todo, todo el espectáculo lo bailaba. Yo disfruté a más no poder. Mucho disfruté yo bailar con la señora Hernández. Además me trató muy bien... Inclusive la señora me hizo un regalo monetario cuando dejé la compañía. Yo le dije: “Señora, me voy en marzo, me voy a Europa”. “Ay, pues me da mucho gusto, te deseo mucha suerte”, me extendió un cheque, el cual me venía a las mil maravillas.<sup>2</sup>

En 1969, Héctor Salcedo viaja a Europa. Realiza estudios de ballet en el Dance Center de Londres, con John O'Brian, Eilen

Woods y Ana Norcote. En 1970 audiciona en Londres para ser contratado como solista en el Ballet de la Fundación Gulbenkian y en Lisboa para el Teatro de Sao Carlo. Ese fue un año "preciosísimo, con gente maravillosa, los portugueses, toda la compañía era gente bellísima".

En 1971 es contratado como segundo solista por el Stura Teatern de Gothenberg, Suecia. Participa en representaciones de ópera y opereta clásicas y modernas. Asimismo, realiza actuaciones como bailarín clásico español en el tablao Los Caracoles de Madrid, España. "Yo estaba feliz allá, porque en las compañías todo funciona a las mil maravillas en cualquier aspecto que usted lo vea, una compañía de danza, de ballet clásico, tiene un funcionamiento perfecto".

La gran pregunta es que si a Héctor Salcedo le iba tan bien en Europa, ¿por qué regresó a México?

Bueno, tuve problemas porque soy hijo único y vivo con mi mamá, pues ya tenía bastante tiempo por allá, como tres años, más o menos, y mis tíos me empezaron a decir que mi mamá estaba muy sola, que tenía yo que regresar. Y ella, usted sabe que las señoras son muy listas, inventó hacer una *tourné* allá para visitarme...

De tal suerte que Héctor, en sus vacaciones de la compañía sueca hizo un viaje de mes y medio con su madre. Visitaron Italia, Francia, España. La última noche de esa gira vacacional la pasaron en el Lido de París.

Yo ahí estaba pensando: "Dios mío qué hago. Cómo voy a dejar aquí que tengo todo: tengo mi apartamento, la compañía es fabulosa, todo está tan bien hecho, yo ya tengo un lugar, dentro de poco me jubilo, yo ya tengo mi futuro arreglado aquí..." Y para no hacerle el cuento largo, me regresé, ya no pude dejar que mi mamá volviera sola. Yo sabía que al otro día yo me tenía que regresar a Suecia y que cada quien se iba a ir por su lado y no lo pude resistir... Pues me regresé, y mi mamá sorprendida me dijo "no lo puedo creer, ¿a qué vas a México, otra vez a lo mismo?, ya sabes que no hay sueldos y aquí me dices que tienes esto y tienes lo otro". Me regresé y volví a ingresar a la compañía.

En 1972 reingresa a la compañía Ballet Clásico de México, cuando la maestra Clementina Otero era la directora general y el director artístico y *maitre* de ballet el maestro Michael Lland.

Entonces yo dije ¿qué hago Dios mío, tengo que ganar dinero, qué hago? Así que fui a platicar con la señora Otero,

estaba con ella en la dirección y de repente me dice: "No, Héctor, fijese que lo siento mucho pero no hay vacantes. Esperemos un par de meses. Yo tengo aquí su *curriculum*, es bueno, usted ya tiene mucha experiencia". En eso estamos cuando entra un compañero, Noé Alvarado, furioso: "No señora, pero no voy a hacer Coppelius, imagínese usted, yo voy a hacer no sé qué otro papel". Él se salió muy enojado y que le digo a la señora: "yo me sé el Coppelius, si usted quiere, yo lo hago".

Clementina Otero le dio el papel, pero la verdad es que Héctor Salcedo no se lo sabía "era de carácter y en esa época yo todavía estaba joven". Acompañado de su audacia, que le había hecho ganar nuevamente un sitio en el Ballet Clásico de México, acudió al maestro Felipe Segura para que éste le montara el Coppelius "mi gran profesor Felipe me dice: 'Ay, Héctor, qué bárbaro, ¿cómo es posible, si tú nunca has hecho ese papel?'". Yo Héctor había visto al maestro Segura haberlo muchas veces.

Él es el Coppelius más maravilloso que he visto en todo el mundo... era verdaderamente sensacional, toda su actuación, su maquillaje, todo, todo. Es que era una cosa maravillosa y se me quedó grabado, todavía lo tengo aquí, toda su apariencia que era de un alquimista de esos tenebrosos. Se me quedó tan grabado que llegué a la compañía y le dije: 'ándale maestro; no seas malito, enséñame el Coppelius'.

En esa segunda etapa en el Ballet Clásico de México actuó como segundo solista. Recuerda que la Urdapilleta lo eligió para bailar uno de los guerreros de *El combate*, pero de manera muy especial guarda las remembranzas que tiene de su trabajo con Susana Benavides. "Fue mi primera pareja, cuando éramos muy jovencitos. Fue una excelente compañera, una muchachita muy decente, muy linda, muy trabajadora, en grado superlativo".

De todas las obras que interpretó, recuerda de manera especial:

En cuerpo de baile, la mazurka de *Coppelia*. Después ya como solista *Divertimento* (de *Raymonda*) de Michael Lland, porque verdaderamente ahí nos lucimos los cuatro muchachos y había un gran, gran, gran despliegue técnico. No podíamos hacer cosas feas por ahí, todo era muy limpio, muy bien hecho. De Nellie Happee disfruté mucho un ballet que se llamó *Encuentro*, ahí también la maestra se adelantó como 15 años; un ballet ultramoderno, bellísimo, con

la música de Benjamín Britten, ese ballet yo lo disfruté mucho porque era un ballet para poca gente, éramos nada más seis parejas y los solistas, pero ahí verdaderamente la maestra Nellie nos dejó salir, nos dejó irnos, nos liberó un poco de las ataduras clásicas. Y ya últimamente, ya de mayor, disfruté hacer uno de los amigos en *Giselle*; hicimos una función con el Ballet Nacional de Cuba, eran mexicanos y cubanas y cubanos y mexicanas, así quiso la señora Alonso que fuera. Lo que yo digo es que cuando uno tiene la oportunidad de demostrar que puede bailar y que sabe hacerlo, entonces es cuando verdaderamente se disfruta más.

Héctor Salcedo, como bailarín activo, vivió la transición del Ballet Clásico de México a Compañía Nacional de Danza, a la cual perteneció hasta 1989.

En la Compañía Nacional de Danza no aprovechan la experiencia de la gente. Me dijeron “ya bailaste muchísimo”. A un elemento con la experiencia como la mía no se le bota a la calle, se aprovecha toda su experiencia escénica, su experiencia técnica, 27 años de bailar sin parar. Me pudieron haber dado el cargo de maestro de baile para niñas que acaban de entrar a la compañía, pero no botarme ni a mí ni a nadie.

Actualmente se entrena con el maestro Guillermo Maldonado, “lo hago por costumbre y porque mi cuerpo todavía tiene mucha energía y me gusta emplearla en aquello que me gusta hacer: bailar”.

Héctor Salcedo estudió música con el maestro Eduardo Mata en el Ballet Clásico de México; ha encontrado en los últimos años, ya retirado de la Compañía Nacional de Danza, “que la coreografía ha sido toda una sorpresa para mí”. Ha montado *Coppelia*, *Las sílfides*, *pas de deux de Don Quixote*, de *La fille mal gardée* y de *Paquita*. Y “yo que siempre decía qué flojera dar clases, qué horror, y ahora soy muy feliz como maestro en las escuelas Gloria Albet, Bartec y Royal Academy of Dance”.

Así, a sus 57 años de edad, Héctor Salcedo sigue urdiendo la vida, su vida, en función de la danza.

#### Notas:

<sup>1</sup> Entrevista realizada a Héctor Salcedo por Patricia Camacho el 27 de marzo de 1995.

<sup>2</sup> Entrevista a Héctor Salcedo realizada por Felipe Segura el 29 de junio de 1987, dentro del ciclo “Charlas de Danza”.

## Caridad Valdez

Angélica del Ángel Magro



A finales de los años cincuenta, en una cálida noche de primavera, un prestigiado centro de espectáculos ha sido abarrotado por el público; no se encuentra una sola butaca vacía, se escucha la tercera llamada y todos guardan silencio; el telón se recorre lentamente, la oscuridad lo llena todo, comienzan a sonar las percusiones con un ritmo afroantillano inconfundible, segundo a segundo la música sube de intensidad hasta llegar al clímax; sorpresivamente el escenario se ilumina con una luz tenue, todos se encuentran expectantes, de súbito, tras las sombras aparece la bailarina, tan hermosa, coqueta y sensual, moviéndose al ritmo de los tambores, con gracia exquisita, de un extremo a otro; los presentes disfrutan el acto, lo admiran y ella sigue bailando, sonriendo, viviendo su danza, guiando su cuerpo hasta el éxtasis del movimiento, el vestido blanco sobre sus formas luce multicolor al contacto de las luces; llena con su encantadora danza todos los espacios del teatro hasta que por su piel morena se deslizan cristalinas gotas de satisfacción; transcurren los minutos casi sin sentir; cuando la música cesa la bayadera queda estática dando por terminada su actuación, los presentes se desbordan en aplausos evidenciando su agrado por la perfecta ejecución coreográfica presenciada; finalmente se cierra el cortinaje, la gente se retira y nuevamente el silencio impera en el lugar.

Ella es Caridad Valdez, "La Chacha", en su papel de bailarina solista, una de las muchas facetas en las que ha incursionado a lo largo de muchísimos años de trabajo, y en verdad han sido bastantes ya que su formación la inicia desde muy temprana edad.

Desde su nacimiento ya tenía en la sangre la jovialidad y calidez característica de la gente de las Antillas y un profundo gusto por el movimiento. Cuando su abuela le preguntaba en qué iba a ocupar su vida, ella con desenfado contestaba: "Bueno, chica, yo quiero ser bailarina, pero sabes, no bailarina clásica como la mayoría quiere ser". Se paraba frente a ella y le decía: "Quiero ser bailarina rumbera". Por supuesto, la señora se escandalizaba pues en aquellos tiempos no era bien visto que una señorita de buena familia se dedicara al espectáculo de revista; sin embargo, Caridad ya tenía resuelto su futuro y con el asesoramiento de una maestra inició su entrenamiento de la manera más elemental, utilizando como barra la cabecera de su cama, pues este arte no se había difundido en aquel entonces por provincia. Caridad cumplió seis años y la familia Valdez decide abandonar el pueblo de Santi Espíritus, Cuba, su tierra natal, para venir a radicar a la ciudad de México.

Los Valdez, acreditados ya como ciudadanos mexicanos y conscientes de la inquietud de su hija, después de haber ob-

servado el trabajo de varios profesionales de danza, eligen a la maestra Waldeen para iniciar formalmente la carrera dancística de la inquieta Caridad; de esta manera transcurren dos años los cuales aprovecha para tomar simultáneamente clases particulares con Dina Torregrosa. La impaciente energía que la movía de un lado a otro, la llevó a formar parte del grupo de Magda Montoya, llamado Ballet Infantil, que pertenecía al Sindicato de los Electricistas.

En esta agrupación hace sus primeras apariciones frente al público, alternando con Colombia Moya, Lila López y Olga Cardona, entre otras; sin embargo, Caridad ha considerado siempre estas presentaciones como parte de su formación y no como su debut; su debut, como ella misma lo expresa, sería el año de 1953 al lado del bailarín y coreógrafo León Escobar.

Su sed de aprendizaje la conduce a tomar clases con distinguidas personalidades de la danza como: Sergio Unger, Nelsy Dambre, los hermanos Silva, las hermanas Campobello, y realiza en siete años la carrera de danza en la Academia de la Danza Mexicana, teniendo maestros como Tulio de la Rosa, Bodil Genkel, Guillermo Keys, Xavier Francis, Anna Sokolow, entre otros. Dentro del Ballet Chapultepec de los hermanos Silva, y perteneciente al Sindicato de Actores, ingresa como alumna y posteriormente le dan oportunidad de tomar clase como una integrante del ballet. "Para mí los que eran integrantes del ballet eran así como monstruos sagrados, me moría de la emoción al verlos".

Durante tres años se integra a las filas de Ballet Nacional a cargo de Guillermina Bravo; al paso del tiempo y de las experiencias vividas, su innegable versatilidad se pone de manifiesto cuando se presenta en programas de televisión; fue en el ensayo de uno de estos programas cuando León Escobar la observa bailar y la invita a trabajar como su compañera en una serie que le habían ofrecido a él, a Héctor Cervera (productor y maestro de la televisión mexicana) y a Armando Sáenz. De decisiones rápidas y precisas Caridad acepta el ofrecimiento y de esta manera ambos inician, en el año de 1953, su ascendente carrera de danza, formando la pareja León y Caridad en un programa llamado Caravana Chrysler. "Eran revistas musicales, era un programa con mucho auditorio y había de todo, cantos, cómicos, danza, con unas orquestas fabulosas, eran programas con mucha relevancia dentro de lo que era la televisión en aquel entonces". Esta pareja fue tan bien acogida por el público que su trabajo dancístico se extendió hasta diversos teatros de la época: Follies, Iris, Lírico, así como también en centros nocturnos: Astoria, La Fiesta, Capri, Hotel Lido, Kalawa, etcétera.

Debido al rotundo éxito de sus exhibiciones les ofrecieron continuar la serie televisiva conjuntamente con muchos más ofrecimientos los cuales se resolvieron con el mismo éxito: Revista musical Nescafé (presentaciones durante seis años), Max Factor Las estrellas y usted, Noches patafías, Estrellas Palmolive, Pasos Triunfales Canadá (cinco años) y otros; de este manera, de presentación en presentación transcurrieron cinco años, tiempo en el que esta decidida pareja inicia la formación de un grupo de danza al que llamaron Ballet de León Escobar, llevando al frente a Caridad como primera bailarina.

Trabajaron exhaustivamente en infinidad de teatros, centros nocturnos, cine y televisión pero es en el año de 1956 cuando el ballet alcanza su momento cumbre, con el impresionante montaje del ballet *Los poseídos* en la Isla de la Roqueta en Acapulco. Rodeada de maravillosos escenarios naturales, Caridad Valdez, una vez más, hace alarde de su versatilidad interpretando *La danza del amor* con Carlos Gaona; fue tan exitosa esta coreografía que acaparó la atención de reconocidos artistas del cine mundial como Robert Mitchum, Lana Turner, Lola Flores, María Félix, Katherine Dunham, entre otras personalidades.

*Los poseídos* es un ritual de brujería con bases africanas donde se utilizaba la música que en aquel entonces era escuchada por todos los rincones de la República: mambo, cha-cha-chá, calipso, etc.; este montaje fue uno de los más significativos para Caridad ya que pudo demostrar su dominio del folklore negro que tanto le ha apasionado; así quedó de manifiesto el por qué fue por largos años la primera *ballerina* del exigente maestro-coreógrafo León Escobar, quien en una entrevista hecha en noviembre de 1990 comentó: "Un bailarín (comercial) tiene que estar capacitado para, perdóneme usted la expresión, un mambo o un regado, lo mismo clásico que contemporáneo, que jazz, que español, que folklore".<sup>1</sup>

Pero, a pesar de llevar una brillante trayectoria con León Escobar, Caridad decidió separarse de él y experimentar por su cuenta para seguir creciendo como bailarina y como persona pero, sobre todo, para descubrir si su valor era por mérito propio o por el hecho de ser parte del Ballet de León Escobar, y es así como en 1958 el Ballet de Caridad Valdez debuta en un centro nocturno con la coreografía *Las fuentes*, bajo la producción de Pedro Loredo y la dirección de los hermanos Silva, participando ella como coreógrafa y bailarina. La disciplina y responsabilidad que inyectaba a su ajetreante carrera artística le dio entonces doble satisfacción, al trabajar ahora en la faceta de coreógrafa y bailarina con su joven ballet haciendo presentaciones en Afro Casino, Astoria, Cordiale, Pantera Rosa,

Fountain Blue, Flamingos, Club 21, La Cucaracha, etc. Siendo ya reconocida ampliamente en televisión, no podía dejar de presentarse en programas de género familiar como: Siempre en domingo, Variedades de media noche, Revista musical Nescafé, etcétera.

En su papel de solista, con su entusiasmo característico, conquistó escenarios internacionales de Montreal, Roma, Japón, Nueva Orleans y Nueva York, continuando su participación en grandes espectáculos como *Yo Colón* y *Viaja el amor*, ambas revistas con coreografía de Guillermo Keys; siempre trabajando en escenarios de amplio prestigio como el Teatro de los Insurgentes, El Patio, el Teatro Blanquita y otros.

Su sangre cubana, sangre de fuego, la orilló a profundizar en el estudio e investigación de las raíces africanas en América con respecto a la danza; se especializó durante años con la compañía de Walter Nicks, la cual se componía de bailarines norteamericanos dedicados a las danzas africanas y ejecutaban una técnica que retomaba elementos del folklore negro; rumba, calipso, conga, etc., hasta convertirse en un sistema de entrenamiento.<sup>2</sup>

Sus giras al extranjero eran aprovechadas al máximo ya que no perdía oportunidad de tomar clases con grupos de color, tanto de danza como de percusión.

Para mí las percusiones son algo que me fascina, algo que yo siento en las entrañas, hay momentos en que realmente me dejo llevar. Las percusiones hay que conocerlas, no es una cosa pareja de sonido, los tambores tiene unas posibilidades acústicas grandísimas.

En el año de 1989 dentro del Departamento de Danza de la UNAM, a cargo de Rosario Manzanos, existía la inquietud de difundir los ritmos con influencia afroantillana: mambo, chacha-chá, merengue, danzón, etc., de esta manera se formaron los talleres de afroantillano y bailes de salón, donde Caridad participó como maestra durante cuatro años.

El dinamismo y cariño que ha tenido desde sus inicios por la danza, la incitaron a formar, dentro de la universidad, un grupo con fines de labor social al que llamó Yamagua y fue integrado por la más rica variedad de profesionistas con posibilidades artísticas: químicos, astrónomos, matemáticos, psicólogos, etc. Con mucho entusiasmo en tan noble labor, estos jóvenes universitarios se presentaron en reclusorios, delegaciones, teatros, foros, en las Jornadas Antonianas, en el Día Internacional de la Danza y en la película *Los vuelcos del corazón*.

La vida de Caridad Valdez ha estado verdaderamente dedicada a la danza, para ella no ha existido nunca la posibilidad

de una tregua, ha incurrido en todos los estilos, ha alternado con diversas figuras y ha pisado infinidad de escenarios nacionales e internacionales; además de haber sido representante y coordinadora, durante tres años, del espectáculo argentino *Buenos Aires, vos y yo*, trabajando para la UNAM, Petróleos Mexicanos, FONAPAS y CIDERMEX.

Por todo lo anterior nace la curiosidad de saber ¿qué significa la danza para Caridad Valdez?

No es simplemente el movimiento del cuerpo, para mí la danza es algo más allá de; es algo místico, es un acercamiento grandísimo que se nos da al saber manejar nuestro cuerpo. Cuando logras una comunicación con ese algo tan grande que llamamos Dios, no es sólo técnica, no es sólo manejar el cuerpo sino creo yo que trasciende. La danza es la vida, yo nací bailando y por lo que veo creo que voy a morir bailando.

Caridad Valdez, "La Chacha", está dedicada desde hace diez años a la docencia e investigación de las raíces africanas en América.

Dueña de unos bellos ojos rasgados ha vislumbrado todas las facetas de la danza, con sus pies desnudos o calzados, ha hecho de la danza vida. Desde su nacimiento ha estado siempre muy cerca de la danza, muy cerca de Dios.

#### Notas:

<sup>1</sup> Entrevista a León Escobar realizada por Hilda Islas en noviembre de 1990.

<sup>2</sup> Hilda Islas, "León Escobar", en *Una vida en la danza*, México, Cenidi-Danza, 1991, p. 31-32.

#### Fuentes:

— Entrevista a Caridad Valdez realizada por Felipe Segura el 13 de septiembre de 1994, dentro del ciclo "Charlas de Danza".

— Entrevista a Caridad Valdez, realizada por Angélica del Ángel el 23 de marzo de 1995.

— *Curriculum vitae* de Caridad Valdez.



## Cristina Zaragoza

Hilda Islas



Foto: Semo

Son muchos los jóvenes, adultos y personas mayores que disfrutaron la experiencia del baile bajo la tutela de Cristina. Pocas cosas pueden compararse con la gran generosidad que implica ofrecer el aprendizaje de algo, y aun más, ofrecer una vivencia grata disfrutando de las cálidas cadencias de los bailes finos de salón. Son cinco clases diarias las que da Cristina entre trayectos de sur a norte y de norte a sur de la ciudad de México, ajetreo que le devuelve a esta menuda y conservadísima mujer el fruto de las atenciones y el cariño de sus agra-decidos alumnos, y el dotar a su vida de sentido

Todo esto es más relajante, de más cordialidad. Me dieron flores, me dieron también una caja de chocolates por el día del maestro. El sábado me hacen una fiesta. Tengo un desayuno con unos y en la noche tengo una fiesta. Me hacen unas fiestas tan bonitas. Es lo que no tengo con mi familia, que se acuerden de mí; el 10 de mayo ni se acuerdan, pero mis alumnos sí. Son divinos.<sup>1</sup>

No es la primera vez en la vida de Cristina Zaragoza que el sentido de su existencia gira en torno a la danza. De hecho, los bailes de salón son sólo la oportunidad más reciente que el destino puso en sus manos para seguir viviendo para y por la danza. Y es que en su carrera de bailarina Cristina hizo un paréntesis desde 1974 para dedicarse a su familia; aunque seguía tomando clases de clásico y contemporáneo y hacía trabajo de coordinación de mantenimiento físico en instituciones privadas, la prioridad era la familia. Parecía que la danza no le llenaría ya, como antes, las horas y los minutos de cada uno de sus días. Sin embargo, en 1991, Caridad Valdez la invita a suplirla como maestra en sus clases de bailes de salón en los talleres de danza de la UNAM. En realidad, Cristina nunca se había planteado dar clases: aunque toda su vida bailó, siempre pensó, con mucha humildad, que ella era la que debía recibir las clases y no darlas. Sin embargo, al ver una clase de Caridad se dio cuenta de que dominaba esa materia.

Como pocos maestros de bailes de salón, Cristina inicia su clase con un calentamiento y un poco de expresión corporal; sus alumnos, a veces muy jóvenes y a veces personas mayores con ciertas dificultades para coordinar, se benefician del trabajo de aislamiento de las diversas partes del cuerpo, que después ya pueden integrarse en combinaciones más complejas. En cuanto a los bailes, primero enseña los ritmos básicos: mambo, cha-cha-chá, son, salsa y rock, para luego pasar al merengue, al reggae, más complicados. Total, después de seis meses sus alumnos bailan. Los métodos de enseñanza

de Cristina se diferencian del de los maestros llamados "saloneros" porque éstos enseñan, dice la maestra, bajo la consigna de "sigame el valiente", por pura imitación. Así, aprendieron ellos y así enseñan, sin análisis del movimiento, sin desglosar los pasos. Es innegable que estos maestros tienen muchos pasos, pero no enseñan a realizar los pasos con limpieza. Cristina, aunque está bailando cha-cha-chá, emplea la terminología que ella conoce, con la que ella, bailarina profesional, aprendió, "hagan *plié*", "bajen la punta", "estiren las rodillas", "estiren los brazos". De esta forma, sus alumnos alcanzan un mayor grado de limpieza y disciplina en pasos, movimientos y centus.

Incluso muy recientemente, en 1994, participó en la película *Los vuelcos del corazón*, bajo la dirección de M. Valdez y coreografía de Caridad Valdez, bailando danzón y alternando con la actriz María Rojo.

### **Danza, reflector y lentejuela: comer poco, dormir menos**

Curiosamente, dice Cristina, ella nunca "estudió" bailes de salón; sin embargo, todos los bailes que ella enseña están basados en los ritmos africanos, los que sí conoció hasta sus últimas consecuencias: exotismo delicioso que permeó la incipiente cultura multimedia de la iniciativa privada en el México de los años cincuenta. Efectivamente, Cristina Zaragoza fue una brillante estrella de centro nocturno, con el ritmo de vida y de trabajo que ésta implica: trabajar todos los días del año, con mayor razón los festivos, que es cuando más personas van a los restaurantes a ver un espectáculo; trabajar en teatro, centro nocturno y cine, todo en un mismo día. Es decir, presentarse a las siete de la mañana en las locaciones de filmación, salir corriendo a ensayar al teatro, hasta las tres de la tarde, en la noche presentar formalmente la función en el teatro, salir a la una de la mañana directo al centro nocturno, y después de hacer dos *shows* ahí, llegar a dormir a la casa a eso de las cinco de la mañana. Sin dormir, casi sin comer a veces, esa fue la vida que le tocó vivir a Cristina Zaragoza y que asumió con alegría: una época dorada del *show* en México que desde los cincuenta a los setenta hizo la vida nocturna en México un despliegue de profesionalismo, calidad, seriedad y talento, donde la danza encontraba un papel de primera figura.

De esta forma, la maestra trabajó en los centros nocturnos más prestigiosos de la época como El Señorial, en el que ella y su compañero Martín Lagos eran bailarines permanentes. Muchos artistas extranjeros y nacionales montaban sus números incluyéndolos como la pareja estelar. Trabajaron así

con Neil Sedaka, Rod Nick con su grupo de La Habana y con Tito Leduc.

Con su eterna pareja, Martín Lagos, formó un grupo, Martínique, en el que también participaban bailarines del medio académico como John Sakmari y José Luis Rosales.

Es Martín un personaje fundamental en la carrera de Cristina, ya que desde 1953 hasta el año de 1973, veinte años, formó con él una pareja de acrobático, género muy difundido en el mundo del *show* de ese entonces. Ella aprendió el acrobático sobre la marcha; él proponía tal cargada o tal malabar con la menuda Cristina, que nunca tuvo miedo de aceptar ninguna de las temerarias propuestas de su compañero. Ahora bien, ¿cómo inventaban las rebuscadas y peligrosas cargadas propias del acrobático? En todo lo que uno inventa, afirma la maestra, está la base de lo aprendido anteriormente; así como en muchas otras cosas, el acrobático no se trataba tanto de creaciones totalmente inéditas, como de reelaboraciones y desarrollo de los procedimientos aprendidos. Martín, cuenta Cristina, tenía una férrea formación clásica y conocía bien todas las cargadas tradicionales, pero en el proceso de experimentación, iban ocurriendo los cambios; de repente una cargada ya no se hacía igual, se iban variando, se iba cambiando y se volvía otra cosa.

Por un tiempo, Martín y ella trabajaron medio año en Acapulco y medio año en ciudades fronterizas, como Ciudad Juárez y El Paso. Participaron en aquel célebre y exótico espectáculo de León Escobar *Los poseídos*. Trabajaron también en la ciudad de Monterrey en importantes centros nocturnos. Así que *show*, televisión y cine fueron sus ámbitos de trabajo. En este último medio, sobre todo en la década de los sesenta, participó en muchas películas con artistas como Resortes, Lola Flores, etcétera.

De hecho, fue Martín el que definió desde un principio la carrera de Cristina, pues fue él quien la sacó del medio de la danza académica y la introdujo en el medio del *show*. Los inicios de Cristina en el teatro fueron en 1953, en el estreno del Teatro de los Insurgentes con la obra *Yo Colón* con Mario Moreno "Cantinflas" y un sinnúmero de actores y bailarines. El espectáculo se estructuraba en dos actos y se sustentaba en el trabajo interdisciplinario de importantes intelectuales y artistas: Alfredo Robledo y Carlos León (autores), Guillermo Keys (coreografía), Federico Ruiz (música), Julio Prieto (escenografía) y Ramón Valdiosera (diseños y vestuario). *Yo Colón*, con la fórmula del teatro de revista, combinaba tanto *sketches*, como números musicales y dancísticos que abarcaban una diversidad de géneros. Cristina participó en un *sketch*, el "número de la escuela" con el papel de la novia de "Cantinflas", y

bailaba en todos los números musicales: había una danza hindú, una marcha, gran diversidad de ritmos africanos, afroantillanos, primitivos y, no podía faltar, también había un mambo en el que le tocó el papel de pelota:

“Teníamos un mambo universitario. Yo era la pelota: me tiraron, me rompieron la boca. Yo era la pelota de futbol. Pesaba 42 kilos, así que en esa época era yo muy manuable. Acostumbrada a las cargadas y a las aventadas, para mí era muy cómodo hacer de pelota.”<sup>2</sup>

Para bailar todos esos ritmos, Cristina no tuvo ninguna dificultad. Todo lo que le ponían lo bailaba, pues tenía la base de la técnica clásica. Ya nada más era cuestión de atrapar el estilo del coreógrafo y del baile en particular. En esas funciones del Teatro de los Insurgentes alternó con el grupo de Walter Nicks, procedente de Estados Unidos, que estaba formando tanto por americanos como por africanos. Ellos impartieron clases de una técnica de movimiento denominada negro-primitivo a tres mexicanos: León Escobar, Caridad Valdez y Cristina Zaragoza. Esta técnica se estructuraba así: trabajo de barra, basado en la técnica de danza contemporánea pero con mucho movimiento de pelvis y espalda, y trabajo de piso y secuencias de movimiento en centro y diagonales que integraban los movimientos del primitivo propiamente dicho. Cristina conoció, pues, los elementos básicos de los ritmos africanos, de manera que ha podido rastrear y reconocer su historia e influencias en los actuales bailes de salón que ella enseña ahora.

## En el origen de la danza, el tutú y las puntas

Haber ingresado a *show*, le costó a Cristina perder su afiliación al mundo académico: no más puntas, ahora pies descalzos y atuendos mínimos. Elegir una cosa implica perder, inevitablemente, otra. Y muchas elecciones duelen: “Cambié mi giro de clásica y yo lloraba, porque de mis tutús hasta el suelo cambié nada más a una faldita chiquita y un brasier, y yo me sentía mal, mal, mal”.<sup>3</sup>

Pero aunque cambió el tipo de danza que habría de ejercer profesionalmente, lo que le quedó para toda la vida fue la disciplina de la técnica clásica. De hecho, durante todos los años que bailó en *shows*, nunca dejó de entrenarse quizá con madame Dambre o con Guillermo Keys, donde podía y cuando su intenso ritmo de trabajo se lo permitía, tomaba clases para estar siempre en forma.

Uno tiene que estar siempre practicando y yo, antes de trabajar [en algún *show*] hacía media hora de barra. No puede uno salir sin calentarse. Uno se disciplina. Quizá mucha gente pueda salir y bailar. Yo no, yo tenía que calentarme. Todo lo que logré fue a base de esfuerzos. Yo nunca tuve elasticidad, toda la que se necesita para el acrobático, fue a base de trabajo. Hay gente con grandes extensiones a las que no les costó trabajo. A mí sí me costó.<sup>4</sup>

Fue madame Dambre quien la formó técnicamente para la danza. De 1950 a 1953, durante su estancia en el Ballet de Nelsy Dambre, tomaba clase al lado de los célebres bailarines del ballet clásico de México: Felipe Segura, Lupe Serrano, Gloria Contreras, Cora Flores, Francisco Araiza, Tomás Seixas, Jorge Cano y César Bordes. Empieza a bailar con la compañía haciendo cuerpo de baile y papeles en grupos pequeños como en *Las sílfides*; hace también una gira a Centroamérica con la compañía.

Cristina recuerda que madame Dambre le pegaba en las caderas para que se colocara y le decía frases... alentadoras: “nunca vas a volver a bailar”, “eres una nulidad”, y sin embargo, ella la recuerda con adoración. Madame Dambre y Sergio Unger marcaron para siempre toda la carrera de Cristina, desde su participación en el ámbito académico, la manera de prepararse con una barra para iniciar un *show*, hasta el rigor amable y la limpieza con la que enseña a sus alumnos los bailes de salón.

Lo que sí es cierto es que si bien Cristina eligió ejercer en cierto medio profesional y no en otro, la danza, en sí, fue un absoluto: no hubo otra cosa frente a la cual elegir. Desde muy pequeña, la danza para Cristina fue una, la única y categórica vía: más o menos a los 13 años, estando en la secundaria, investigó y se inscribió, ella sola, en la Escuela Nacional de Danza de las Campobello, porque su mamá, su único sostén, trabajaba todo el día. De esta forma autogestiva, también se había inscrito antes en la escuela secundaria:

Yo solita me fui a la escuela, busqué dónde era, me inscribí, me iba a tomar clases sola. Iba y venía sola ... Nadie me dijo nada, yo quería estudiar clásico ... Me decían: “¿Tú padre o tutor?”, “no, no puede venir, por favor, inscribame, yo no tengo quién venga”.

Recuerda, entonces, con mucho cariño cuando la mamá de Sonia Castañeda se hizo cargo de la autossuficiente muchachita, quien ya iba y venía acompañada.

En la Escuela Nacional de Danza de las Campobello estudió por tres años y después empezó a participar en el Ballet de la

Ciudad de México como cuerpo de baile y en papeles en grupos pequeños en obras como *Alameda 1900*, *Giselle* y *Umbral*.

Cristina ha probado la danza en muchas de sus diversas formas: el clásico, el *show* y las danzas urbanas, le ha permitido vibrar sensaciones diversas, públicos heterogéneos, situaciones y ritmos distintos, y es que cuando a uno le gusta el baile, dice la maestra, lo ama en todas sus formas.

Nadie en su familia se dedicó a la danza o al arte, Cristina Zaragoza fue ella misma por la danza y la tomó. ¿Qué habría que decir de ella para resumir su vida en la danza?: “Fue una bailarina, de corazón, de vocación, de todo”.<sup>5</sup>

#### Notas:

<sup>1</sup> Entrevista a Cristina Zaragoza, realizada por Hilda Islas en mayo de 1995.

<sup>2</sup> *Idem*.

<sup>3</sup> *Idem*.

<sup>4</sup> *Idem*.

<sup>5</sup> *Idem*.

## **Reconocimientos**



## Edmundo Arreguín

César Martínez



Foto: Hugo Menéndez

La danza en México se ha desarrollado gracias no sólo a los que han trabajado directamente en su construcción, como los bailarines y coreógrafos; también ha influido en el crecimiento de esta manifestación artística la labor de los escenógrafos y diseñadores de vestuario, los compositores musicales, los críticos, los investigadores y los técnicos, como se les conoce a los iluminadores y tramoyistas.

Es por eso que el homenaje a Edmundo Arreguín adquiere un significado especial. Al reconocer la importancia del trabajo de este destacado electricista e iluminador se valora la labor de todos aquellos técnicos que trabajan en los teatros del país donde se realizan funciones dancísticas.

Edmundo Arreguín González nació en la ciudad de México el 9 de mayo de 1922. Después de haber trabajado en algunos teatros como ayudante —en el Fábregas, ahora conocido como Fru-fru, el Iris, que actualmente lleva el nombre de Teatro de la Ciudad y el Ideal, entre otros—, el 2 de febrero de 1944 ingresó al Palacio de Bellas Artes como auxiliar de electricidad e iluminación. En 1956 fue nombrado jefe de ese departamento. En 1975 se jubiló, pero continúa laborando como asesor de ese foro en el que ha visto pasar por ahí muchos espectáculos.

En realidad Bellas Artes —expresó Edmundo Arreguín, con el orgullo de portar la camiseta de este teatro por más de 50 años— es la cuna de todo país en cuanto a técnica. Habrá otros teatros, pero creo que en Bellas Artes se aprende más no sólo por lo que hay, sino por la cantidad de espectáculos diferentes que se presentan en un solo día. Eso lo motiva a uno a aprender.

Edmundo Arreguín, sentado en la sala de su casa de la colonia Tablas de San Agustín, externó:

Quando llegué a Bellas Artes tuve una impresión muy fuerte, porque en ese momento estaba actuando una compañía francesa de comedia. Posteriormente participé como ayudante de electricista en temporadas de ópera nacional e internacional. En ese tiempo había mucho teatro. Ahí se presentaba cada año *Don Juan Tenorio*, así como las compañías de teatro infantil. Conocí a Miguel Córcega, a Nacho López Tarso y a todos los que actualmente trabajan en televisión y teatro.

En cuanto a las temporadas dancísticas de la llamada época de oro de la danza mexicana, Edmundo Arreguín, acompañado de su esposa opinó:

Eran maravillosas, porque había muy buenos bailarines. Ahí conocí a Waldeen, Guillermina Bravo, Guillermo Keys, Raquel Gutiérrez, Elena Noriega y a muchísimos artistas más. En ese momento las funciones eran con la Sinfónica Nacional. Ahora, se hacen presentaciones de danza moderna experimental, pero con grabaciones, lo cual para mi gusto desmerece el trabajo.

Posteriormente, Edmundo Arreguín habló de los avances en la iluminación:

Desde luego en lo que toca al equipo electrónico ha habido un cambio. Antes trabajábamos con equipo manual y de manera diferente. Ahora lo hacemos a base de uno electrónico y en algunos casos la información se guarda en disket. Pero el trabajo de nosotros los técnicos es el mismo: afocar, desafocar y cambiar colores, según las exigencias del director de escena o del coreógrafo. Yo colaboro con todas estas personas.

No cabe la menor duda de que Edmundo Arreguín ama profundamente su trabajo en el teatro del Palacio de Bellas Artes. Se nota a leguas que su eficiencia en la labor que ha desarrollado por más de cinco décadas lo hace sentirse orgulloso, aun cuando no entienda —según sus palabras sinceras—, por ejemplo, la danza contemporánea.

Paralelamente a su trabajo en el foro ya señalado, Edmundo Arreguín ha trabajado en la iluminación de los espectáculos del Ballet Folklórico de México, que dirige Amalia Hernández. Contó el homenajeado: “De 1959 a 1961 estuve viajando con esta compañía. Hasta que me di cuenta de que estaba descuidando a mi familia. Me tocó ir a Europa. En Francia fue reconocido el trabajo de los técnicos mexicanos”.

Edmundo Arreguín se casó en 1947 con Elvira Acosta Olvera. Tuvieron cinco hijos: José, Araceli, Sonia, Edmundo y Ana Luz. Sonia quería ser bailarina y Araceli actriz, pero su padre no las dejó. Explicó el motivo el entrevistado: “El teatro es un trabajo muy absorbente. Si se dedica uno a él tiene que trabajar definitivamente todo el tiempo. Y eso es lo que ha pasado en mi caso”.

La seguridad en lo que hace permite a Edmundo Arreguín estar consciente de que siempre hay algo que aprender:

Yo creo —confiesa el técnico— que se aprende toda la vida. No puedo decir que ya soy lo máximo. Cada día se puede aprender alguna cosa, aunque sean experimentales. Cosas raras. Ahora se está haciendo la iluminación

como un elemento más de la danza y antiguamente esto no sucedía.

En la época en que Edmundo Arreguín entró a trabajar al Palacio de Bellas Artes, las bailarinas no saludaban a los técnicos. Lo tenían prohibido. Si alguno de ellos le dirigía la palabra a alguna bailarina ella no contestaba.

Ahora los papeles se cambian. En lugar de que Edmundo Arreguín trabaje para que la danza se presente en el teatro que ha sido como su casa, esta manifestación artística le ofrece un reconocimiento por todo lo que él le ha dado. Un reconocimiento que no tan sólo enaltece a quien lo recibe sino también a quien lo ofrece.

Don Edmundo es consciente de esto. Sus palabras suenan con toda claridad: “El homenaje me impresiona mucho, porque se me hace junto a personalidades de la danza. Éste es el quinto reconocimiento que recibo y verdaderamente me siento muy agradecido”.

Esta noche, la del 8 de agosto de 1995, ¿quién iluminará el foro del Palacio de Bellas Artes para que Edmundo Arreguín reciba su medalla y su diploma?

## Juan Gozález Amador

Felipe Segura Escalona



Foto: Raúl Aguilar

Juan Gozález Amador, uno de los personajes más brillantes que ha tenido la Compañía Nacional de Danza, además de ser su pianista acompañante oficial, jefe de foro, iluminador, actor, bailarín y director de escena, es un compañero encantador, siempre de buen humor y dispuesto a burlarse de todo.

Nació en Gómez Palacio, Durango, esa ciudad que sólo sus habitantes distinguen cuando deja de llamarse así y pertenece al estado de Durango y cuando comienza a llamarse Torreón y pertenece al estado de Coahuila. Esa ciudad ha dado muchos artistas notables a la danza; basta citar a Pilar Rioja, Tell Acosta, Armando Medina, Fernando Valdez, Rosa Velia Vargas, Lázaro Prince y Flavio Zarzoza, cada uno de ellos con muy especiales características.

En su casa, todos tocaban el piano. Esa actividad era parte de la vida familiar. Alrededor de los cinco años Juanito —como todos lo llamamos— también empezó a tocar y dio muestras de talento, por lo que fue enviado a estudiar con Julio Martínez. Después, en Torreón, estudió con una excelente maestra, la señora Arias, quien lo guió hasta su debut con la Sinfónica de Durango, interpretando un concierto de Franz Liszt. En la preparatoria siguió estudiando piano, pero llegó el momento de decidir su futuro y se inclinó por la música, con un comentario de su familia que se repetiría toda su vida: “Juanito, estás loco”.

Al llegar a la ciudad de México audicionó para ser alumno de Angélica Morales y fue aceptado. Como ella partió a Estados Unidos, ingresó a la Escuela de Música de la UNAM y estudió con el maestro Serratos, el mejor y el más exigente. Aquí comenzó a abrir sus horizontes artísticos acudiendo a conciertos y a toda clase de espectáculos. Él y Francisco Escobedo, otro destacado acompañante de danza, empezaron a escribir reseñas para el periódico *La opinión* y después para la cadena García Valseca. Juan trabajaba entonces con el Ballet de Cámara y por ese conducto comenzó a tocar en la compañía oficial del INBA; después Ana Mérida lo invitó como traspunte musical; fue cuando aprendió la secuencia de los ballets para dar los “cues” de iluminación. Llegó a jefe de foro sin saber que haría una carrera en este terreno. Comenzó a experimentar con grupos como el Taller Coreográfico de la Universidad y Expansión 7, logrando un gran aprendizaje.

En 1963, con el recién fundado Ballet Clásico de México, Juanito inició sus actividades como pianista acompañante, continuó como traspunte musical y jefe de foro. Poco a poco se fue familiarizando con la danza; escuchaba a los maestros y si no comprendía exactamente lo que deseaban, se levantaba, iba a la barra, hacía el ejercicio, regresaba al piano e im-

provisaba el acompañamiento debido. Nunca tuvo partituras, inventaba las melodías y ritmos necesarios, creaba la música para los ejercicios.

Sentado al piano acompañó a maestros, repositores, coreógrafos: Michael Lland, Enrique Martínez, Víctor Moreno, Miro Zolan, Jorge Cano, Waldeen, Job Sanders, José Parrés y Ana Mérida. Cuando la compañía oficial se dividió en Ballet Clásico de México con Felipe Segura y Ballet de Bellas Artes con Job Sanders, Juan González atendió a todos, tanto en el acompañamiento como en el escenario. Desde luego participó en todas las temporadas y las giras; en la gira de la compañía a Grecia fue nombrado iluminador y director de escena.

Cuando el maestro Sanders decidió montar el ballet *La historia del soldado* invitó a Juanito para hacer una de las partes principales: tenía que actuar, bailar y aparecer como “travesti”; lo consultó con su familia que aun repetía la frase: “Juanito, estás loco”, pero aceptó. El momento cumbre de la obra fue cuando Juanito, vestido de mujer, cantaba la habanera de la ópera *Carmen*. Tuvo el más grande éxito por su actuación, pero no por ello dejó de atender la iluminación y el foro.

Esta actuación motivó que Carlos Gaona lo invitara a hacer el papel protagonista de *Landrú* en Guanajuato, donde en cuatro días montó la obra, actuando, cantando y bailando; allí también tuvo gran éxito. Después, colaboró con Martha Verduzco en *Matka*. Todas estas personas deseaban que Juanito se dedicara a este género de teatro, pero él ya amaba la danza y regresó a ella. En el ballet *Cri-cri* tuvo un éxito notable, fue el conductor, dialogaba con los niños, los hacía participar y emocionarse, cantaba, bailaba, imitaba a los bailarines clásicos chuscamente, brincaba, bajaba a la sala y hacía que la función fuera todo un acontecimiento. Fueron miles de funciones en los 11 años que se presentó. No sólo divertía a los niños, también los bailarines y los técnicos gozaban con su actuación.

El célebre maestro John Lanchbery, quien fuera el director del Royal Ballet de Inglaterra y después del American Ballet Theatre, vino a México para dirigir *La bella durmiente* de la Compañía Nacional de Danza, Juanito impresionó al maestro y un día lo invitó a su camerino, se sentó al piano y le pidió que lo dirigiera con la partitura de *Giselle*: después, antes de cada función, durante media hora le hacía indicaciones para dirigir una orquesta. El maestro Lanchbery, convencido de que Juanito podía convertirse en un verdadero director, habló con el ingeniero Salvador Vázquez Araujo, director de Danza del INBA en esa época, y logró que Juanito fuera a Nueva York a estudiar con él. Posteriormente, el maestro se trasladó a Los Angeles para conducir un filme y Juanito lo siguió para continuar con sus clases. Después de un periodo bastante sufrido el maes-

tro Lanchbery puso en sus manos la difícilísima partitura del ballet *Les noces* de Stravinski y regresó a México preparado para debutar como director.

Ensayó con la orquesta y, al fin, debutó con *La bella durmiente*, siguiendo todas las indicaciones del maestro Lanchbery; cuándo ver a los bailarines, cuándo cuidar los instrumentos, cuándo dedicarse al aspecto musical y cuándo observar a los bailarines solistas. Después vinieron otros ballets, pero también objeciones, envidias, críticas y tuvo que desistir.

Tomó cursos de iluminación con Louise Gouthman y William Gimaly y ya en esta época dejó el acompañamiento porque el escenario requería de todo su tiempo. La producción de *El lago de los cisnes* en el Lago de Chapultepec, un complejo espectáculo que ocupa seis escenarios naturales, originalmente fue iluminada por el maestro Antonio López Mancera, después Juanito se hizo cargo de la producción y cambió todo. Él observaba lo que el maestro López Mancera hacía y no lo aprobaba, decía que como era un escenógrafo iluminaba la escenografía; para él había que iluminar a los bailarines porque el público iba a ver a los bailarines, no la escenografía...

El talento de Juanito lo llevó a hacer una carrera musical, desde acompañante hasta director de orquesta; como técnico, fue traspunte musical, jefe de foro, director de escena. Y, sobre el escenario, cantó, bailó y actuó.

Pero llegó el momento de una nueva decisión: “La compañía es muy absorbente, debe dársele toda la vida, toda la energía. Han pasado treinta años y creo que hay tiempo para todo, nunca he gozado de mi casa, de mis gentes”. Con un año de anticipación comenzó a separarse gradualmente, daba la impresión de que nada le interesaba, pero quería que todo quedara protegido y continuara y él mismo se preparó para una vida nueva.

El 13 de septiembre de 1994, la Compañía Nacional de Danza, en una función de *Cascanueces*, despidió a Juanito. Las autoridades, el doctor Gerardo Estrada y el maestro Ignacio Toscano le otorgaron un diploma y una medalla de reconocimiento. Los bailarines, suspicazmente, le dijeron, “Hasta pronto...”

#### Fuente:

— Entrevista a Juan González Amador realizada por Felipe Segura Escalona el 25 de enero de 1995, dentro del ciclo “Charlas de Danza”.

## Juan Soriano

Lin Durán



Foto: Gerardo Sutter

## Formación

La trayectoria creativa de Juan Soriano revela y devela, con toda claridad, el retrato de un verdadero artista.

Escultor, grabador y pintor de gran originalidad, Soriano nació en Guadalajara en 1920, pero mantiene una juventud inextinguible. El secreto, en su caso, es que, como artista inquieto y apasionado por su trabajo, revitaliza continuamente todas las fibras de su talento.

Desde que era niño Juan asistía con gran entusiasmo a las tertulias y "casa abierta" del famoso Jesús Reyes Ferreira, allá en Guadalajara. "Fue la primera puerta que se me abrió a un mundo de libertad". Convivió con obras de arte de todas las épocas y todas las culturas y libros y revistas sobre las innovaciones generadas en París. Se familiarizó así con poetas, pintores, coleccionistas de objetos artísticos y toda una serie de personas entregadas por vocación al disfrute del arte.

La mayoría de los libros y revistas que llegaba a Guadalajara estaba en francés. Por esta razón se hacía el esfuerzo por dominar el idioma. Ahora que Juan vive en París, la reubicación le ha resultado fácil y natural, además de que "a los franceses les encanta que uno hable con acento".

En la bohemia de los años treinta, artistas e intelectuales constituían una especie de familia. Juan siempre fue el alma de las reuniones: bailaba, actuaba y recitaba burlescamente, todos los espectáculos que pasaban por los teatros de Guadalajara y después de México. Recuerdo su imitación de Anna Sokolow porque era genial.

Aunque de manera muy poco ortodoxa estas imitaciones o, más bien, estas expresiones personales de gran creatividad, le facilitaron posteriormente la comprensión del hecho escénico y de los problemas que trae vestir para el foro a bailarines y actores. No sólo hay que disimular a veces un "cabús" demasiado grande, sino dar la libertad necesaria para el movimiento; sobre todo, "que al ver los trajes, el público pueda automáticamente saber quiénes son los personajes".

Con la escenografía los problemas se refieren a que todos los elementos realicen una función concreta, ya que nada puede ser gratuito. "Es como si metieras una escalera en medio del foro y nunca la utilizaras. Nada puede ser gratuito".

## La obra plástica

El inicio de su carrera como pintor lo marcó su primera exposición en Guadalajara. Tenía sólo 14 años de edad. Pero su primera exposición individual importante ocurrió en 1941, en la

ciudad de México. Las exposiciones colectivas e individuales se sucedieron a través de los años, consolidando su prestigio. En Nueva York exhibió, en 1946, junto con Rivera, Orozco, Siqueiros y Tamayo. Juan Soriano no sólo es pintor y grabador, sino que hace esculturas que, con el transcurrir de los años, ha llevado a dimensiones colosales "para que las personas disfruten, en su diario transitar por la ciudad, y casi sin darse cuenta, de una atmósfera cultural, es decir, poética, imaginativa y sensual".

Hay obras de Soriano en los museos de Arte Moderno de México, Nueva York, Monterrey, Guadalajara, San Francisco, Filadelfia y San Juan de Puerto Rico. Ha recibido importantes distinciones y premios, pero tal vez el que más aprecia es el de su tierra, el Premio Jalisco 1987.

## El teatro y la danza

En el Distrito Federal Juan se incorporó al mundo de los artistas en el que se encontraba Carlos Mérida, entusiasta de la "nueva danza" que había descubierto en sus viajes por Europa y Estados Unidos. En 1932 Mérida dirigió la primera escuela formal de danza que hubo en México, a petición de José Gorostiza, secretario de Educación Pública.

Cuenta Juan que en una ocasión coincidió en Nueva York con Mérida, en la presentación de un ballet clásico tradicional (no se acuerda si era *El lago de las cisnes*). El caso es que Carlos Mérida se levantó de su butaca, a media representación gritando: "Esto es horrible, está pasado de moda...": fue sacado del teatro a empujones y jalones, acompañado por las carcajadas de Juan y el estupor del público.

La primera juventud de Juan transcurrió con esta fauna de artistas irreverentes, cansados de la repetición aburrida de las obras clásicas. Era la época de los "ismos", de la vanguardia en la plástica europea: dadaísmo, surrealismo, cubismo, expresionismo...

Entre 1938 y 1961, este joven que ha disfrutado intensamente más de 70 años de vida, realizó los diseños de por lo menos dos docenas de obras de teatro (Calderón de la Barca, Quevedo, el Arcipreste de Hita) y fue entusiasta colaborador del proyecto "Poesía en voz alta", en su época del Teatro del Caballito, donde colaboró también en obras de Ionesco, García Lorca y Elena Garro. Su carrera de escenógrafo empezó bajo el entusiasmo provocado por los títeres de Rosete Aranda, cuando era niño: "La primera escenografía la hice para un teatro de títeres mío. Como no tenía público, ponía un espejo y me daba la representación a mí mismo".

En la década de los cuarenta, Juan Soriano se interesó por la danza que entonces se creaba en México. La presentación de la Academia de la Danza Mexicana, creada por el compositor Carlos Chávez en 1947, incluyó la obra *Balada del pájaro y las doncellas*, con coreografía de Ana Mérida y música de Carlos Jiménez Mabarak. Juan se encargó de diseñar la escenografía y el vestuario, y Eduardo Hernández Moncada dirigió la Orquesta Sinfónica del Conservatorio Nacional. El ballet se inspiró en un cuadro de Carlos Mérida, según indica el programa de mano. La función se llevó a cabo en el Teatro del Palacio de Bellas Artes.

En esa misma época Juan participó con Amalia Hernández (que entonces era bailarina de danza moderna) en la creación de una coreografía basada en tres sonatas de Domenico Scarlatti, interpretadas al piano por Salvador Ochoa. Los trajes y la escenografía estaban inspirados en el cuadro de Botticelli *La primavera* y Juan nos explica lo difícil que es mantener una determinada imagen sin entorpecer el movimiento de las bailarinas y, en cambio, apoyar el espíritu del ballet.

Poco después, pero antes de salir para Roma con una beca, Juan colaboró en dos obras de Josefina Lavalle del Ballet Nacional: *Emma Bovary* y *Concerto*, ambas con música de Vivaldi. También volvió a colaborar con Ana Mérida en 1954 en la obra *Al aire libre*, con música de Bela Bartok. En la escenografía, recuerda Juan borrosamente, "había una como playa y unas casetas para cambiarse de ropa en las que aparecían y desaparecían las bailarinas, vestidas muy a la moda". En la época de *Concerto* (1953), el Ballet Nacional se presentaba frecuentemente en las plazas públicas: "Había que ir al encuentro del público y no esperar que éste fuera a Bellas Artes", decíamos los bailarines. Por eso Juan pensó en diseñar unos trajes inspirados en las figurillas de barro que se hacen en Metepec. Recuerda Juan Soriano las funciones en Xochimilco, en un tablado al aire libre. Los vestidos resaltaban la gracia de los movimientos que creara la coreógrafa Josefina Lavalle. Juan inventó unos elementos escenográficos complementarios que consistían en la representación de "angelitos" con instrumentos musicales, al estilo barroco mexicano. Los trajes jalaban el ojo entusiasta del público popular de Xochimilco. En sentido vertical, la manta de colores negro y morado alternaba con tiras doradas. Había también una corona con cintas que volaban al impulso del movimiento. Es así que la impresión visual era de gran belleza y gran originalidad. "Esta obra se bailó por todas partes y siempre tuvo mucho éxito", nos dice la coreógrafa.

Las estancias de Soriano en Roma fueron dos: en 1951 y 1952 y de 1970 a 1974. En París vive desde 1975 y no ha trabajado en Europa como diseñador de danza, ni lo ha vuelto a hacer en México. Siente, hablando de Maurice Béjart, por ejemplo, que ya todo está centrado “en una sensibilidad freudiana de pulsaciones eróticas, cuando hay otros aspectos de la vida que pueden abarcar millones de delirios y humanizarse más profundamente”.

**Fuentes:**

— Entrevista a Juan Soriano realizada por Lin Durán en 1995.



**In memoriam**



## Lettie Carroll

Patricia Aulestia



Foto: Witzel Studio

**L**ettie H. Carroll fue un maravilloso personaje, pionera y organizadora de las primeras escuelas privadas y compañías de ballet desde los años veinte en México.

Lettie Carroll nació en Corpus Christi, Texas, el 2 de agosto de 1888 y murió en la ciudad de México el 29 de abril de 1964. Con motivo de las fiestas del Centenario de la Independencia, llegó a México en 1910 con la idea de quedarse en la capital sólo cuatro semanas; estalló la Revolución y permaneció aquí durante cuatro años trabajando en una empresa norteamericana como secretaria. Ella reconocía que no fue una empleada eficaz, pues telecababa la máquina de escribir a la manera de notas musicales, pues ya empezaba a soñar en la vida artística y, dentro de ella, en la danza.

Inició su aprendizaje como bailarina cuando ya había cumplido los veinticuatro años de edad. En la Universidad de California tomó clases de baile folklórico y llegó a ser instructora de esa institución. Recibió, según su propio testimonio, clases con Martha Graham, maestra del estudio de Ruth St. Denis. También fue alumna de Alexander Kotcherovsky. Pero fue su amiga Anna Pavlova quien más la influenció en el desarrollo de su carrera.

Desde 1923, miss Carroll dio clases a casi tres generaciones de alumnas de las mejores familias de esta ciudad y, en especial, a hijas de familias de las colonias americanas e inglesas radicadas en la capital. Los lujosos y funcionales estudios Miss Carroll's School of the Dance estuvieron situados en el Salón de Té del Teatro Olympia, en Colón 34, Reforma 35 y Río Támesis 6. Impartió clases de ballet clásico, adagio, baile acrobático, tap, folklore internacional y regional, baile de salón, danza interpretativa, etcétera.

En 1924, miss Carroll hace interesantes declaraciones a la prensa de San Antonio, en los Estados Unidos:

Quizá uno de los aspectos más interesantes del estudio de la danza folklórica mexicana es que no ha sido explorada, lo que hace a uno sentirse emocionado de ser un descubridor...

Fue con un sentimiento de orgullo y de exaltación en el corazón con el que vi por primera vez las danzas indígenas en la Basílica de Guadalupe...

En realidad parece ser que las danzas que estos indígenas bailan en la Basílica, en el patio frente a la iglesia y en las calles del pequeño pueblo, han sido transmitidas de generación en generación, desde la época en que los aztecas mezclaron sus danzas religiosas con el cristianismo...

Lo más extraordinario de esas danzas es el ritmo, un ritmo maravilloso. Todo el grupo patea, se balancea, vira,

brinca y se detiene como si fuese una sola persona. Y otra cosa única de todo esto es que uno tiene la impresión de que a pesar de la uniformidad del ritmo, parece que están constantemente improvisando los pasos...

El personaje más importante de la danza es el diablo, un hombre vestido de rojo con esa máscara sobre el rostro, actuando como bufón. Es interesante señalar que cuando las danzas se llevan a cabo dentro de la iglesia, el diablo se queda afuera.

Miss Carroll fue enviada por la Universidad de California para estudiar el baile folklórico mexicano, le gustaba vestir indumentarias de "china poblana" y en 1925 dirigió un drama histórico azteca para dicha universidad.

Miss Carroll también fue instructora de maestras de educación física de las escuelas públicas. En agosto de 1928 obtuvo el diploma de *teacher of dancing* de los *Masters of America*. Y hasta el día de su muerte condujo sus clases sin alterar sus principios de disciplina y trabajo.

Miss Carroll enseñaba sin bailar. De pié, frente a sus alumnas, pidiendo que la más adelantada hiciera la demostración. Explicaba clara y minuciosamente cada uno de los pasos. Las alumnas debían aprender sus nombres y practicar siguiendo sus instrucciones. Ella tenía habilidad y buen gusto para crear combinaciones, distribuir geométricamente a sus bailarinas, diseñar escenarios y seleccionar colores para luces y vestuarios.

Los recitales de sus alumnas se representaban anualmente en los teatros Arbeu, Iris, Hidalgo y otros. Llama la atención lo cuidadoso que eran sus impresos: carteleras, programas de mano. Entre sus miles de alumnas contó con familiares del presidente de la República como Leonor Llorente de Calles, Ofelia Ortiz Rubio, Aida Sullivan de Rodríguez, Alicia Cárdenas; hijas de las familias Corquera, Limantour, Azcárate, Romero, Padilla; de las familias americanas las Morrow, Sanborn, Mckin, Pichard, McCann, de las inglesas las Pool, Skipsye, Oakley, Michael y, entre las damas del teatro, a Nadia Haro Oliva, Linda Christian, Gloria Marín, María Félix. Pero sus discípulas que destacaron fueron Gloria y Nellie Campbell (Campobello), Rebeca Viamonte (Yol-Itzma), Victoria Ellis, Gertrude Knowlton, Keith Coppage, María Luisa y Sarita Prase, Alicia Jennings, Mary Kirby-Smith y Mercedes Barranco, muchas de ellas participaron en el Carroll Ballet.

Miss Carroll se vio obligada a formar con sus "chicas bien" el Ballet Carroll que hasta llegó a llamarse Carroll Society Ballet para cumplir con las peticiones de muchos empresarios que la requerían para temporadas de ópera, teatro, cine, presentaciones especiales y funciones de beneficencia.

Debutan el año de 1927. La actividad era tremenda: hasta tres representaciones al día. Actuaron en los teatros Iris, Arbeu, Hidalgo, Regis, Nacional (después Palacio de Bellas Artes), teatros al aire libre, El Toreo, Casino Militar, etcétera.

De las creaciones coreográficas de miss Carroll registramos *Fantasia oriental*, *Ballet futurista*, *De las joyas*, *Ballet gitano*, *Metrópoli*, *Escenas faunescas*, *Escenas mexicanas*, *Ballet de los siete pecados*, *Xochimilco*, *Levando anclas y el destino*, entre muchas otras.

Lettie H. Carroll fue una gran promotora de los valores mexicanos que habían cosechado grandes triunfos en el extranjero. Auspició recitales de Pedro Rubín, Gertrude Knowlton y Martha de Negre.

Aunque los alumnos de miss Carroll no eran profesionales, los directores de cine le pidieron que entrenara y pusiera muchos números de baile.

Decía miss Carroll:

Aunque yo misma soy muy alta y nunca fui "primera bailarina", tenía dos principios que siempre los he guardado: disciplina y trabajo... Sabían que yo llegaba a la hora indicada y que con mi mano de hierro tendría disciplina en mis cuadros de baile.

Los chicos fueron escogidos entre los alumnos de la American School, la Escuela Garside y la Universidad Nacional. Yo los escogía y sabía cuáles tenían talento. Muchas veces las madres se quejaban, pero los chicos estaban encantados. El trabajar en el cine es una aventura maravillosa.

Desde que abrió su estudio, miss Carroll tuvo alumnos hombres. Su primer discípulo fue Fred Davis.

De las películas que filmó registramos *El peñón de las ánimas* (1942) con María Félix y Jorge Negrete; *Una carta de amor* (1943) con Gloria Marín y Negrete; *Romeo y Julieta* (1943) con "Cantinflas"; *Internado para señoritas* (1943) con Mappy Cortés y Emilio Tuero; *El capitán aventurero* con Manolita Saval y José Mojica y *La maravilla del toreo* con Conchita Cintrón.

Lettie H. Carroll, quien fue muy mala secretaria porque cada vez que escribía en máquina oía música en su cabeza y escribía al compás de un danzón, enseñó danza por más de cuarenta años en nuestro país. De miss Carroll tenemos todavía mucho que decir.

## Roberto Iglesias

Alejandrina Escudero



Foto: Estudios Iñurrieta

*"La verdadera lucha es con el duende".*

Federico García Lorca

### A propósito del duende

No bailaba, "toreaba el duende". En alguna ocasión Roberto dijo que éste era el mayor elogio que había recibido. En un pueblo de Andalucía, después de una función, el bailarín salió en hombros mientras los habitantes le lanzaban, cual claveles, este elogio. Ellos estaban en lo cierto: tanto arriba del escenario como abajo, Roberto "toreaba el duende".

No era musa, no era ángel; musa y ángel vienen de fuera, el duende es ese poder misterioso, ese espíritu de la tierra que sube por dentro desde la planta de los pies: "el duende es un poder, y no obrar, es un luchar y no un pensar", nos dice García Lorca.<sup>1</sup> Ese poder y ese luchar a veces dominaba a Roberto y a veces lo abandonaba. Roberto jugaba, lo provocaba, lo toreaba. Su verdadera lucha fue con el duende.

### Pierden los toros, gana la danza

Nació en Guatemala en 1926. Cuando Roberto era un niño su familia vino a radicar a México. Este niño guatemalteco se nacionalizó mexicano, vivió en la tradicional colonia San Rafael y puso los ojos en España.

Su afición por los toros iba a determinar su futuro. Soñaba con ser torero y practicaba a escondidas; aunque su padre era pintor, no quería un torero en casa. Un día, una vaquilla embistió al joven Roberto, quien la había enfrentado con gran decisión. El resultado fue una aparatosa herida. Para recuperarse, el médico le recomendó que tuviera un entrenamiento dancístico y lo llevó al Ballet de la Ciudad de México, con las hermanas Campobello; ha de haber sido en 1942 o 1943.<sup>2</sup> En esa compañía ya mostraba su preferencia por las clases de baile español y en ellas era el mejor.<sup>3</sup> Así, sus ansias de torero las iba a canalizar en la danza flamenca.

Si el padre de Roberto no quería un hijo torero, menos un hijo bailarín. Con el fin de que se le olvidara la danza lo mandó a San Francisco, con un tío que tenía por oficio la tapicería. Éste lo mandó a la escuela, pero el sobrino la desatendió, porque se las ingeniaba para tomar clases de danza. Cuando el tío lo descubrió, trató de convencerlo para que aprendiera el oficio de tapicero, pero Roberto prefirió lavar platos y vasos en el bar de un hotel antes que dejar la danza. Hay noticias de que fue miembro por corto tiempo del San Francisco Ballet.<sup>4</sup>

## El foguero necesario

De regreso a México empezó a trabajar, aunque en forma irregular, en El Patio y en alguna de esas pequeñas plazas donde después de una corrida de toros cerraba un número flamenco; su pareja era Beatriz Carpio.<sup>5</sup>

Roberto se relacionó y trabajó con algunos grupos de danza española que se presentaron en la capital en los años cuarenta: Ana María (1943), Miguel de Molina (1946), "Los Chavalillos Sevillanos" (1946), Mariemma (1948) y Cabalgata (1948).

Rosario y Antonio, "Los Chavalillos Sevillanos", se lo llevaron de gira en 1947; su primera parada fue Nueva York, actuando en el Radio City Music Hall. Allí, sus excompañeros del Ballet de la Ciudad de México y amigos, Felipe Segura, Salvador Juárez y Guillermo Keys-Arenas (este último más tarde trabajaría estrechamente con Roberto en algunas temporadas), veían entre bambalinas al amigo artista que empezaba a crecer en la danza española.

## Rumbo a la fama

Roberto es ambicioso y quiere emprender el vuelo solo, por eso se separa de "Los Chavalillos" y forma, en 1950, su primera compañía, El Ballet de España, con la que baila en Nueva York, bajo los auspicios del Dance Circle. En su programa del 26 de febrero de 1951, destacan Aída Ramírez y, como invitados, Juan Martínez, guitarrista, y Guillermo Keys Arenas, como bailarín.

En sus giras por España, a Roberto le dio por investigar todo lo posible sobre el folklore español. Llegaba a algún pueblo, llamaba a los mejores bailadores y les pedía que le describieran los trajes, las costumbres; en esa época se impregnó de la cultura española. Después, no sólo interpretaría el folklore español sino que lo ejecutaría creativamente.<sup>6</sup>

Su gran oportunidad llegó los primeros días de 1953, cuando Rosario, la de "Los Chavalillos", le pidió que fuera su pareja. De ahí se fue para arriba en un incansante ascender.

Dueño de sí mismo y de su danza, en 1956, en Barcelona, forma otra compañía. No sabemos el nombre que le dio entonces, pero cuando a principios de 1957 actúa en el Palacio de Bellas Artes, se presenta con su Ballet Suite Española. Figuran en el elenco Flora Albaicín, primera bailarina; Aída Ramírez, la esposa de Roberto, la cantante María Mérida y la mexicana Lupe García Soler.

## Ballet Español de Roberto Iglesias

El 18 de mayo de 1957 se cumplió uno más de los sueños de Roberto; jugó todas sus cartas, juntó dinero de aquí y de allá y alquiló Carnegie Hall. Una vez terminada la función había varios empresarios listos para contratarlo. Roberto aceptó el contrato del empresario Sol Hurok, con quien hizo algunas temporadas en giras por Estados Unidos y Canadá; la última fue la de 1960-1961.

Los diarios de Nueva York le dieron la bienvenida a este bailarín que mostraba gran virtuosismo técnico y una intensa personalidad dramática.<sup>7</sup>

Entre 1957 y 1960 todo era trabajo y triunfos, con largas giras de esas llamadas *one night stand*. La compañía trabajaba todo el año a fin de sobrevivir. Había que pagar a los bailarines y todo lo demás; las finanzas nunca fueron buenas.

Pero el Ballet Español supo hallar estupendos colaboradores, como los diseñadores catalanes Tralab Altes y Guinovart, y como asesor musical el maestro Vives; en el grupo destacaban, en esos años, Rosario Galán, extraordinaria bailarina, Guillermo Keys-Arenas, maestro de ballet, director asistente y coreógrafo, y María Mercedes, una virtuosa de las castañuelas.

Roberto presentaba un gran espectáculo en el que había folklore español, también incluía algún número mexicano, drama, poesía, canto y danza. A sus coreografías de baile flamenco les imprimió toques modernos. "Él empezó a tratar las historias de los ballets como lo hacían las compañías de ballet clásico y moderno; amplió la imagen del baile siendo aún muy flamenco pero con un tratamiento teatral. Fue un innovador dentro del teatro flamenco y del baile español".<sup>8</sup>

Uno de sus grandes éxitos era un dueto que interpretaba con Rosario Galán, quien se convertiría, en 1961, en su segunda esposa. Las fotografías que se conservan de este número muestran la gran intensidad, la pasión y la sensualidad que ponía la pareja en la ejecución. El increíble dueto *Soledad Montoya* arrastraba al público a un estado casi de delirio.<sup>9</sup>

Eran Rosario y Roberto como unas fieras que se devoraban en el escenario.

Otra fotografía nos muestra a Roberto recargado sobre una mesa contemplando cuatro balas alargadas.<sup>10</sup> En esa gira fue testigo, junto con otros compañeros del Ballet Español, de la llegada a La Habana el primero de enero de 1959 a eso de las 3 de la tarde, de unos barbudos con rostros como de profetas que bajaban de la sierra. La gente por las calles los besaba, los abrazaba y los invitaba a su casa. Como la temporada tuvo que suspenderse, en su tiempo libre Roberto formó parte

de las pataduras que estos revolucionarios habían organizado, pero el gusto le duró poco: *the show must go on*.

Roberto Iglesias obtuvo el Premio Nacional 1958 de Coreografía Española, otorgado por Información y Turismo de España, por la obra *Dolor de un traje de luces*.

## La caída, su cuerpo, su alma

La marcha hacia la cúspide fue lenta; su estancia ahí, corta y la caída, también lenta. Pocos saben las causas; muchos vieron los signos: Roberto empezó a engordar, el alcohol minaba su figura. Un día se vio completamente solo en un estudio de Carnegie Hall, había perdido su compañía; perdió una querrela de divorcio y le quitaron todo. Hubo débiles intentos por levantar el vuelo, el duende lo abandonaba.

Se casó por tercera vez con una rusa judía, quien se lo llevó a Israel para empezar de nuevo. Las cosas no marcharon bien y Roberto se vio obligado a salir de ese país.

Sus amigos mexicanos lo reciben y tratan de impulsarlo otra vez. En 1971 reaparece con Margarita Gordon como pareja. Guillermo Keys-Arenas, Felipe Segura y Amalia Hernández le consiguen varias funciones: en el Teatro de la Danza, en el Jiménez Rueda, en el del Ballet Folklórico y en el Hotel Sheraton.

Roberto soñaba: "si tengo esta oportunidad voy a seguir bailando mejor que nunca por diez años más".<sup>11</sup> Pero siguió cayendo.

Los amigos lo mandaron a España; ahí tuvo su inspiración, ahí creó su compañía. España era su musa. Al despedirse parecía el mismo de siempre: lleno de planes, iba a ser otra vez la gran figura de la danza.<sup>12</sup>

Un día de 1975, un noticiero de televisión difundía la noticia: Roberto Iglesias había muerto en Madrid. Su madre, sus amigos, no podían creerlo. Pero así fue. Roberto murió completamente solo en España.

## Roberto era un tipo sacado de una obra de García Lorca<sup>13</sup>

Para sus amigos, Roberto era un ser romántico, espléndido, con un gran sentido del humor, también era teatrero,<sup>14</sup> pero fiel. Para las mujeres, infiel. Para algunos críticos: "convirtió el teatro en tormenta". (*Washington Post*); "La pasión nunca fue tan bien expresada en términos de danza en ningún escenario". (*Montreal Star*); "Un virtuosismo técnico y un lirismo físico incomparable". (*Dimanche Matin*, París); "... varonil, vigoroso, temperamental, eléctrico y flamenco" (*Yá*, Madrid); "... la

pasión, la severidad, la armonía, la técnica acrisolada, la clara concepción estética teatral". (*El Mundo*, La Habana); John Martin del *New York Times* resumió el arte de Roberto en una sola palabra: genio. El público lo decía, Roberto tenía duende y Roberto lo toreaba.

## Notas

1 Federico García Lorca, *Obras completas*, t. 1, Madrid, Aguilar, p. 1098.

2 Entrevista a Guillermo Keys-Arenas realizada por Alejandrina Escudero el 25 de abril de 1995.

3 Entrevista a Felipe Segura realizada por Alejandrina Escudero el 10 de abril de 1995.

4 "A dancer's dilemma", en *Dance Magazine*, Nueva York, enero de 1953.

5 Entrevista a Enrique Iglesias realizada por Alejandrina Escudero, el 24 de abril de 1995.

6 Entrevista citada a Guillermo Keys-Arenas.

7 John Martin, "Dance: Ballet Español", en *New York Times*, 23 de septiembre de 1959.

8 Entrevista citada a Guillermo Keys-Arenas.

9 Robert Sabin, "Dance in New York: Iglesias Company Proves Brilliant and Imaginative", en *Musical America*, Nueva York, octubre de 1959.

10 Fotografía aparecida en *El País*, La Habana, 3 de marzo de 1959.

11 Entrevista citada a Guillermo Keys-Arenas.

12 Entrevista citada a Felipe Segura.

13 Entrevista citada a Guillermo Keys-Arenas.

14 Entrevista citada a Felipe Segura.



## Amado López Castillo

Noemí Marín



Para las nuevas generaciones de alumnos y maestros de danza tradicional mexicana el nombre de Amado López Castillo, desafortunadamente, es desconocido. Tal vez porque pertenece a la generación de bailarines, maestros e investigadores pioneros en esta rama de nuestro folklore. Fue miembro de un grupo de jóvenes maestros que recorrió varios estados de la República para brindar sus conocimientos a niños y adultos, en esa labor realizada por las Misiones Culturales, para recopilar el tesoro dancístico, musical y costumbrista en cada una de las regiones que visitaba.

El maestro Amado, como solíamos llamarlo, nació el 4 de enero de 1906 en la ciudad de México, hijo de Porfirio Miguel López y Consuelo Castillo, tercero de una familia de cuatro hermanos. Sus padres eran originarios del estado de Oaxaca, tan rico en tradiciones, condición sin duda que resalta en él su amor por el folklore de nuestra patria.

Cuando el maestro Amado cursaba la primaria, se creó el Departamento de Militarización, responsable de la enseñanza de canto, ejercicios militares elementales y educación física a los niños, y danza a las niñas, bajo la responsabilidad de Amelia Costa de Segarra, auxiliada por sus hermanas Adela y Linda Costa, Amado López, entonces niño, creció con la inquietud y el amor al folklore, así como a la educación física. Cierto es que dicho departamento duró poco tiempo, pero dejó como resultado la incorporación de la danza en los planes de estudio de la Educación Física.

En 1921, cuando era estudiante de la Escuela Nacional Preparatoria, se crea un grupo de baile que integra varones y el maestro Amado López se incorpora a él. El grupo era dirigido por el profesor Jesús N. Rivera.

Amado López hizo la carrera de cirujano dentista en la Universidad Nacional Autónoma de México, terminándola en 1933; al año siguiente, contrae nupcias con Julia Valdés Serrano, con la que procrea tres hijos: Arturo Amado, Raúl Eduardo y Marinella, los tres egresados de la Academia de la Danza Mexicana, maestros e investigadores, como su padre.

En octubre de 1921 nace la Secretaría de Educación Pública, la cual crea las Misiones Culturales, en donde la educación artística, danza, música, artes plásticas y la educación física, conformaban un papel muy importante dentro de la nueva educación rural; asimismo, permitieron realizar valiosísimos trabajos de investigación en el medio mismo de su gestación, de primera mano y transmisión directa, limpios y sin modificaciones teatrales, tal situación permitió al maestro Amado López obtener una rica compilación musical de juegos y bailes regionales mexicanos. Lo que a su retorno a la

ciudad de México enseñaba a sus alumnos de las diferentes instituciones donde impartía la clase de danza.

A partir del 5 de mayo de 1924, época en la que el espíritu nacionalista se proyecta en todas las manifestaciones artísticas, políticas y sociales con el deseo de reconquistar la identidad nacional, se establece la costumbre de presentar festivales de carácter masivo y popular, naciendo a partir de entonces el magnífico concepto hoy enterrado del teatro de masas que tanto impulso le dieron los maestros: Rafael Andrade Costa, Efrén Orozco Rosales, Francisco Domínguez, y, por supuesto, Amado López Castillo. Para 1934, cobra más fuerza y mayor esplendor. Se realizan producciones increíbles en grandes escenarios y auditorios. Se da un paso muy importante, la danza está presente, se crean grandes obras de teatro de masas, surgen y destacan nombres de grandes personalidades de la danza tradicional mexicana, como Luis Felipe Obregón, Marcelo Torreblanca, Gloria y Nellie Campobello, Eva González, Emma Duarte, María Elena Canesi, las hermanas Costa, Emma Torres y Ángel Salas.

En cuanto a obras coreográficas están *Quetzalcóatl, 30-30, El nacimiento del quinto sol, Tierra, Casamiento tarasco, Costumbres poblanas, Monografía de la bandera de México, El corrido de la Revolución mexicana, Xochitl-Huitl, El mensajero del sol y Liberación*, todas ellas con un carácter nacionalista.

El teatro de masas vivía su gran época, y con él la danza, en donde el maestro Amado López montaba con grandes contingentes de alumnos de educación física, o cualquier otra escuela, coreografías masivas. En ocasiones trabajaba solo, otras, formaba equipo de trabajo con sus compañeros citados anteriormente, como por ejemplo para el montaje de *El mensajero del sol*, en el que forma parte de la dirección coreográfica y en donde participaron los alumnos de planteles como la Escuela Nacional de Danza, la Escuela de Corte y Confección, la Escuela Hijos del Ejército 1 y 2, Cuerpo de Bomberos, Escuela Normal de Atzacapotzalco, Escuela Nocturna de Arte para Trabajadores núm. 1. En *El quinto sol* se conjuntaron alumnos de la Universidad Nacional Autónoma de México, de la Normal de Maestros, de la Normal de Educadoras, de Educación Física, en fin, lograban reunir a miles de alumnos que, bajo la organización y dirección de este equipo fabuloso, presentaban verdaderas obras de arte.

En la Escuela Elemental de Educación Física, el maestro Amado López participa como apoyo didáctico junto con el profesor Enrique J. Zapata, en la enseñanza y difusión de la técnica de Dalcroze, de Jahn y Amoroz, consistente en un sistema de educación del ritmo, para el ritmo y por el ritmo.

Otro renglón importante en la vida profesional del maestro Amado López es la intensa participación como jurado, asesor y orientador dentro de las Jornadas Deportivo-Culturales de los Internados de Primera Enseñanza, así como los internados indigenistas de las escuelas normales rurales, dentro de la especialidad de danza tradicional mexicana, concursos que tuvieron auge y desarrollo de 1946 a 1958.

También prestó sus servicios como maestro en la Academia de la Danza Mexicana. Impactaban mucho sus clases porque la técnica de cada una de ellas denotaba el dominio pleno de la didáctica, eran muy amenas, pues tenía un sentido increíble en el manejo de la dinámica de grupos, de tal manera que era fácil memorizar la secuencia de los bailes, los cantos de dichos bailes y las evoluciones, por ejemplo los de *La jovencita* (gusto guerrerense) y *El jarabe abajeño*, entre otros.

En la Academia de la Danza Mexicana formó parte del consejo técnico consultivo y permaneció en dicha institución, desde principios de los años cincuenta hasta 1962. Regresando en este mismo año a la Escuela Nacional de Educación Física.

Su vida en el ambiente del deporte es muy pródiga, productiva y polifacética, porque fue miembro fundador del cuerpo de jueces, árbitro de basketbol, árbitro de atletismo, amperage de beisbol, pero sobresale como entrenador y directivo del volibol. Prueba de ello, es que en dicha rama recibió un homenaje durante los Juegos Olímpicos de 1968.

De 1960 a 1970 fue jefe de la rama de la danza en la Universidad Nacional Autónoma de México, y de 1961 a 1967 director de la Escuela de Danza del Departamento del Distrito Federal.

En la Escuela Nacional de Educación Física fue miembro del consejo técnico consultivo, y es éste uno de los lugares en donde prestó sus servicios con amor y dedicación desde sus inicios en 1923 hasta 1970; en ella creció, sembró y cosechó de una u otra manera. La Escuela Nacional de Educación Física, hoy Escuela Superior, tampoco lo ha olvidado, los alumnos, maestros y directivos lo recuerdan con cariño y respeto, prueba de ello es el magnífico salón construido exprofeso en 1976, que lleva su nombre "Sala de danza Amado López Castillo".

En 1970 se jubila y decide escribir sus memorias, pero lamentablemente ni siquiera las inició.

En la ciudad de Guadalajara fue invitado como miembro del jurado del Festival Mundial de Folklore, en el que se le hizo un homenaje junto con otras 20 personalidades de la danza que recibían el trofeo Ixtliltón. El 18 de mayo de 1972 nos dejó, pero con la gran satisfacción de haber podido cumplir

como todo un artista en el escenario hasta que el telón caiga y como su hijo Raúl Eduardo expresa: “Quizá mañana ni su nombre se recuerde, pero mientras alguien con entusiasmo, amor y respeto absoluto a nuestras tradiciones enseñe nuestra danza... él estará vivo”.

**Fuentes:**

— Entrevista a Raúl Eduardo López Valdez realizada por Noemí Marín en abril de 1995.



**Andrés Pautret**

Maya Ramos Smith

**LA NIÑA MALGUARDADA**

ó

**EL NOVIO DESPEDIDO.**

Baile joco-cómico en dos  
actos, composición de An-  
drés Pautret Director de  
este ramo: debiendo veri-  
ficarse el 23 de Setiembre  
en el Teatro provisional.

MÉXICO: 1815.

Imprenta del ciudadano Alejandro Valdés.

Toca a esta edición de *Una vida en la danza* rendir homenaje, por primera vez, a una personalidad del pasado, en este caso al bailarín, coreógrafo y maestro francés Andrés Pautret, quien durante el segundo cuarto del siglo XIX dirigió los destinos del ballet mexicano.

Se ignora la fecha y el lugar de su nacimiento, pero conocemos su nacionalidad por los periódicos de la época. Nacido probablemente hacia mediados de la década de 1780, su repertorio coreográfico nos indica que debe haber estado activo en Francia durante los últimos años del siglo XVIII y los primeros del XIX. La primera mención de su nombre procede de Madrid, donde hacia 1807-1808 aparece entre los primeros bailarines de la compañía francesa dirigida por Françoise Lefèvre. Permaneciendo en España por más de diez años, Pautret se casó con la bella bailarina española María Rubio, realizó probablemente algunos viajes a París y —según informó más tarde la prensa mexicana— dirigió compañías en Lisboa y Cádiz, antes de viajar a América.

La pareja llegó a La Habana a mediados de 1820, y en el Teatro Principal se colocó al frente del grupo de bailarines que encabezaban Manuela García Gamborino y el coreógrafo Joaquín González. Éste había sido también miembro de la compañía de Lefèvre en Madrid y había montado en La Habana —en 1816— lo que hasta ahora parece ser la primera versión plenamente documentada de *La fille mal gardée* en América.

Durante cuatro años la actividad de Pautret dio un gran impulso al ballet habanero, pero pronto se hizo evidente la necesidad de buscar nuevos horizontes. En 1824 viajó —solo— para realizar unas presentaciones, a la ciudad de México, que contaba entonces con dos teatros: el Provisional o de Los Gallos y el antiguo coliseo virreinal —bautizado poco después como Teatro Principal. Su calidad como bailarín y lo novedoso de sus coreografías causaron gran impresión, por lo que se le ofreció la dirección del “ramo de baile” en el Provisional.

El ballet mexicano, en decadencia durante los años de la lucha por la independencia, contaba, sin embargo, con una interesante historia. A ella habían contribuido coreógrafos italianos como Peregrino Turchi y Giuseppe Sabella Morali, quienes desde 1778-1779 empezaron a enseñar a las primeras generaciones de bailarines novohispanos. Entre 1786 y 1796 la compañía del Coliseo de México estuvo bajo la dirección del maestro milanés Gerolamo Marani y, a partir de 1796 se hizo cargo el español Juan Medina, hermano de la famosa María Medina-Viganó y cuñado de Salvatore Viganó. Además de un extenso repertorio —se conservan los títulos de cerca de cien ballets montados entre 1780 y 1814—, la importancia de estos

maestros radicó en la enseñanza y la producción continua de bailarines novohispanos, como Ana María Zendejas y José María Morales, primeros bailarines en la última década del siglo XVIII y Cecilia Ortiz e Isabel Rondón —en la primera parte del XIX. Cuando Pautret llegó a México todavía se encontraban en actividad Morales, Juan Marañi —hijo de Gerolamo—, Juan Medina y su hermano Antonio. Manuela Gamborino se encontraba ya en México y, a mediados de 1825, llegaron el primer bailarín Antonio del Águila, José Romero y María Rubio Pautret con sus pequeñas hijas Aurora y Joaquina.

Con Pautret empezó para el ballet mexicano una nueva era, y su actividad, que se prolongó durante un cuarto de siglo en los teatros Provisional, Principal y Nacional fue decisiva para el desarrollo del ballet. En todos los aspectos su influencia fue enorme. Como coreógrafo dotó a México de un extenso repertorio, muy similar al de los teatros parisinos de las primeras décadas del siglo. Estableciendo el estilo prerromántico, hizo ver, ya fuera en reposiciones o en sus propias versiones, obras del repertorio internacional como *Jasón y Medea* y *Los celos del Serrallo* (Noverre); *La niña mal guardada*, *El desertor francés*, *Annette y Lubin* (Dauberval); *La danzaomanía*, *Psiquis y Cupido*, *Telemaco en la isla de Calipso* (Gardel), *Céfiro y Flora* (Didelot), y *Don Quijote o Las bodas de Camacho* y *El Carnaval de Venecia* (Milon), realizando además coreografías sobre temas nacionales como el ballet alegórico *Alusión al grito de Dolores*, estrenado para conmemorar el aniversario de la Independencia en 1825.

Como director, impulsó el desarrollo de los talentos jóvenes, obteniendo resultados sorprendentes que fueron celebrados por la prensa de la época. Los primeros bailarines durante el periodo 1825-1830 fueron María Rubio-Pautret, Manuela Gamborino, Antonio del Águila y Caroline Artaud, y entre 1832 y 1834 bailaron como huéspedes los franceses Aimée Guenot y monsieur Crombé —de la Ópera de París—, además de la italiana signora Magni. Para entonces ya se habían revelado solistas como Dolores Cordero, Tomás Maldonado y Antonio Castañeda, quien se convertiría en el más importante *premier danseur* de la época romántica.

Sin embargo, la mayor y más duradera aportación de Pautret fue su actividad como maestro. En 1826 reorganizó la "Escoleta" que funcionaba desde la época colonial, bautizándola como Conservatorio Mexicano y dedicándole, a pesar de su intenso trabajo en el teatro, toda su atención. Inaugurada en enero de 1826, la escuela —para niños y niñas— funcionaba diariamente, de las 11 de la mañana a la una de la tarde, y anualmente presentaba festivales. Los alumnos más avanzados empezaban a foguearse en pequeñas partes en la com-

pañía, como sucedió con la futura primera bailarina María de Jesús Moctezuma y otros compañeros suyos.

La calidad de su enseñanza se hizo evidente muy pronto. En 1831, María Rubio abandonó a su esposo, huyendo con el joven bailarín José María Lara y llevándose los apuntes coreográficos de Pautret, sus partituras y el vestuario del cuerpo de baile. Al mismo tiempo, en cumplimiento del decreto de expulsión de españoles, muchos bailarines tuvieron que salir de México, y Pautret se encontró sin compañía. Con sus alumnos, sin embargo, salvó la situación. El 10 de septiembre de 1831 lanzó, con enorme éxito, lo que la prensa llamaría su "liliputiense compañía", integrada por 32 niños y niñas cuyas edades fluctuaban entre los siete y los diez años. Para ellos adaptó ballets como *El nido de amor* o *El pimpollo y la rosa*, *La paloma de amor* y *Los amores campesites* o *El mal alcalde* (*Annette y Lubin*), con los cuales los pequeños bailarines obtuvieron resonantes triunfos y su maestro se ganó el cariño y la admiración del público.

El resto de la década de 1830 fue muy difícil para Pautret, pues la inestabilidad del país y el conflicto con Francia, conocido como Guerra de los Pasteles, afectaron muy negativamente al teatro. Si el ballet logró sobrevivir, fue solamente gracias a su extraordinaria tenacidad y al talento y dedicación de sus alumnos. En condiciones muy adversas siguió dedicado a cultivar a sus alumnos, entrenándolos y fogueándolos en los teatros de Puebla y México. Para 1840, el lado de Antonio Castañeda, aquellos niños se habían convertido ya en jóvenes solistas entre los que destacaban María de Jesús Moctezuma, Aurora y Joaquina Pautret, Soledad Sevilla, Ángel Castañeda, Ángel Padilla y Alejo Infante.

En los años cuarenta se inició un gran florecimiento de la actividad teatral y el romanticismo se estableció en todos los ámbitos de la vida y la cultura. Se inauguraron nuevos teatros y se establecieron compañías como las de Antonio Granados y la Familia Pavía; María de Jesús Moctezuma alcanzó el rango de primera bailarina y María Rubio regresó al lado de su esposo y a su compañía. Pautret prosiguió sus actividades en diversos teatros, realizando muchas reposiciones y montando nuevos ballets como *El talismán* y *La dama Morgana* (1842), *Napoleón en Egipto* y *El juicio de Paris* (1844) y *Lobzinski y Lodoiska*, *El serrallo de Tänger* y *Los amores del verano* (1845). También continuó enseñando, y entre sus discípulas se contaron Dorotea López y la futura primera bailarina María de Jesús Martínez.

El último periodo de su carrera se desarrolló entre 1846 y 1848, durante la guerra con Estados Unidos y la ocupación de la capital. Con su esposa, Pautret realizó una intensa actividad

en el Teatro Principal, reponiendo ballets como *La niña mal guardada*, *Don Quijote*, *La flauta mágica* y *Los amores de Rosina y Floricour* —al que añadió unas variaciones sobre el tema *Yankee Doodle Dandy*—, y estrenando en 1847-1848 *Matilde* y *Malek-Adel*, *La ninfa* y *el cazador* y la que parece haber sido su última coreografía: *La posadera astuta* o *Los huéspedes burlados*.

Al terminar la ocupación, cuando se lanzaron acusaciones contra artistas que habían trabajado para el invasor, muchos se vieron obligados a abandonar temporalmente la capital. No se sabe si eso tuvo algo que ver con la desaparición de los Pautret de las carteleras. Tal vez el maestro decidió retirarse o quizá murió poco después. El caso es que su rastro se pierde por completo hacia 1849-1850. Pero dejaba tras de sí una labor espléndidamente bien cumplida. Al llegar Hippolyte y Adèle Monplaisir, en diciembre de 1849, se encontraron con un cuerpo de baile y solistas capaces de interpretar los más importantes ballets románticos del repertorio internacional, lo cual no era usual entonces en ningún país americano. Uniendo a su compañía con la del Teatro Nacional y bautizándola como Compañía Franco-Mexicana Monplaisir, realizaron una brillante temporada de diez meses, durante la cual María de Jesús Moctezuma alternó con ellos como primera bailarina huésped.

En 1852, María Rubio regresó a la capital, estableciendo su escuela en el Callejón de la Condesa núm. 2. Para 1852-1853 Lorenza Guerra y María de Jesús Martínez actuaban como solistas con los Monplaisir, y en 1854 alternaban como primeras bailarinas con Giovanna Ciocca y Giuseppe Carresse, mientras que hacia 1860 surgían como primeros bailarines Julia Flores y Tranquilino Herrera. Proseguidas por María Rubio hasta mediados de la década de 1860, las enseñanzas de Pautret continuaban dando fruto.

#### Fuentes:

— Maya Ramos Smith, *La danza en México durante la época colonial*, México, 1990.

— Maya Ramos Smith, *El ballet de México en el siglo XIX*, México, 1991.

— Maya Ramos Smith, *Teatro musical y danza en el México de la Belle Époque*, México, 1995.



## Pedro Rubín

Patricia Aulestia



Miss Lettie Carroll presenta en 1931 al más famoso bailarín mexicano de Estados Unidos y Europa: Pedro Rubín. Logra gran éxito en los teatros Regis y Nacional de la ciudad de México y en el Principal de Toluca. Después de nueve años, Rubín regresa a su país natal en el cual es desconocido.<sup>1</sup>

Pedro Rubín Cepeda nació en la capital de San Luis Potosí el 23 de junio de 1903. Desde temprana edad se aficionó al teatro y a la danza. Con su hermana Lidia participa en una compañía infantil, destacándose de inmediato. Termina su instrucción e inicia su carrera profesional con Fernandita Areu como pareja.<sup>2</sup> En 1918 participan en la temporada de variedad del Teatro Colón<sup>3</sup> y trabajan en varios teatros y cines de la capital. En Tampico fueron la atracción máxima de uno de los principales cabarets, éxito que decide su contratación para presentarse en Estados Unidos; desgraciadamente, en Cincinnati la pareja de baile Rubín-Areu se separa. Rubín se incorpora como bailarín en uno de los teatros de San Antonio, Texas, después recorre Estados Unidos con una compañía de *vaudeville* hasta lograr ser contratado en la Ópera de San Carlos, en la cual comienza una brillante carrera.

Su consagración es instantánea cuando Ziegfeld lo contrata como bailarín estrella para la revista *Rio Rita*. Rubín no sólo triunfa como intérprete sino que es apreciado como coreógrafo y director de varios grupos de danza, como The Pedro Rubín Girls. La crítica lo aclama: "Pedro Rubín, un gran artista. Su talento no tiene límites" (*Dance Magazine*). "Pedro Rubín está poniendo a México en el mapa del mundo del baile. Para él bailar es un placer y es un placer verlo" (*New York Evening Post*). "Mucha individualidad de estilo nacionalístico, armonioso y rítmico" (*New York Herald Tribune*). "Superlativo, ágil y armonioso" (*Variety*, Nueva York). "Pedro Rubín... el verdadero espíritu del baile" (*New York World*). "Pedro no es solamente un bailarín, es un magnífico intérprete" (*Paris Midi*). "Pedro Rubín autoridad de la elegancia" (*Le petit blue*, París). De lo que no hay duda es de que:

Un oscuro artista mexicano, de cuna humilde, pero con méritos bastantes para imponerse sobre miles de competidores de todas las nacionalidades se pudo elevar hasta ser una de las sensaciones neoyorquinas como bailarín y director coreográfico, figurando su nombre en los gigantescos letreros luminosos que anunciaban los espectáculos de Ziegfeld en los Estados Unidos y los del Folies Bergere en París.<sup>4</sup>

Es Pedro Rubín quien logra imponer la danza mexicana entre las atracciones teatrales más gustadas en escenarios de renom-

bre, como el Roxy's Ziegfeld Follies, el Coliseum de Londres, el Winter Garden de Berlín y el Follies Bergere de París, del cual fue su maestro de baile.

En 1926 el célebre Pedro Rubín imparte un curso de verano en el Nicholas Tscukalas Studio de Chicago, Illinois. Su repertorio, además de las danzas y bailes mexicanos y latinoamericanos, incluía rutinas de baile español. Rubín enseñaba 24 rutinas: *Jarabe tapatio, La Zandunga, Danzón, La tunga chilena, Tango argentino, Rumba cubana, Maxixe brasileño, Pericón argentino, Jota aragonesa, El garrotín, Zapateado, Mi chiquilla, Cielo andaluz, Tango español, Penetras y jaleo, Charleston español, Fandangos, Malagueñas, Jaleo de Jerez, Guernicaco Arbola, Fado blanquita, Maxixe parisiense y Amor del apache*. La publicidad indicaba que Rubín había trabajado profesionalmente en el Teatro Maravillas, de Madrid, España; el Teatro Municipal de Río de Janeiro, Brasil; el Teatro Nacional, de La Habana, Cuba; el Teatro Colón, de Buenos Aires, Argentina; el Teatro Principal, de México y el Kit Kat Club, de Londres, Inglaterra.

Más comentarios de prensa: "Lo máximo en su tipo" (*Night Life*, Chicago). "Un bailarín español de gran furia. Su charleston con castañuelas provocó una gran ovación" (*Review*, Billboard). "Diferente a lo típico en la danza" (*The Wisconsin Daily News*, Milwaukee). "El señor Pedro Rubín muestra gracia y vida en sus danzas" (*Los Angeles Herald and Examiner*). "Sin duda el bailarín más grácil que jamás ha estado aquí" (*Topeka Star*, Kansas). "Pedro Rubín es uno de los más talentosos bailarines en el vaudeville de hoy" (*St. Louis Star*).<sup>5</sup>

Por los años de 1927 Rubín llega a la cumbre de su carrera. Ocupaba un lujoso departamento cerca de Broadway en Nueva York. Vivía como príncipe y los mejores cronistas americanos se ocuparon de su labor como bailarín. En Nueva York ofreció varios recitales para consagrarse, logrando los más encomiosos comentarios de la crítica.<sup>6</sup>

Son los tiempos en que *The Dance Magazine* publica su caricatura por Santoyo o amplios reportajes donde Rubín explica cada paso y movimiento de sus versiones estilizadas, ya sea del *Fado português*<sup>7</sup> o el *Jarabe tapatio*, ilustradas con numerosas fotos posadas por él y su pareja. En la *Mexican National Dance*<sup>8</sup> llaman la atención las fotos de la *Entrada*, el *Perico*, el *Coqueteo*, el *Quebrado*, el *Palomo*, el *Vente pacá* con la bandera mexicana, *Juntos* con la bandera de los Estados Unidos y el *Vámonos*.

Por estos años es coreógrafo de la ópera *Carmen* y del ballet futurista que entonces estrena en París, *Trabajo con rit-*

mos sujetos a ruidos de cadenas, de silbato, de claxon, de maquinaria, de yunque. Este último ballet es una de sus creaciones favoritas.

En las funciones que organizó en México miss Carroll en 1931, Rubín formó pareja con la "hollywoodense" Lupita Tovar, estrella que realizó la primera versión de *Santa*; con Salomé y Victoria Ellis, así como también contó con el acompañamiento del Ballet Carroll. Entre sus números más aplaudidos, podemos nombrar *Las chiapanecas, La Zamora, Zamora, La pandereta, La danza ritual azteca, El toreador, Impresiones americanas, Impresión argentina, El fado y La fantasía mexicana*.

Las críticas mexicanas fueron entusiastas:

Desde el primer baile del programa conquistó al auditorio... Logrado el primer triunfo, ya toda la velada fue una sucesión de ellos en las nueve danzas que ofreció el notable bailarín.<sup>9</sup>

Lo que ha logrado es estilizar lo clásico y a la vez, hacer clásico el estilismo americano.

Rubín baila dando la sensación de que danza en puntas. Así es de ligero. No hiede el piso, marca sencillamente la pauta, pespuntea, como decimos aquí y, sobre todo, baila más con el gesto de cara y cuerpo que con los pies. Con razón dijo de él nuestro José Juan Tablada: "su gesto plástico nos recuerda las inconfundibles posturas del gran Faico".<sup>10</sup>

El vestuario que lució Rubín en su temporada mexicana del año 1931 fue confeccionado por Brooks de Nueva York y Max Wely de París, con diseños de Mario Montedoro, director de Arte del Roxy de Nueva York, Ziggy Dany de París y Matías Santoyo de México: "suntuoso, de gran teatralidad, lujosísimo".<sup>11</sup>

Pedro Rubín decide quedarse en México. Inaugura su estudio de baile y se encarga de la dirección coreográfica de varias películas y de diversas producciones teatrales. En el cine participó en *Santa* (1931) con Lupita Tovar bailando un fox y un danzón; en *María Elena* (1935) donde Amparo Arozamena y Emilio, el "Indio" Fernández bailan *La Bamba* y un huapango, coreografías de Rubín y ¡*Ora Ponciano!* (1936) en la que Pedro es responsable de los bailes.

Rubín fue invitado como profesor de baile teatral a la Escuela de Danza de la SEP.<sup>12</sup>

Ese año de 1932, con la Compañía de Revistas Campillo, Rubín estrena *Talismán*, fantasía musical de Agustín Lara con versos de José Vázquez Méndez, escenificación de José Campillo y como cantante Pedro Vargas. Su crédito: ballets et

dirección de evoluciones. *De México a Hollywood* es una revista musical de Emilio Cabrera, en la que Rubín realiza la escenificación. *Chang Wu Li*, con libreto de Álvaro Brito, música de Mario Ruiz y escenificación de Rubín. En mayo de ese mismo año Pedro Rubín y James W. Buchanan pretenden presentar en el Estadio Nacional:

Un gran espectáculo, semejante a los que se presentan en el Ringley Bros o en el Hipódromo de Nueva York... Será la primera ocasión que se vea en México un gran espectáculo al aire libre, montado de acuerdo con las exigencias del enorme espacio..., y para ello Pedro Rubín se valdrá de la experiencia adquirida en su larga estancia en la vecina república del norte...

... El número principal será el incendio de una ciudad, la de Roma, tal como aconteció en los días nefastos de Nerón... La ciudad que será incendiada ocupará la parte posterior de la arena... y está a cargo del conocido escenógrafo Banda, quien ha comprometido su prestigio para que el incendio sea perfecto, y todos sus detalles sean teatrales y completos.<sup>13</sup>

Y como lo anuncia la campaña de publicidad *El incendio de Roma: un espectáculo que nunca ha visto México*, al parecer nunca se efectuó ya sea por chubascos y mil problemas.

En 1934 los Rubín' Dancers actuaban en el Politeama. El último contrato de Pedro Rubín fue con Juan Toledo en el Teatro Lírico como director coreográfico. Falleció el 17 de abril de 1938.

¿Cuál fue la razón que tuvo Rubín para renunciar al éxito mundial y quedarse en México? ¿Su amor filial por su madre, su pasión por su patria? No lo sabemos.

Luis Bruno Ruiz, en su *Breve historia de la danza en México* cita que "Pedro Rubín murió en la más espantosa miseria, en un oscuro barrio mexicano".

## Notas

<sup>1</sup> Texto basado en Patricia Aulestia de Alba, "Pedro Rubín: bailarín mexicano 'hollywoodense' que muere en la miseria", en *Boletín Informativo del CID Danza INBA* 3, México, 1985.

<sup>2</sup> "Con la muerte de Pedro Rubín, México perdió a su más grande valor coreográfico", en *El Universal*, México, 1 de mayo de 1938.

<sup>3</sup> Enrique Olavarría y Ferrari, *Reseña histórica del teatro en México*, México, Editorial Porrúa, 1961, p. 3422.

<sup>4</sup> "Con la muerte..." *op. cit.*

<sup>5</sup> "Summer Master Course in Spanish dances and castanet playing", Nicholas Tscukalas, Chicago, Illinois, 21 de junio al 19 de julio de 1926, impreso informativo.

<sup>6</sup> "Con la muerte..." *op. cit.*

<sup>7</sup> *The Dance*, "Fado portugués", arreglado por Rubín, 6 fotos, Nueva York, junio de 1927.

<sup>8</sup> "Mexican National Dance", en *Dance Magazine*, una estilizada versión del *Jarabe tapatio*, arreglado por Pedro Rubín, bailarín mexicano, 8 fotos, Nueva York, mayo de 1927.

<sup>9</sup> Elizondo, "Notas teatrales", en *Excelsior*, 31 de julio de 1931.

<sup>10</sup> Guz Águila, *El popular*, 14 de diciembre de 1931.

<sup>11</sup> Elizondo, *op. cit.*

<sup>12</sup> Xavier Villaurrutia y José Gorostiza, *La Escuela de Danza de la Secretaría de Educación Pública*, México, D.F., 15 de marzo de 1932. Documento mecanografiado.

<sup>13</sup> "Una ciudad incendiada", en *El universal gráfico de la tarde*, México, 26 de abril de 1932.



## Hipólito Zybin

César Delgado Martínez

Cuando llegó a México, Hipólito Zybin tenía 39 años de edad. Dice su filiación que sus padres fueron Alexander Zybine y Lidia Basine. Medía un metro y 72 centímetros. Era de piel blanca, cejas abundantes, ojos claros, nariz recta, boca chica y, como seña particular, afirma el documento, tenía "calvicie fronto parietal y occipital".

El que sería el maestro de una importante generación de bailarines mexicanos venía con un grupo de artistas rusos que al llegar a México se desintegró. En ese momento Zybin decidió quedarse en nuestro país con un objetivo muy claro: "Es mi deseo restaurar el antiguo baile de los aztecas de la República mexicana. Tal cosa puede conseguirse no sólo teóricamente, sino de manera práctica, con la amistosa cooperación del gobierno".<sup>1</sup>

En una carta dirigida en 1930 a Franklin O. Westrup, director del Departamento de Cultura Física de la Secretaría de Educación Pública, Hipólito Zybin le dice:

Habiendo dedicado muchos años al estudio del arte plástico y a los bailes de los pueblos antiguos, como los griegos, asirios y otros, he llegado a la conclusión que el baile es un instinto innato del hombre, por medio del cual, en un principio, él expresa su manera de sentir. Las civilizaciones antiguas adaptaron el instinto plástico-bailante del hombre para el servicio a sus dioses, y a las fuerzas elementales.<sup>2</sup>

Pero, ¿quién era Hipólito Zybin antes de llegar a México? En primer lugar su apellido originalmente era Zybine. Luego cambió su escritura, para que no se leyera "si vine". El destacado personaje nació el 30 de agosto de 1891 en Nijni, Novgorod, Rusia. Se graduó de abogado y fue educado de una manera liberal, en cuanto al conocimiento de las artes, incluyendo la práctica de la música, el teatro y el ballet.

Durante la revolución, Hipólito Zybin salió de Rusia y se estableció en Belgrado en donde ingresó al cuerpo de baile de la ópera de la ciudad. Después de tres temporadas ascendió a primer bailarín. En 1926 ingresó como bailarín solista a la Ópera del Teatro Chatellet de París. Llegó a México después de haber estado en París con la Ópera Privée, con la cual vino a México.

El 10 de abril de 1930 Hipólito Zybin pidió la colaboración del titular del Departamento de Cultura Física de la SEP para impartir un curso gratuito de baile en las instalaciones de dicha institución. El 1º de octubre de ese año fue nombrado profesor ayudante de la mencionada dependencia educativa.



Hipólito Zybin fue insistente en la idea de impartir clases a los niños de las diferentes escuelas de la ciudad. El 6 de febrero de 1931, recibió un comunicado del jefe del Departamento de Bellas Artes que aclara el trabajo realizado en ese tiempo:

El C. secretario del Ramo en acuerdo de fecha 30 de enero último, dice lo que sigue: "De conformidad con lo propuesto por usted, se aprueba la formación de un grupo, constituido por los profesores siguientes: Linda Costa, Amelia Costa, Nellie y Gloria Campobello, Eva González, Estrella Morales, Margarita Hernández Garmendía, Guadalupe V. de Panchadas, Hipólito Zybine, Alberto Muñoz Ledo y Enrique Vela, para que bajo la dirección inmediata de los señores Jesús M. Acuña y Carlos González, y bajo la dependencia de esa oficina a cargo de usted se ocupen de formular el programa para la enseñanza del baile en las escuelas de la Secretaría, y para la organización de un baile mexicano que pueda presentarse en los diversos festivales de la Secretaría, quedando usted autorizado para definir los diversos detalles de este trabajo. Atentamente..." Lo que transcribo a usted para su conocimiento recomendándole se sirva ponerse a disposición de los CC. Jesús M. Acuña y Carlos González, para que a la mayor brevedad posible, se proceda a llevar a cabo el trabajo de que trata.<sup>3</sup>

El maestro Zybin, desde su propia óptica, se acercó a las danzas tradicionales y se preocupó por sentar las bases para una formación profesional de bailarines, sin hacer a un lado su propuesta de una compañía oficial que, teniendo como medio el ballet clásico, abordara la temática mexicana.

Es elocuente el contenido del informe que Hipólito Zybin envió a Carlos González, director artístico de los teatros de la SEP sobre su observación en las fiestas de Chalma:

Mi trabajo como coreógrafo: En condiciones pesadas entre los miles de peregrinos más bien hostiles a nosotros los comisionados, alcancé a observar y notar 14 pasos y 5 combinaciones de estos pasos...

Mis impresiones como coreógrafo: La tendencia de los danzantes en expresar con bailes sus ritos religiosos, sus trajes, sus máscaras son, sin duda, de procedencia muy antigua; pero los mismos bailes tienen el carácter de otro estilo y conciernen, según creo, al primer siglo después de la Conquista.<sup>4</sup>

Hipólito Zybin no quitó el dedo del renglón. El 29 de abril de 1931 se abrió la Escuela de Plástica Dinámica. Olga Escalona, una de las discípulas plática:

En 1930 entré a tercer grado en la Escuela Benito Juárez. Allí conocí a Hipólito Zybin. Me acuerdo muy bien, que fue a buscar a unas muchachas, para formar un grupo de baile. Él quería, aparte de ser famoso, fundar una escuela de danza en México. Él nos puso *Voces de primavera* y *Danubio azul*. En noviembre nos llevó a hablar con el ministro de Educación, quien por cierto nos citó a las 10 de la noche y nos recibió como a las 11.

En 1931 se empezó a anunciar la Escuela de Danza. Tomábamos clases en la parte baja de la SEP, en un salón donde había escritorios y otros muebles, entrando por la calle de González Obregón.<sup>5</sup>

De acuerdo a lo publicado en una nota periodística de ese tiempo, se puede desprender la importancia del proyecto de Hipólito Zybin, el de la primera Escuela de Danza que se fundó en nuestro país en el siglo XX:

De manera oficial se anunció ayer por la oficina de Bellas Artes de la Secretaría de Educación Pública que dentro de muy pocos días se fijará la fecha de apertura de la Escuela Nacional de Plástica Dinámica, [sic.] lo que quiere decir en buen romance una escuela especialista para bailes. La preparación de bailarines será objeto de un estudio completo y perfectamente metodizado dentro de un programa de materias que ya se tiene formado y que se dará a conocer, para su vulgarización, tan luego como lo apruebe el señor secretario del Ramo, doctor Puig Casauranc a quien será sometido de hoy a mañana.

Aparecen desde luego dos aspectos fundamentales en esta cuestión. Es el primero el que se refiere a la formación de bailarines. Para ello se inscribirán en la escuela, como alumnos, niños de nueve a 12 años de edad, con exclusión de cualquiera otra edad. Estos chicos no serán utilizados para fiestas, exhibiciones u otros actos escolares. Quedarán dedicados al estudio del piano, idiomas, dibujo, mitología y todas aquellas otras enseñanzas que completen su cultura artística. No se descuidará, naturalmente, su asistencia a las escuelas primarias, dado que en la edad aludida todos los alumnos de la Escuela de Bailes estarán haciendo su educación primaria. Para ello se tienen ya combinadas sus horas para una y otra actividades.

Habrá en esta nueva escuela un curso libre para todas aquellas personas, inclusive adultos, que deseen dedicarse al aprendizaje del baile técnicamente.<sup>6</sup>

La Escuela de Plástica Dinámica trabaj , al parecer, en medio de una política que pretendí desbancar a Hipólito Zybin. Inclusive se pidió a la Secretaría de Gobernación su expulsión del país. Las madres de familia salieron en su defensa. En 1932 apareció la Escuela Nacional de Danza, en la que Carlos Mérida fungía como director y Nellie Campobello como su ayudante. Por lo tanto desapareció la institución danzaria fundada por Zybin, quien continuó como maestro en la nueva escuela.

Hipólito Zybin, además de formador de bailarines, se distinguió por las obras coreográficas que montó, a algunas de las cuales les llamaba "acto de plástica dinámica". En el teatro al aire libre  lvaro Obregón de la SEP present  el *Ballet del árbol* que se estrenó el 14 de febrero de 1931 y *La fiesta del fuego* que se ejecutó en el festival para conmemorar el XXI aniversario de la Revolución mexicana.

En la Escuela Nacional de Danza, Hipólito Zybin impart  clases de baile algunos años. Además, a esta actividad se dedicó toda su vida en forma particular. Entre los alumnos que estudiaron con él se puede mencionar a Rosa Reyna, Raquel Gutiérrez, Martha Bracho, Amalia Hernández, Ana Mérida y su hijo Alejandro Zybin.

Entre el grupo de muchachas que estudió con Hipólito Zybin inicialmente, estaba Lilia López, quien platica:

Todas estábamos enamoradas de él. Nos poníamos en el piso a verlo y él nos decía: "Yo no me puedo casar con ninguna de ustedes, porque tengo que llevar el ballet por todo el mundo. A todas las quiero tanto, pero si me caso no puedo seguir con el ballet. Vienen los hijos y muchos problemas".

Y lo que son las cosas. Hipólito Zybin se casó con Lilia y tuvo dos hijos. Rosa Reyna narra: "Un día nos dijo: " les tengo una sorpresa.  Vengan en la tarde!" Fuimos todas. Nos dijo: "aquí les presento a mi niño";  Estaba divino!  Era un muñequito de ojos claros!". Olga Escalona agrega: " ramos 18 y las 18 fuimos las madrinas de Alejandro."

Hipólito Zybin murió en la ciudad de México el 31 de agosto de 1963. La semilla que él sembró ha fructificado maravillosamente. Por eso, lo recordamos como uno de los pioneros de la institucionalización de la enseñanza de la danza mexicana.

## Notas

<sup>1</sup> Carta dirigida por Hipólito Zybin al señor Franklin O. Westrup, director del Departamento de Cultura Física de la SEP, el 10 de abril de 1930.

<sup>2</sup> *Idem*.

<sup>3</sup> Oficio número 1 795 dirigido a Hipólito Zybin el 6 de febrero de 1931 por el Jefe del Departamento de Bellas Artes de la SEP, Alfonso Pruneda.

<sup>4</sup> Informe de la Comisión de las Fiestas de Chalma del 2 de junio de 1931 enviado por Hipólito Zybin a Carlos González, director artístico de los teatros de la SEP.

<sup>5</sup> César Delgado Martínez, "Olga Escalona", en *El laberinto de voces que danzan*, México, CNCA/INBA, 1991, Serie Investigación y Documentación de las Artes, p. 123.

<sup>6</sup> "La Escuela Nacional de Plástica Dinámica". Recorte de prensa, sin fecha, ni nombre del periódico.

Para la elaboración de este texto se consultó el Fondo Hipólito Zybin de la Biblioteca Nacional de las Artes, donado por su hijo Alejandro Zybin.



CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES

Rafael Tovar  
*Presidente*

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES

Gerardo Estrada  
*Director general*

Ignacio Toscano  
*Subdirector general de Bellas Artes*

Carlos Reygadas  
*Subdirector general de Administración*

Silvia Durán Payán  
*Subdirectora general de Educación Artística*

Mónica Navarro  
*Directora de Difusión y Relaciones Públicas*

Lin Durán  
*Directora del Centro Nacional de Investigación,  
Documentación e Información de la Danza "José Limón"*

**HOMENAJE UNA VIDA EN LA DANZA**

Se terminó de imprimir en el mes de julio de 1995.

La tipografía, la formación y la impresión estuvieron a cargo  
de Gráfica, Creatividad y Diseño, S.A. de C.V.,  
ubicada en Emma 126, col. Nativitas, México, D.F.

La edición consta de 1000 ejemplares.

