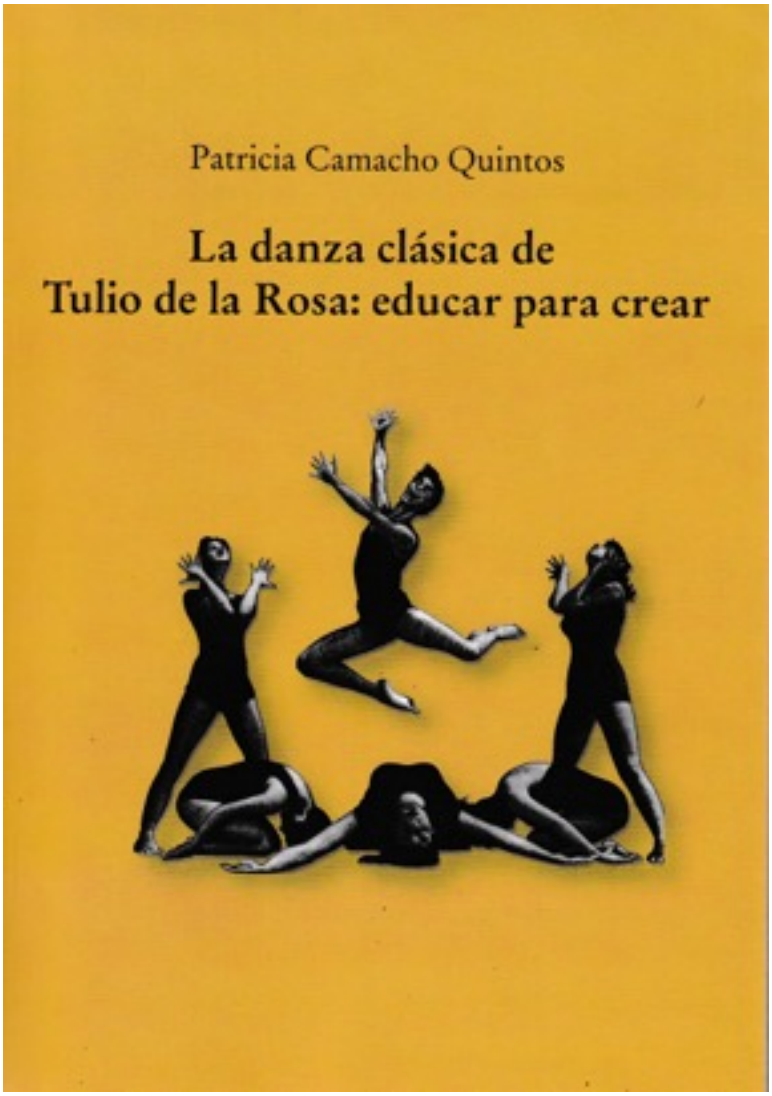
CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA
INBA
CENIDID
INBA Digital

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



www.inbadigital.bellasartes.gob.mx

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Cómo citar este documento: Camacho Quintos, Patricia. *La danza clásica de Tulio de la Rosa: educar para crear*. México, D.F.: CONACULTA, INBA, Cenidi Danza, 2012

ISBN: 9786076051795

Descriptores temáticos (palabras clave): Tulio de la Rosa (1931), biografía, danza clásica, enseñanza de la danza clásica.

Patricia Camacho Quintos

La danza clásica de Tulio de la Rosa: educar para crear

La maestra Patricia Camacho Quintos es doctora en Creación Literaria con especialidad en Novela. Es socióloga por la UNAM. Forma parte del cuerpo de investigadores del Cenidi-Danza José Limón desde 1993, donde ha publicado las obras *Danza y masculinidad*, *Danza y box: bálsamo y herida*, y *Josefina Lavalle: institucionalidad y rebeldía*. También ha publicado los libros de poesía *AMORtajada de MUERTE y otros poemas*, *Cantos a Julio Amor*, y *Beshabar (viento negro)*.

La danza clásica de Tulio de la Rosa: educar para crear

Patricia Camacho Quintos

La danza clásica de Tulio de la Rosa: educar para crear

Diseño de la colección
Coordinación de Publicaciones del INBA

Subdirector editorial y director de arte
Enrique Hernández Nava

Supervisión de diseño y producción
Juan Ariel Rodríguez Peñafiel

Formación y portada
Daniel García Rivera

Ilustración de portada
Pablo Ramírez Reyes

Corrección de estilo
Beatriz Torres Sánchez / Dora Torres

La danza clásica de Tulio de la Rosa: educar para crear
© Patricia Camacho Quintos
Primera edición: 2012
D. R. © Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura
Reforma y Campo Marte s/n, Col. Chapultepec Polanco,
Del. Miguel Hidalgo, C. P. 11560, México, D. F.

ISBN: 978-607-6051-79-5

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

Impreso en México / *Printed in Mexico*

Índice

Mar 11

Boceto 15

Una decisión transgresora 21

Como de película 27

Un Cubita con el maestro Fernando Alonso 31

Luego... 41

Hipotéticamente 43

¿Cómo se hizo maestro de danza? 45

Situación de la danza clásica en México a la llegada de Tulio de la Rosa 53

Como la música... llegó para quedarse 61

Un artista realizado 81

Maestro, maestro, maestro 93

De Guatemala a Ensenada... y Tulio como si nada 133

Premios y distinciones..... 225

ANEXOS

Anexo 1..... 229

Anexo 2..... 241

Anexo 3..... 243

Anexo 4..... 251

Anexo 5..... 255

Anexo 6..... 259

Anexo 7..... 275

Anexo 8..... 277

Anexo 9..... 281

No con palabras..... 285

Galería de imágenes..... 286

Fuentes..... 323

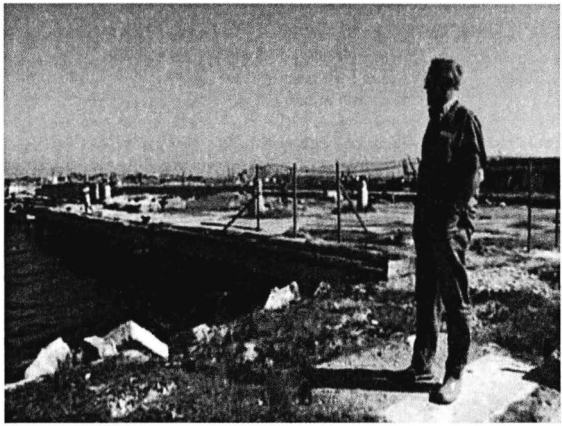
A mi madre
y al doctor Héctor Sentíes Castellá,
con gratitud.

Mar

El carcelero azul bloqueó el paso
de la reverberación de sus sones,
hasta que una mulata
anciana y utópica
ató a una cometa la carcajada
que al viento
los liberó de su celda aguamarina.

Patricia Camacho Quintos
La Habana, Cuba,
marzo de 2010.

Tulio de la Rosa. Muelle de La Habana, Cuba, 30 de marzo de 2010.
Foto: Fidel Romero Altamirano (tomada originalmente en video y restaurada por Fidel Romero y Alejandro Reyes).



Boceto

Estimado e hipotético lector:

Tulio de la Rosa es un seductor. Es dulce, amable, caballeroso y divertido. Pero también es un hombre de armas tomar. No soporta la mediocridad, la deshonestidad ni la traición. Es un maestro de tiempo completo. Da lecciones de toda índole, no importa la circunstancia de la que se trate. Pero evita subirse al estrado y ser sentencioso. La amenidad didáctica con la que enseña al que no sabe es de gran efectividad.

El jueves 1° de abril de 2010, durante un viaje que hicimos Tulio de la Rosa, Fidel Romero y yo a La Habana, acudimos al restaurante "A Prado y Neptuno", ubicado en el edificio que era el Club de Negros antes de la Revolución Cubana; se trata del inmueble donde nació el chachachá. Ese día retransmitían por televisión el partido de béisbol que le dio el triunfo al equipo local: "Los Industriales". Los meseros estaban muy entretenidos con el evento deportivo y no nos atendían. El servicio era muy lento. Finalmente cenamos una sopa de cebolla y unas pastas deliciosas. Pedimos la cuenta... nada. La volvimos a pedir. Lo hicimos varias veces a meseros distintos para ver si alguno de ellos nos hacía caso. Tulio de la Rosa dijo: Nos vamos. Según él mismo cuenta, a mí casi se me salen los ojos. Y Fidel se quedó inmóvil. El maestro Tulio se puso de pie. Temerosa, pero con una picante curiosidad que me advertía que algo insólito podría suceder y alimentar estas páginas, me levanté y le dije a Fidel: Vamos a seguirlo, a ver qué pasa. No corran, despacio, nos ordenó el maestro. Antes de salir nos detuvimos en la puerta, en espera de que nos alcanzaran con la cuenta. Nada. Salgan, dijo Tulio. Y él se quedó esperando... nada. Salió. Afuera del restaurante encendió un cigarro, lo fumó, lo consumió hasta el filtro... y nada. Pues vámonos. Caminamos despacio hasta el hotel donde nos alojábamos. Yo temía sentir

una mano en la espalda reclamándome haber salido sin pagar. Y ya me veía deportada por ladrona. Fidel rompió la tensión con su tono socarrón: Ah, ahora sí ya entendí el socialismo, pero de haber sabido pido langosta. A los dos nos dio un ataque de risa nerviosa. Y cada uno fue a su habitación. A la mañana siguiente nos reunimos en el desayuno. El maestro Tulio nos dijo: Si les parece, después de nuestra clase de metodología del ballet (a la que asistimos los tres durante una semana, con la maestra Ramona de Saá) vamos a ir al restaurante de anoche, les contamos lo sucedido y, una vez que aprendan que deben tener cuidado con su trabajo si quieren vivir del turismo, les vamos a pagar la cuenta que les quedamos a deber. ¿Están de acuerdo? Sí. Hablamos con el encargado de "A Prado y Neptuno". Tenía los ojos como platos con nuestro relato. Le aclaramos que nos fuimos no por evadir el pago, sino para ver hasta dónde llegaba su desatención. No quiso cobrarnos la cuenta de la noche anterior. Nos quedamos a comer con la conciencia tranquila y con una atención de primera por parte de los meseros. Y, claro, cuando pedimos la cuenta de esa comida, la trajeron de inmediato. Tulio de la Rosa: educador de tiempo completo.

Tulio ha vivido fuera de su natal Venezuela por más de medio siglo. Lo ha hecho sin tener a su lado a ningún miembro de su familia de origen. Su profundo sentido de la amistad le ha permitido no sentirse solo. Con sus entrañables amigos y amigas ha construido un sólido y duradero vínculo, y con todos ellos ha sumado una inmensa familia, además de la que integró en México al lado de la maestra Elsa Recagno. Para algunos es un hermano adoptivo, para otros un padre sustituto, y tiene hasta nietos sin nexo consanguíneo. Es alguien que realmente se interesa por hacer sentir bien a la gente que lo rodea, cuida los pequeños detalles, es muy cálido y juguetón. Sí, juega con la vida, con la misma seriedad con la que los niños llevan a cabo sus juegos. Como un niño, pone reglas para jugar, las cuales están impregnadas de su criterio ético: lealtad, sinceridad y –si se trata de trabajo– tesón, honestidad, precisión y calidad. Pero, ¡cuidado!, también es implacable. Hombre de una sola pieza, dice lo que piensa de frente, así sean las más acerbas críticas. Si se sabe aquilatar esa cualidad en él, se pueden evitar muchos dolores de cabeza, pues dichas críticas están orientadas a evitar que uno cometa graves errores.

A Tulio le gusta que lo apapachen, que lo consientan. Pero también le encanta polemizar con sus amigos y que cada quien defienda su postura. Por opuestas que sean las opiniones, siempre encuentra la manera de no claudicar en sus puntos de vista y al mismo tiempo concluir las discusiones con una sonrisa, un beso en la mejilla o un apretón de manos. Bueno, eso ocurre con la gente que encuentra inteligente y querible. Pero cuando se topa con la estulticia se puede enfurecer, poner a la gente en su sitio y no volverle a dirigir la palabra.

Tulio de la Rosa, el alumno leal y agradecido. El bailarín de ballet, de danza moderna y de *show*. El coreógrafo de danza clásica, folclórica, cabaret, teatro, ópera, zarzuela y televisión. El investigador con ojo de lince identificando cientos de imágenes y clasificando alterones de videos. Tulio de la Rosa, el maestro. Sí, por sobre todo el maestro, vivido por sus alumnos como figura fundamental y entrañable, que marcó y apuntaló muchas carreras en la danza y que en un determinado momento logró sistematizar una metodología para la enseñanza no formal de la danza clásica, siendo, con ello, maestro de maestros.

Lo he observado, lo he escuchado, he revisado y trabajado en su archivo personal, he recabado testimonios sobre su labor. Si tuviera que cifrarlo en una frase que trascendiera para el futuro, escribiría: "Tulio de la Rosa vivió la danza con alegría y enseñó el ballet sin humillación".

En las siguientes páginas el lector encontrará un caleidoscopio de voces: documentos y entrevistas que se entreveran para integrar un relato no lineal. La vida no es lineal y mucho menos puede serlo la evocación de la trayectoria de un personaje tan complejo como Tulio de la Rosa, cuya amplia labor pedagógica me motivó a ir tras sus huellas en numerosos viajes al interior de la República Mexicana y al extranjero. No viajé sola, lo hice con Fidel Romero Altamirano, quien se desempeñó como asistente de esta investigación y como codirector del video que la acompaña. Yo misma financié todos los viajes nacionales; cada uno pagó su viaje a Cuba; y para trasladarnos a Guatemala recibimos apoyo de la Coordinación Nacional de Danza, que nos proporcionó dos boletos viaje redondo México-Tapachula-México y cinco mil pesos en viáticos para cinco días (divididos entre dos personas), los cuales tuvo a bien autorizar el entonces administrador del Cenidi-Danza. De Tapachula a Guatemala, y viceversa, nos transportamos en un autobús que yo calificaría de *guajolojet*, con todas las incomodidades de nuestros

guajoloteros de tercera clase, pero con la publicidad digna de un pulman. Viajamos toda la noche, cruzamos una frontera sórdida y peligrosa, atravesamos la selva a bordo de aquel autobús con asientos involuntariamente reclinables y con resortes salidos, y al que de repente se le abría la puerta en las curvas. Yo me digo a mí misma "señorita paranoia", y cada vez que se abría la puerta del autobús me imaginaba que se subía un integrante de la mara salvatrucha a degollarnos para llevarse todas nuestras pertenencias. No dejé dormir a Fidel en todo el camino porque él se sobresaltaba junto conmigo. Llegamos a la ciudad de Guatemala a las cinco de la mañana. Nos alojamos en un hotelito cercano a la Escuela Municipal de Danza, donde teníamos habitaciones reservadas. A las nueve de la mañana ya estábamos en el salón de clases esperando al maestro Tulio para ver si entendíamos algo de ballet.

Yo siempre me sentí insegura frente a este proyecto. De pronto me entraban *lapsus* de lucidez y escribía sin parar, y luego, la duda: ¿qué hago yo escribiendo un libro sobre un gran maestro de danza clásica? Allá, a principios de los años ochenta, para apuntalar mi trabajo periodístico en torno a la danza, me inscribí en las clases de ballet del maestro Ezequiel Celada en el Ballet Teatro del Espacio; nunca olvidaré la expresión de sorpresa y desesperación de ese gran maestro cuando me veía tratar de hacer los ejercicios. Por pudor dejé de ir. Por falta de pudor, por amor a mi trabajo y por la gran confianza y cariño que en este tiempo le tomé a Tulio de la Rosa, acepté –en el pináculo del surrealismo de este proyecto– asistir a una clase teórica de danza clásica impartida por él, para comprender mejor la terminología y para dilucidar en cuerpo propio las peculiaridades de su propuesta. Él se dio cuenta de que estoy muy lastimada de la espalda, que me costaba mucho trabajo hacer el mínimo movimiento, así que con indicaciones precisas y claras me dio la oportunidad de experimentar en mi persona la inmediata repercusión postural de sus planteamientos. El resto de la clase fue ilustrada por la maestra Beatriz Pérez Recagno.

Le quiero agradecer al maestro Tulio toda su paciencia, confianza y afecto. Para mí dejó de ser un personaje sobre el cual investigar. Me sumo a la larga lista de personas que lo ven como a un padre, regañón, cascarrabias, pero con un gran sentido del humor y un amoroso corazón siempre dispuesto a dar.

De manera destacada, le agradezco a Fidel Romero Altamirano su asistencia comprometida y eficiente en esta investigación, y su compañía siempre afectuosa y solidaria. A Angélica del Ángel Magro, el haber transcrito la inmensa mayoría de las entrevistas que se incluyen en este libro. Y a Alejandro Reyes Hernández la digitalización de las fotografías. Gracias al Consejo Académico del Cenidi-Danza José Limón y a su presidenta, la directora del Centro, Elizabeth Cámara García, por haber entendido lo laborioso que fue realizar este trabajo. Y a la Coordinadora Nacional de Danza, Carmen Bojórquez, por facilitarnos nuestro traslado a Guatemala, donde recabamos testimonios muy importantes.

Para llevar a cabo esta investigación consulté en su totalidad el Fondo Tulio de la Rosa y, junto con Fidel Romero, digitalicé una parte del mismo con el propósito de proteger los originales al momento en que otros usuarios deseen consultar dichos documentos. Hice entrevistas y apliqué cuestionarios, acudí a observar clases del maestro Tulio, tomé clase con él (observación participante); de su archivo personal clasifiqué e identifiqué (con la ayuda del maestro) más de doscientas fotografías, para las que elaboré los respectivos pies de foto. Fidel Romero Altamirano y Alejandro Reyes Hernández digitalizaron dichas imágenes, todas pertenecientes a la colección personal de Tulio de la Rosa. Una copia de las mismas pasará a formar parte de la fototeca del Cenidi-Danza José Limón.

Tuve la precaución de pedirle a Fidel que registrara en video la mayor parte del proceso de investigación. Gracias a ello, y a la pericia que él tiene en la materia, es que estamos en condiciones de ofrecer, junto con este libro, el video que muestra en imágenes en movimiento aspectos contenidos en las siguientes páginas pero, sobre todo, que brinda materiales que sólo en video se pueden ponderar, tales como las clases del maestro Tulio, escenas de él bailando, declamando, además de múltiples testimonios.

La corrección de estilo de este libro estuvo a cargo de Dora Torres Ponce, quien trabajó con acuciosidad y criterio flexible. Muchas gracias.

Quiero agradecer muy sentidamente a todas las personas que me concedieron una entrevista, respondieron a un cuestionario, me compartieron fotos, documentos, recuerdos, consejos, puntos de vista, y a quienes me dieron palabras de aliento para que concluyera este proyecto. Particularmente a la maestra Sylvia Ramírez, quien me orientó de manera muy útil cuando yo iniciaba este trabajo.

Hay libros que se escriben emprendiendo un viaje hacia el interior y en el proceso de elaborarlos el autor piensa en él y en sus personajes. Este libro no es el caso. Lo escribí siempre pensando en usted, mi hipotético lector, en comunicarme con usted. Me sostenía en el esfuerzo la idea de que dentro de un tiempo yo ya no estaré en este plano de la existencia y quizá un joven estudiante de danza, curioso, acudirá a la estantería de una biblioteca y querrá saber quién era Tulio de la Rosa y cuál fue su aporte artístico y humano. Para responder esa inquietud escribí las siguientes páginas. Que las disfruten.

Patricia Camacho Quintos

Una decisión transgresora

A los diecisiete años de edad, Tulio de la Rosa decidió que sería bailarín profesional. Eso le valió una ruptura irreconciliable con su padre, quien por una serie de prejuicios machistas veía en aquella carrera la negación de la virilidad. Nadie en su familia se dedicaba al arte, menos a la danza. Así que esa joven promesa de los escenarios latinoamericanos tuvo que luchar contra viento y marea para cristalizar su vocación.

Nicanor Getulio Pérez La Rosa (quien adoptó el nombre artístico de Tulio de la Rosa) nació en Caracas, Venezuela, el 8 de agosto de 1931, según datos de su cédula de identidad expedida en Venezuela. Nació el 8 de agosto de 1932, de acuerdo con la forma migratoria otorgada en México. Sin embargo, el pasaporte número 917903, expedido el 29 de octubre de 1979 por la República de Venezuela, a través de su embajada en México, le atribuye a Tulio de la Rosa como fecha de nacimiento el 8 de agosto de 193, sí, 193, sin especificar si es antes o después de Cristo. Con ese pasaporte viajó a Venezuela, Cuba y Francia, y nadie se percató de semejante errata.

Sus abuelos paternos, Nicanor Pérez Crespo y Teolinda Serrano Guerra, eran propietarios de tierras y ganado. La hermana menor de doña Teolinda era monja, su nombre era Rafaela Serrano Guerra. Pero la abuela paterna de Tulio de la Rosa era mujer de carácter recio. Era una matriarca. La que decidía qué se hacía en su casa y la que definía las pautas de conducta de las vidas de sus hijos y de éstos con sus esposas. Ella primero se casó con Juan Vargas, luego contrajo nupcias con Nicanor Pérez Crespo, y más tarde se unió en matrimonio con Pedro Betancourt. Doña Teolinda solía decir que su verdadero nombre era Linda Serrano Guerra de Vargas Riverol, Pérez Crespo y Betancourt Rendón.

> Mi abuelita decía que no era amante del matrimonio y cuando yo ya tenía como catorce años la molestaba mucho y le preguntaba: "¿Si hubieras sido amante del matrimonio cuántas veces te habrías casado? ¿Seguro que tú no los mataste?".[1]

El abuelo materno de Tulio, de nombre Pablo La Rosa, nació en Santa Cruz de Tenerife. Su abuela materna, Felicia Lía, era madrileña. Don Pablo La Rosa fue uno de los últimos cocheros que hubo en Caracas.

> De mis primeros recuerdos de infancia tengo la imagen de un comedor grande de donde se veía el enorme portón por el que entraba mi abuelo con el coche tirado por caballos.
>
> Mi abuelo tenía grandes bigotes y era canoso. Me subía al coche y me llevaba hasta el fondo, donde estaban los pesebres. Entonces enganchaba los caballos y luego me regresaba caminando con él y cenábamos juntos. Me acuerdo que uno de sus caballos tenía una mancha en la frente y se llamaba *Frente Blanca*, y mi abuelo me decía que ese caballo era mío.[2]

El padre de Tulio, Rafael Pérez Serrano, continuó con la tradición familiar. Es decir, tenía hatos ganaderos, que luego perdió en apuestas para quedarse solamente con una carnicería. Y así como su madre tuvo varios esposos, él también resultó aficionado a las mujeres. Procreó un hijo: Rafael Ángel, que murió siendo muy joven. Luego se casó con Juana Álvarez, con quien tuvo dos hijas: Carmen Aurora y María Hortensia. Al enviudar se casó con Teresa La Rosa Lía y de ese matrimonio nacieron tres hijos: José, Carolina y Tulio.

Teresa La Rosa Lía se casó muy jovencita con Rafael Pérez Serrano. Cuando contrajo nupcias con él, ella tenía casi la misma edad de la hija mayor que su esposo había procreado con otra mujer.

La juventud de Teresa La Rosa no fue impedimento para que resolviera su vida con criterio propio. Cansada de vivir sometida por su esposo y por su suegra, dejó a su marido y a sus hijos, y se fue a vivir a otra ciudad con un hombre que le dio mejor vida y con quien tuvo nueve hijos.

[1] Tulio de la Rosa, en entrevista realizada por Patricia Camacho Quintos. México, D. F., 18 de enero de 2010. Transcripción: Angélica del Ángel Magro.
[2] Tulio de la Rosa, en entrevista citada.

Como de un día para otro no vio más a su madre, siendo muy pequeño Tulio pensó que ella había muerto, hasta que un día...

> Cuando yo tenía diez u once años me vine a enterar de que mi mamá estaba viva, porque mi tía Rafaela, que ya no era monja, se enfermó, vivía con nosotros y me ponía a que le leyera. Entre uno de los libros que me dio apareció una foto mía en la que estoy haciendo la primera comunión y que está dedicada a mi mamá, pero con la letra de mi tía Rafaela. Yo le dije: "¿Cómo es esto? ¡Mi mamá! ¿Cuándo? ¿Dónde?". Empecé a averiguar, logré saber dónde estaba, le robé dinero a mi papá y fui a verla a Maracay, donde vivía con Alberto Yánez, un señor grandote y muy fuerte. Y tenían una *chorrera* de hijos que eran mis hermanos.
>
> El encuentro fue increíble. Ella lloraba y yo lloraba también. Y mis hermanos nomás me veían. Eran muy pobres. El señor trabajaba en un rastro. Pero tenían su casa con un patio muy grande con árboles frutales. Tenían una vaca para ordeñar y gallinas, y yo estaba feliz de ver aquello. Yo siempre hubiera querido vivir en un lugar así. De tal forma que me dio por ir a visitar a mi mamá y un día llevé a mi hermana Carolina; mi papá no nos dijo nada, pero mi abuela, ¡olvídate![3]

Los nueve hermanos de Tulio, que su madre engendró en su segundo matrimonio, son: Alicia, Consuelo, Luis, Elvira, Pablo y Feliciano (gemelos), Belén, Alberto y Carmen Teresa.

Tulio frecuentaba a su madre y llevaba a comer a sus amigos a la casa que ella tenía en Maracay. Pero decidió no ir a vivir con ella porque veía que ya tenía su vida hecha, que era feliz, y además él contaba con sus propios planes en Caracas. ¿Cuáles eran esos planes? Ser independiente y dedicarse al arte. La relación con su padre era distante, pues no le perdonó que no le hubiera dado el lugar que le correspondía a su madre dentro de su casa. Así que para no depender de él, Tulio comenzó a trabajar a muy temprana edad. Tenía trece años cuando ingresó como vendedor de dulces al cine de su barrio.

> Con un cajón de dulces colgado del cuello, yo entraba a la sala de cine y voceaba: "¡Chicles, caramelos, tostones, maní!". Así empecé y ganaba mi dinerito. En el barrio había una señora inglesa muy linda, con trenzas largotas, parecía vikinga, y daba clases de piano en su casa. Con lo que yo ganaba fui con ella y comencé

[3] *Loc. cit.*

a tomar clases de piano. Pero luego supe que también enseñaba mecanografía y opté por esto último, porque no me alcanzaba para pagar las dos cosas.

Después de un tiempo en el cine pasé a ser taquillero. Ya ganaba más. Decidí entrar a una academia para aprender más rápido y encontrar un mejor trabajo. Ahí me enseñaban taquigrafía, mecanografía, cálculo mercantil, en fin. Un día llegó a la academia un señor del Banco Agrícola y Pecuario solicitando una mecanógrafa, y el maestro le dijo: "Pues mira, aquí son puras principiantes, nada más tengo a un muchacho que ya estudió algo de mecanografía". Me hicieron la prueba y me quedé de facturador. Ya tenía un sueldo fijo y además mi caja de ahorro. Tenía yo como quince años.[4]

Por esa época llegó a Caracas el Ballet Ruso del Coronel Basil. Y en la inauguración de la obra de urbanización Altamira –que tenía un parque, una gran plaza y fuentes danzarinas– se presentó dicho ballet.

Como era gratis, yo fui a ese evento. Y a partir de ahí empecé a averiguar y supe que había escuelas de danza. Que en mi país había bailarines en el Teatro Municipal. Que en el Liceo Andrés Bello, donde se estudiaba el bachillerato, daban clases de danza.

Fui y me inscribí al Liceo Andrés Bello. Y así empecé a estudiar ballet. Eran puras niñas, sólo íbamos otro varón y yo. Entre las bailarinas más avanzadas estaba Ileana Recagno –quien sería más tarde mi cuñada–, y ella me dijo: "Llega media hora antes". Así fue como me empezó a corregir esto y lo otro.

Ileana consiguió que nos diera clase uno de los bailarines que llegaron con el Ballet Ruso del Coronel Basil. El maestro era David Grey. Cuando él no podía ir nos mandaba a Eva, su esposa, y las clases de ella eran muy libres, como de improvisación, de desarrollo de la creatividad.

Para entonces yo ya había conocido a Elsa Recagno, hermana de Ileana, que también era alumna del profesor Grey. Elsa y yo éramos noviecitos.[5]

Totalmente hechizado con la magia de la danza, el joven Tulio siguió indagando y descubrió en su ciudad el Taller de Danza Libre, impartido por el maestro mexicano Alberto Grishka Olguín, que fue integrante del Ballet

[4] *Loc. cit.*
[5] *Loc. cit.*

Nacional de México y participó en el estreno de *En la boda*, de Waldeen. Esas clases se realizaban con los pies descalzos, no había posiciones y era un movimiento totalmente disparejo. A Tulio le encantó.

"Y cuando le conté a Elsa en qué consistían mis clases con Grishka Olguín, me dijo: '¿Cómo puedes comparar eso con la belleza de un *écarté*?'. Pero a las clases de Danza Libre yo iba esporádicamente. Mi prioridad era el ballet. Mientras, seguía trabajando como facturador del banco y luego como empleado del correo."[6]

Ni su familia de Caracas, ni su familia de Maracay sabían que estaba estudiando ballet. Su incipiente formación como bailarín se dio prácticamente de manera clandestina. Sólo Carola, su hermana mayor, estaba enterada; quizá por descuido involuntario, la joven cometió una indiscreción y la información llegó a oídos del padre de Tulio.

"Mi papá me dijo: 'Eso no es para hombres. ¿Qué piensas hacer de tu vida después? ¿Estás loco o qué? Yo no quiero maricones aquí...'. Entonces me fui a vivir con un amigo y con su mamá, Maflor."[7]

Y ahí encontró la comprensión que necesitaba para dedicarse a la danza. Su padre y él nunca se reconciliaron. A su madre siempre la apoyó económicamente, demostrándole su cariño. Un cariño que fue recíproco.

[6] *Loc. cit.*
[7] *Loc. cit.*

Tulio de la Rosa en la Academia Alicia Alonso,
La Habana, Cuba, 1951.

Como de película

Cuando Tulio trabajaba en un cine, primero vendiendo dulces y luego como taquillero, se hizo muy aficionado al séptimo arte porque podía ver de manera gratuita todos los filmes que ahí se exhibían. Vio cine mudo, la primera película hablada, rumberas, suspenso, gánsteres, comedias musicales, dramas, de todo. Pero nunca imaginó que su decisión de dedicar su vida a la danza lo haría protagonizar anécdotas propias de una película de aventuras. Todo empezó con la llegada del Ballet de Alicia Alonso a Caracas.

En el grupo de danza del Liceo Andrés Bello, su maestro David Grey les montó varios ballets, entre ellos uno con temas griegos y otro con temas góticos, es decir, sobre la noche, la luna y el viento: Tulio de la Rosa encarnaba al viento.

Su grupo de amigos se reunía en torno al interés por el arte. Escuchaban música clásica en discos de pasta de setenta y ocho revoluciones, leían a Bécquer y a Neruda, no se perdían las presentaciones de cada compañía de danza internacional que llegaba al Teatro Municipal. Ahí vieron varias veces a Katherine Dunham y su danza afroamericana. Eran asiduos a los conciertos de la Sinfónica Nacional de Venezuela. Con esta agrupación Tulio escuchó por primera vez *El Mesías*, de Haendel, y verdaderamente se estremeció. Y cuando no tenía dinero para comprar su boleto, don Esteban, el encargado del teatro, le daba permiso de entrar sin pagar.

> Cuando yo tenía como dos años de estudiar ballet y ya me había presentado en obras y todo, llegó a Caracas el Ballet de Alicia Alonso, en 1948. Luego volvió en una segunda ocasión, en 1951, y fue entonces cuando empecé a buscar la manera de hacerme amigo de la compañía.

Total que entablé amistad con mucha gente, pero sobre todo con Carlota Pereyra, que era segunda bailarina del ballet. Carlota me ofreció hablar con Fernando Alonso para que me permitiera tomar clases con ellos, pero sus clases se impartían en una escuela rival a la de nosotros: el estudio de Nena Coronil, gente de apellido rancio y con mucho dinero, que creo que había asistido a clases con Pavlova y se presentaba con tocado de ala, hecho de plumas, como en *El lago de los cisnes*, y nosotros nos burlábamos.

Cuando llegué a aquel lugar para presentarme en la clase de Fernando Alonso, una de las bailarinas de Nena Coronil, Irma Contreras, me dijo: "Tú no puedes tomar clase, nosotros sí porque éstos son nuestros salones, ésta es nuestra escuela".

Carlota le explicó que Fernando me había invitado y entonces Irma aceptó que entrara a la clase. Volví una segunda ocasión. Ya no estaba invitado, pero fui. Y la misma gente del estudio me impidió la entrada.[8]

La primera clase que tomó con Fernando Alonso le resultó sumamente difícil:

Sudé y sudé, pero traté de hacer todo, atrás de todo el mundo, porque era toda la compañía. Dividía sus grupos, porque en esas clases no estaba Alicia ni los primeros bailarines, pero sí el cuerpo de baile, y había varones. Y dije: "¡Aquí le entro con ganas!". Ellos siguieron con sus funciones y yo no me las perdía, ni sus ensayos; yo nada más veía.

Luego dieron una función en la plaza de toros. Bailaron arriba de una tarima. No sé si había llovido o qué, pero había lodo, e incluso tenían que llegar a su improvisado escenario sin zapatos. Era un ensayo y yo cargué a Carlota Pereyra para que no se ensuciara con el lodo. La dejé ahí y me fui a sentar junto a Fernando Alonso, que daba indicaciones con un altavoz. Yo lo veía y lo veía, hasta que me dijo: "Oye, chico, ¿qué es lo que tú quieres?".

Entonces le expliqué que quería ser bailarín y pertenecer a su compañía. Él me preguntó si tenía los medios para sostenerme la carrera. "Tú tienes que venir a La Habana y te puedo ofrecer clases gratis, pero nada más, tú tendrás que buscar de qué vas a vivir".

No me lo dijo dos veces. Busqué todo lo que tenía de valor y lo vendí...[9]

[8] Tulio de la Rosa, en entrevista citada, 18 de enero de 2010.
[9] *Loc. cit.*

Los tesoros de los cuales se deshizo Tulio para financiar su viaje a La Habana fueron relojes y discos de setenta y ocho revoluciones que eran verdaderas joyas, pues para dar una idea, uno de ellos era la *Rapsodia sobre un tema de Paganini*, de Rachmaninov, interpretada por el mismísimo Rachmaninov. Y dispuso de las prestaciones que tenía en su empleo, entre ellas su caja de ahorro. Sólo le alcanzó para pagar el pasaje de ida en un barco que se llamaba *Luciano Manara*. Un día antes de su partida le dijo a su familia: "Mañana me voy a Cuba". Y se fue. Lo acompañaron al muelle su novia, Elsa Recagno, y la mamá de ella.

Íbamos Elsa y yo atrás, y la señora iba adelante manejando la camioneta. Nos veía por el retrovisor. Llorábamos porque dejaríamos de vernos. Al bajarme, la señora me puso en la mano un billete de veinte dólares, porque sabía cómo andaba de limpio, sin nada. Fue así como me marché a La Habana. Al año siguiente, en 1952, Elsa se fue a estudiar a Londres, a la escuela del Royal Ballet. Se fue con el maestro Grey y con su esposa.

El barco en el que viajé trasladaba a inmigrantes portugueses e italianos. Yo tenía pasaje de tercera clase. Fueron cinco días de travesía. En las noches sacaba mi colchoneta a cubierta porque abajo hacía un calorón, ¡y los aromas!

Llegamos a medianoche. Veía el cordón de luces del malecón y decía: "¡Ay, La Habana!". Y viene migración a revisar los papeles. Me presento con mi equipaje. Nadie me estaba esperando porque no tenía a quién avisar de mi llegada a Cuba. Y de repente, los agentes migratorios me dicen: "¿Y su pasaje de regreso?". De inmediato respondí: "Mi papá me lo va a mandar". "A ver, ¿cuánto dinero trae consigo?", increparon. Y no llegaba a los ochenta dólares. Me dijeron que no podía bajar a tierra sin pasaje de regreso y con esa cantidad de dinero.

Con mis dieciocho años a cuestas me subieron a una lancha y me llevaron a través de la bahía a una isla, donde se encontraba la cárcel de Tiscornia. Creo que era la cárcel de migración. Pasé toda la noche en vela. No había nadie, bueno, en total éramos como tres hombres.

Yo llevaba cartas para diferentes personas, entre ellas un médico venezolano que estaba haciendo un posgrado en La Habana. Y traía su número de teléfono para entregárselo. A la mañana siguiente pedí permiso para hablar por teléfono. Le expliqué al médico: "Pasa esto, esto y esto". "¡Muchacho!, tú estás loco", me dijo. Yo ni lo conocía, y a las cinco de la tarde llegó con un pasaje de regreso a mi nombre.

> En fin, me dejaron salir y este médico me llevó al barrio de El Vedado, a una pensión muy barata donde él vivió cuando era estudiante. Le di las gracias y, por cierto, nunca volví a saber de él, nunca. Ahí empezó mi vida en La Habana... ¿Estás segura de que quieres que siga?[10]

Vámonos a tomar un cafecito, querido lector...

[10] *Loc. cit.*

Un Cubita con el maestro Fernando Alonso

El 31 de marzo de 2010, Tulio de la Rosa y yo fuimos a tomar un café a la casa del maestro Fernando Alonso, *su* maestro, a quien Tulio llama "mi padre de la danza". En nuestro inolvidable viaje a La Habana –al cual ya me he referido en las primeras páginas de este libro– nos encontramos con este personaje emblemático de la danza clásica que, a sus noventa y cinco años de edad, irradiaba generosidad, sabiduría y dulzura.

Le pedí a Tulio de la Rosa que propiciáramos dicho encuentro, porque yo tenía la necesidad de ir a sus orígenes profesionales en la danza, y qué mejor que hacerlo con el maestro que fue la base y que delineó su trayectoria artística y docente.

Abordamos un taxi en La Habana Vieja con rumbo a la colonia Miramar. Esos maravillosos taxis de La Habana que lo transportan a uno a otro tiempo, cuando –como ahora en Cuba– se vivía en México con gran seguridad. Llegamos bien resguardados en el auto de los años cincuenta. Nos detenemos frente a la reja. ¿Dónde está el timbre? Nos metemos por el jardín y tocamos a la puerta. Salen a recibirnos doña Yola, esposa de don Fernando Alonso, y Maiuly, su hija.

Desde la entrada vemos al maestro Alonso, nos da la bienvenida con una sonrisa. Está sentadito a la mesa, impecable. Doña Yola nos ofrece un café. Seguro es un Cubita. ¿Quién se puede negar? Pero, amigo lector, no se quede afuera. Hay una taza servida para usted, acomódese, que la conversación va a empezar.[11]

[11] Fernando Alonso y Tulio de la Rosa, en entrevista realizada por Patricia Camacho Quintos. La Habana, Cuba, 31 de marzo de 2010.

Patricia Camacho: ¿Cómo se inició la relación profesional entre usted y Tulio de la Rosa?

Fernando Alonso: Cuando pasamos por Caracas.

Tulio de la Rosa: En Caracas, donde me hice amigo de Carlota Pereyra y ella le pidió a Fernando –porque yo se lo pedí a ella– que me permitiera hacer una clase para que él me viera y me dijera si tenía futuro o no. Entonces fui, hice la clase, salí, pero él estaba ocupado, y lo empecé a perseguir.

P. C.: Y ¿qué recuerda usted de Tulio?

F. A.: Bueno, ahora que me está contando esto, yo me acuerdo..., porque, hija, ya tengo noventa y cinco años y no es fácil acordarse. Entonces, cuando hablamos de estas cosas es que me voy acordando, me voy enriqueciendo. Pero, bueno, ahí vamos. Porque yo tengo que vivir otros noventa y cinco años.

P. C.: ¡Ah! ¡Mínimo!

F. A.: Eso es lo que va a pasar. Tengo que vivirlos. ¿Es verdad que en la plaza donde nos presentamos en Caracas había toros?

T. R.: Sí, había.

F. A.: ¿Y te acuerdas que dimos la función y el presidente quiso ir a la siguiente?

T. R.: Sí, señor.

F. A.: Eso fue en 1948.

T. R.: '48, exacto.

F. A.: El presidente era Rómulo Gallegos.

T. R.: El gran escritor.

F. A.: Y resulta que el presidente quería ver la función. ¡Le hablaron tan bien de nuestro ballet! Casi todos los bailarines, o una gran parte de ellos, eran del American Ballet Theatre; se habían venido a Cuba con nosotros para realizar una pequeña gira que tuvo un éxito bárbaro. Ya en Caracas, al día siguiente va el presidente. Entonces le enseñamos a los chicos a saludar al palco presidencial primero. Dimos la función, el presidente se paró, aplaudió, bajó la escalera, fue al escenario, saludó a los artistas, lo acompañamos hasta la puerta..., y cuando llegamos a la puerta habían dado un golpe de Estado.

P. C.: ¡Aaaah!

T. R.: Los militares.

F. A.: Y estaban los cañones por la calle y los tanques de guerra y había tiroteos, y se llevaron preso al presidente.

P. C.: Y ustedes, aterrorizados.

T. R.: Sí.

F. A.: Bueno, nosotros paralizados. Nos alojábamos en un hotel que era de un cubano. ¿Te acuerdas?

T. R: No, no me acuerdo.

F. A.: Era de un cubano.

T. R.: Yo era nada más…

P. C.: Observador.

T. R.: Yo era público.

F. A.: ¡Ah!, ya.

P. C.: Y cuando el maestro Tulio llegó aquí a La Habana, ¿cómo lo adopta usted? ¿Cómo lo introduce a la danza profesional? ¿Cómo lo hace maestro? ¿Qué vio en él?

F. A.: Lo primero que hice fue mandarlo a Pinar del Río a dar clases de ballet. Me dice: "¿Y cómo voy a dar clases de ballet? ¿Qué enseño?". Enseña lo que aprendiste.

T. R.: Sí, señor.

P. C.: ¿Por qué lo mandó a él precisamente?

F. A.: Bueno, había pocos varones y él era uno de esos pocos, entonces, sencillamente había que mandar al que hubiera. Y como tenía buena facha y buena labia, sabía hablar, pues, nada, a profesor de ballet en Pinar del Río.

T. R.: Pero además hubo otras razones, porque después de mi odisea al llegar aquí y estar en Tiscornia, en la cárcel, y toda la cosa…

F. A.: Qué horror, eh.

T. R.: Entré al Tropicana a bailar.

F. A.: Ajá.

T. R.: Y usted me dijo: "¿Qué es eso, cómo, para eso saliste de tu tierra, para bailar allí? Estás perdiendo el tiempo", porque empecé a faltar a las clases de la mañana y me mandó de maestro a Pinar del Río.

Doña Yola: Ah, pues sí, en esa época era muy común que los jóvenes, como no podían sostenerse sólo con lo que les brindaba la compañía, tuvieran que bailar *show*.

T. R.: Henry Boyer estaba en Tropicana conmigo.

F. A.: ¡Ay, mi madre! ¡Henry Boyer! ¡Qué cosas!

P. C.: Maestro, usted fue quien profesionalizó en el ballet a Tulio de la Rosa. Él lo considera a usted como su papá artístico, ¿qué le significa eso?

F. A.: Bueno, me significa un afecto especial, porque es prácticamente un hijo postizo, ¿comprendes? Yo trabajé con él, lo eduqué en las cosas de la religión que era el arte de la danza, y todo ello prendió en él...

T. R.: Yo no me le despegaba, él estaba sentado en su silla y yo me sentaba ahí junto, viendo y oyendo todo lo que decía. Y me escondía para que no me corriera, porque yo pensaba: "Si me ve, ahorita me va a...", pero no me corría y se hacía el que no me veía.

F. A.: [Ríe]

P. C.: Usted es el creador de la escuela cubana de ballet, el maestro Tulio de la Rosa abrevó de usted esa escuela y con los años él creó una metodología para la enseñanza de la danza clásica para niveles iniciales. ¿Qué papel cree que ha jugado Tulio de la Rosa en la difusión de la escuela cubana de ballet?

F. A.: Bueno, él dio su buena parte porque trabajó ahí, fue uno de los creadores. La escuela cubana no eran tres personas, la escuela cubana fue mucha gente que trabajó para crearla, entre ellos los mismos bailarines cubanos y los asociados de Latinoamérica, que se unieron a los nuestros y aportaron su forma de ver el mundo.

P. C.: No sólo la danza, sino el mundo.

F. A.: El mundo. Yo recuerdo una cosa: frente a una luz roja había una chica muy bien parecida con sus libros y moviéndose ti ri ri ri ri ri [contoneando los hombros y la cadera], y digo: "Mire: ésa es la escuela cubana de ballet". La parte negra y la parte española, ambas mezcladas en una sola gente.

P. C.: ¿Usted cree que la escuela cubana de ballet es viable para los mexicanos?

F. A.: Yo creo que más que ninguna otra. El ballet cubano es el que más se asemeja a la forma de sentir de los mexicanos, y la prueba es que muchos bailarines se pudieron dedicar al ballet con mayor facilidad. Porque hubo un tiempo en el que bailar ballet no era bueno, nadie quería bailar ballet porque no alcanzaba el dinero, no era una carrera como la de médico o abogado; no, no, no servía. Entonces buscamos unos alumnos que lucieran muy hombrecitos en el orfelinato y los seleccionamos, y de ahí salieron un montón de primeros bailarines.

P. C.: ¿Aquí en La Habana?

F. A.: Aquí en La Habana.

P. C.: Y después, esa experiencia también se realizó en México con niños de orfelinato.

F. A.: Después también se hizo en México.

T. R.: Con Ramona de Saá y Mirta Hermida.

F. A.: Sí, ¿verdad?

T. R.: Y a mí me los encargaron.

F. A.: ¿Cómo se llamaba el señor?

T. R.: El ingeniero Salvador Vázquez Araujo.

F. A.: ¡Vázquez Araujo!

P. C.: ¿Cuál cree que es el principal aporte que ha hecho Tulio de la Rosa a la danza clásica?

F. A.: Bueno, él ha trabajado mucho, si no, imposible que le hubieran dado la famosa Águila Azteca, que es algo que se merece.

P. C.: Maestro, ¿hay algunas anécdotas que me quiera compartir de cuando Tulio de la Rosa bailaba aquí en el Ballet de Alicia Alonso?

F. A.: ¡Ay!, la verdad son tantas.

P. C.: Pues, a ver, empecemos.

F. A.: ¡Ay!

T. R.: ¿Le refresco?

F. A.: Sí.

T. R.: La primera vez que bailé, en *Giselle*..., bueno, la primera vez que bailé con el ballet fue en *Capricho español*.

P. C.: ¿En qué año fue?

T. R.: En noviembre del '51, mismo que se presentó en el anfiteatro con la ópera de Ravel *El niño y los sortilegios*, con Martha Pérez, ¿se acuerda?

F. A.: Sí.

T. R.: Eso lo montó Armando Navarro.

F. A.: ¡Armando Navarro!

T. R.: Él montó eso y fue mi debut con el Ballet de Alicia Alonso.

F. A.: Y Armando Navarro era un bailarín argentino.

T. R.: Que había estado también con los ballets de...

F. A.: De Basil.

F. A.: Había otro más. Eran Armando Navarro y... ¡Víctor Álvarez!

T. R.: Cleo.

P. C.: ¿Víctor Álvarez o Cleo?

T. R.: Cleo Eneas Escuicimaris.

F. A.: Sí, Cleo Eneas Escuicimaris.

T. R.: Ése era el nombre verdadero de Víctor Álvarez. Fernando le puso Víctor Álvarez.

P. C.: Como al maestro Tulio, ¿usted le puso Tulio de la Rosa, no?

F. A.: Sí, pero alguien quería que se le pusiera Cleopatro.

T. R.: [Ríe]

F. A.: Cuando se sugirió ese nombre, yo prohibí terminantemente que se usara.

P. C.: Sí, si no era actor cómico, ¿verdad?

F. A.: ¡Claro! ¿Cómo Cleopatro?

P. C.: ¿Usted fue quien bautizó a Getulio Pérez La Rosa como Tulio de la Rosa?

F. A.: Sí. Yo no sé por qué Getulio. ¿Por qué "ge"?

P. C.: Getulio.

F. A.: Ni que fuera vitamina G.

T. R.: Pero me dijo: "Con tu nombre no vas a llegar muy lejos". Y había una cosa: en el primer programa aparezco como Tulio La Rosa, porque doña Alicia Alonso decía que me pusieron Tulio La Rosa, y Fernando insistía: Tulio de la Rosa. Yo dije: "Fernando, no me vaya a quitar la 'de', eh, porque prefiero ser 'de la Rosa' y no 'La Rosa' ".

F. A.: La Rosa.

Doña Yola: ¡Claro! ¡Y en aquella época, en la que cualquier sugerencia de feminidad en un hombre, bueno!

T. R.: Sí. Pues la última vez que vi a Alicia, así me dijo: Tulio La Rosa.

F. A: Ah, sí. Ella se acordaba.

T. R.: Sí. Tulio La Rosa, me dijo.

F. A.: Tiene un memorión.

T. R.: ¡Híjole, que si tiene buena memoria! Ah, sí, estábamos en que en la escuela nos daban clases de maquillaje, de danza española, de historia, en fin; entonces era la primera vez que me iba a maquillar en *Giselle*, pues en la función anterior, en el anfiteatro, no nos maquillamos porque era al aire libre. Casi no había luz. Pero ya en el teatro, con *Giselle*, sí teníamos que hacerlo. Yo me maquillé y Fernando viene a verme: "No, chico, límpiate la cara". Me empezó a limpiar la cara y me maquilló de aquí para acá [de la mitad del rostro hacia la derecha]. "Ahora tú maquíllate".

F. A.: Me acuerdo.

T. R.: "Anda y maquíllate la otra mitad".

F. A.: La cara, todo, las rayas, todo, todo.

T. R.: Sí, sí. Y entonces ahí voy yo: "Madre mía, que me salga bien, que me salga bien". No tenía experiencia en nada de eso, con este señor fue que aprendí. Y otra cosa: con él aprendí a ser *partenaire*, a ser compañero, con las clases que él nos daba de *pas de deux*.

P. C.: Maestro, ¿qué se necesita para ser un buen *partenaire*?

F. A.: Bueno, un buen físico, fuerza suficiente, ¿verdad? Y que se note la diferencia entre lo femenino y lo masculino, porque ésa es la belleza que tiene la danza, que se contrasten las cualidades de cada uno de los sexos.

P. C.: ¿Y cuál es el proceso para enseñar a un chico a ser un *partenaire*?

F. A.: Practicar. Tiene que conocer las leyes de la física. Sobre todo eso, saber que cuando él levanta a la bailarina, si no tiene bien estirados los brazos, ella se le va a bajar. Entonces tiene que estirar los brazos y mantenerlos así; en fin, una serie de pequeños detallitos.

Maiuly: ¡Uy! existen muchos: el ser galante, caballeroso en mostrar a la bailarina.

F. A.: ¡Ay! Sí.

P. C.: ¿Y Tulio de la Rosa llegó a ser un buen *partenaire*?

F. A.: Sí, era buen *partenaire*.

T. R.: Tal vez no era muy buen bailarín...

F. A.: Pero buen *partenaire*.

T. R.: Eso me valió después para hacer papeles principales en México.

P. C.: ¿Eso se lo enseñó el maestro Alonso?

T. R.: Ajá, absolutamente de él lo chupé. De él. Sí, señor. Y luego, cuando se creó la Escuela Nacional de Danza Clásica en México... tenía que montar coreografías y contaba con muy pocos varones, entonces empecé a dar clases de *pas de deux* a esos muchachos. Pasó el tiempo, y un alumno de la licenciatura de docencia de la escuela de Monterrey se graduó con una tesis sobre el trabajo compartido, el dúo clásico, y empezó a entrevistar a mucha gente y a averiguar, y no sé qué; vino, me entrevistó, y después me regaló su tesis donde voy leyendo que yo fui el primero en dar una clase de *pas de deux* en México; antes de mí, nadie, ellos aprendían así, montándoles las coreografías.

P. C.: ¿No había clase teórica?

T. R.: Ni práctica.

P. C.: Era sobre el montaje, sobre la marcha.

T. R.: Y cuando se inició el Sistema Nacional para la Enseñanza Profesional de la Danza, las clases de *pas de deux* las daba yo. Por culpa de este señor.

P. C.: ¿Hace cuántos años que fue alumno del maestro Fernando?

T. R.: ¡Ay, Dios! Fue en el Jurásico.

F. A.: Hace dos millones de años.

T. R.: ¿Cuántos años hace de eso? ¿Cincuenta o sesenta?

Doña Yola: Cincuenta y nueve, porque si fue en 1951…

F. A.: Había inviernos más fríos, había veranos menos calurosos, todo eso existía.

P. C.: A cincuenta y nueve años de haber sido alumno del maestro Fernando, ¿qué aplica aún en las clases que usted imparte?

T. R.: ¿Yo? Todo. Todo. Lo que le he oído decir y lo que él le dio a las maestras que nos enseñaron la metodología: Ramona de Saá y Mirta Hermida, que iban allá a México a capacitarnos en el método cubano… Y quiero agregar algo: yo tuve mucha suerte cuando vine aquí, pero mucha, mucha, porque este señor estaba comenzando a experimentar cosas que posteriormente se convirtieron en la escuela cubana de ballet. Él no le dijo que no a nadie: vino la escuela inglesa y él veía; venía la escuela rusa, con madame Fedorova, que cada año ofrecía un curso, y él veía sus clases. Y venía una polaca, madame Ana Ivanova, que me odiaba a muerte. Ella era totalmente italiana: Cecchetti… ¡Dios mío!, nos ponía unas…, y Fernando fue tomando de aquí y de allá para armar su planteamiento. Todas esas bases, que me tocaron a mí, fue lo que yo chupé, y algo que siempre mantuve y peleé –inclusive tuve un agarrón con Alicia Alonso– fue que la escuela cubana de ballet no tenía "cositas".

P. C.: Amaneramiento.

T. R.: [Asiente] No tenía esas "cositas", porque este señor no lo permitía; era pura, limpia, lineal, clara, anatómica. Eso hizo él y es lo que yo he tratado de hacer en México. Cada vez que doy clase, eso es lo que exijo.

P. C.: Lo anterior se refiere a la técnica y a la metodología; en su actitud como maestro, ¿qué aprendió del maestro Fernando Alonso?

T. R.: Un amor increíble por lo que estaba haciendo, una dedicación, una mística que ya no existe, ya se perdió; y después, una constante inves-

tigación, no quedarse aquí sino seguir buscando para mejorar. Es lo que he tratado de hacer allá en México.

F. A.: Hay una cosa muy importante: el maestro no termina su labor en la clase de ballet, el que es maestro de ballet no solamente enseña en la clase, también tiene que orientar al alumno en el futuro de su vida, en cómo va a vivir, cómo va a sentir, todo lo que puede aprender, todo lo que le va a ayudar en su carrera. En este caso, el trabajo del pedagogo no termina en la clase sino afuera, en la vida de los estudiantes.

P. C.: ¿Cómo fue el maestro Fernando Alonso cuando usted era su alumno?

T. R.: Mira, no te puedo decir que fue suave, que fue consentidor. Era muy riguroso con la disciplina y te corregía todo el tiempo: "Eso está mal, a ver ¿cómo es?, ¡enséñame cómo es! A ver, así no es. ¿En qué quedamos?..."; pero, por otro lado, un día estábamos en la clase de Ana Ivanova y él estaba observando. Ella me dijo que hiciera primera posición y era muy..., se burlaba mucho de nosotros, y entonces dice: "Pero mira, Fernando, tiene los pies planos". Por supuesto que me sentí cucaracha delante de todos. Y este señor le respondió: "Sí, pero esos pies generalmente dan la línea más bonita". ¿Qué quieres que sienta por este señor? Es mi papá de la danza.

P. C.: Su interés por trabajar con varones, ¿le viene de la noción que tiene el maestro Alonso sobre la masculinidad en el escenario?

T. R.: Pues, sí. Lo que quería es lo que él pide de la escuela cubana, esa diferencia, que se viera eso en mis alumnos. Y mira que tenía yo homosexuales en la clase, pero ojo con que les viera alguna cosa de esas. Y todos mis alumnos sabían que podían hacer lo que quisieran fuera de la clase, pero ahí estaban con la actitud escénica de señor. Y, claro, esos conceptos los aprendí de Fernando. He tomado clases con mucha gente después, pero mi *maestro* fue Fernando Alonso.

P. C.: Maestro Tulio, ¿usted es un bailarín venezolano, un bailarín cubano o un bailarín mexicano?

T. R.: ¡Ah!, soy latinoamericano. Porque eso sí, ése es otro orgullo: mi formación fue en Latinoamérica. Yo nunca obtuve becas para viajar y tomar clases en Nueva York, como otros venezolanos que se la pasaban de beca en beca, por aquí y por allá. Nunca tuve apoyos para hacer ese tipo de cosas. Yo llegué aquí con mi propio esfuerzo, y hasta me metieron a la cárcel porque vine sin el pasaje de regreso. Porque este señor me dijo allá en Caracas: "Bueno, mira chico, sí tienes buenas bases pero te falta mucho. Tú puedes,

pero ¿tienes con qué vivir allá? Lo único que puedo darte son clases gratis. Pero tú todavía estás muy verde para estar en la compañía".

F. A.: Pero yo hice casi lo mismo: cuando era jovencito me fui a Nueva York y me las arreglé para tomar clase, trabajando de mecanógrafo.

P. C.: Por eso fue tan sensible al ver los esfuerzos que hacía Tulio de la Rosa para dedicarse profesionalmente a la danza.

F. A.: Sí, claro.

P. C.: Maestro, después de escuchar a Tulio y de ver el trabajo que él hace, ¿cómo evalúa su trayectoria en la danza?

F. A.: Muy buena. Y parece que el gobierno mexicano lo sabe apreciar. No podemos decir que el gobierno mexicano no aprovecha a sus artistas, porque aprovechó a muchos de ellos. Aunque hay que tener cuidado, porque los verdaderos artistas son individuos muy sensibles, muy difíciles de encontrar. Ese espíritu, la expresividad que tiene el hombre de decir la vida y hablar de ella, eso es el artista.

Nos despedíamos de la familia Alonso cuando una voz espectral irrumpió: "Ustedes me convocaron pero no me he presentado. Soy el lector. Muchas gracias por el café, estuvo delicioso. Y tal como me lo pidieron, testifiqué el encuentro con don Fernando Alonso. ¿Y luego?".

Luego...

Abordamos un taxi de regreso. El maestro Tulio subió en el asiento delantero. Unas largas piernas bien torneadas y bronceadas hicieron que los ojos le brillaran, como ocurre siempre que algo le agrada. Apuró la mirada hacia arriba y descubrió que la conductora era una guapísima rubia cubana. "Qué grata sorpresa". La mujer tenía una conversación de lo más fluida y amena. Cuando atravesamos por El Vedado, Tulio se remontó a la modesta pensión que fue su primera morada en La Habana.

Esta pensión, me acuerdo, era de un señor que se llamaba Gumersindo Acosta. Él era abogado y ahí vivían varias familias: una hermana, una sobrina y un tío... algo así. El que manejaba todo era un señor gordo, de apellido Pleites, lindísima persona. A mí me tocó dormir en un cuarto pequeño. Había tres camas y tres roperos de fibracel. El baño estaba afuera. Compartía la habitación con otros dos estudiantes. Ellos eran de medicina. La pensión estaba en la calle B, entre 19 y 21. Y la Academia de Ballet estaba en N y 21. Me quedaba muy cerca.

Decidí irme caminando. Me atendió una señora que después supe que se llamaba Angelita Grau, quien años después fue una connotada colaboradora de la Revolución Cubana.

La compañía seguía de gira, y ella me pidió el teléfono de la pensión para avisarme en el momento en que regresaran. Un buen día me llama y me dice: "La compañía está llegando al aeropuerto, vienen para acá". Entonces salí corriendo. Cuando llegué estaban bajando las maletas. Una de las muchachas que ya me conocía gritó: "Eh, venezolano, ¿qué tú haces aquí?". Entré a la oficina y atrás del escritorio estaba Fernando Alonso, con sus anteojos; al oír el alboroto exclamó: "Muchacho, ¿tú cuándo llegaste? ¿Qué estás haciendo aquí?".

Entonces hablé con él. Me citó a tomar clase...[12] Y lo demás ya lo escuchaste en la conversación que acabamos de tener con él. Pero lo interesante será cuáles son tus conclusiones...

[12] Tulio de la Rosa, en entrevista realizada por Patricia Camacho Quintos. México, D. F., 18 de enero de 2010.

Hipotéticamente

Mire, querido maestro, para mí es muy difícil aún formular conclusiones. Poco a poco voy tejiendo mi investigación. Pero lo que sí puedo hacer es ofrecerle al lector una serie de hipótesis, las cuales trataré de probar o, en su caso, descartar, hacia el final del libro. ¿Usted cree que lo logre?

Hipótesis general: La metodología de Tulio de la Rosa parte del método cubano de ballet, pero no se limita a él, sino que crea una propuesta propia.

Hipótesis secundarias: A nivel coreográfico, Tulio de la Rosa mantuvo los principios de su maestro Fernando Alonso en cuanto a la diferenciación de los géneros masculino y femenino, pero hizo una versión muy personal al respecto, lejos de los estereotipos y muy vanguardista para su tiempo.

"Todo lo que sube tiene que bajar". "Todo lo que das se te regresa". Tulio de la Rosa es un alumno muy leal. El respeto, cariño y reconocimiento que le profesa a Fernando Alonso ha regresado hacia él con creces en todo el torrente amoroso que recibe de cientos de alumnos. Y ello no ha sido gratuito, pues hay una congruencia en su actitud como alumno y como maestro, basada en el profundo amor y respeto que siente por su profesión: la danza.

Antes de pasar a la comprobación de las hipótesis a través de un exhaustivo trabajo de campo, le invito, estimado lector, a seguir con el desarrollo de la trayectoria de Tulio de la Rosa, porque eso nos ayudará a comprender su propuesta pedagógica. ¿Me acompaña?

Tulio de la Rosa con otros integrantes del Ballet de Ana Itelman,
Buenos Aires, Argentina, 1955.

¿Cómo se hizo maestro de danza?

En el transcurso de toda una vida, Tulio de la Rosa incursionó en todas las facetas de la danza: bailarín, coreógrafo, directivo, investigador y maestro. Especialmente eso: maestro. Y de los mejores. Constante, tenaz, riguroso y –como él dice– casado con sus ideas, pasará a la historia por sobre todas las cosas por su labor docente a lo largo y ancho de la República Mexicana, así como en Guatemala y en su natal Venezuela. Pero, ¿cómo se hizo maestro y cómo desarrolló su talento y vocación en esa vertiente del quehacer dancístico?

Del azar a la convicción

Fue un 15 de mayo, Día del Maestro, cuando me reuní con Tulio en el jardín de un restaurante al sur de la ciudad de México para conversar sobre su trayectoria docente. En esa ocasión intercambiamos regalos. Él me obsequió una *Antología de cuentos cubanos* y la deliciosa, diminuta y a la vez enorme, novela *Seda*, de Alessandro Baricco. Yo le entregué un paquete con algunos ejemplares de su libro *El Ballet de Cámara*, mismo que el maestro Tulio acostumbra donar a las escuelas que visita y del que –yo sabía– no le quedaba ninguno en su biblioteca.

Dispuesto, afable, respondió a todas mis preguntas. Y al final se le rasaron los ojos al hablar de que ser maestro le ha dado sentido, un feliz sentido, a su vida.

La carrera docente de Tulio de la Rosa se inició de manera azarosa, pues al poco tiempo de haber comenzado a asistir a las clases de ballet con Fernando Alonso, su maestro lo envió como responsable de la enseñanza a una improvisada escuela en Pinar del Río.

Al tomarlo como alumno, el maestro Alonso le ofreció una beca de ochenta pesos mensuales. Pero Tulio pagaba cien pesos de renta en la pensión donde se instaló en La Habana. Así que la bailarina Carlota Pereyra, de contrabando y para ayudarlo, lo metió a trabajar como bailarín a la televisión cubana, en un programa llamado Cabaret Regalías.

Regalías era el nombre de la marca de cigarros que patrocinaba dicho programa. El estudio de televisión se disponía como una suerte de cabaret, con mesas alrededor, y en el centro, una pista donde las parejas salían a bailar al ritmo de la música de una orquesta en vivo. Tulio cobraba diez pesos por programa.

Al poco tiempo tuvo un problema con el nervio ciático y el médico le recomendó que se arreglara todas las piezas dentales porque, según el galeno, alguna infección podría ser la causa de su padecimiento. Sin embargo Tulio, el joven bailarín, no tenía dinero. Para poder reunir la suma al dentista solucionó su situación migratoria, obtuvo permiso para trabajar y entró a bailar todos los días al legendario, ya desde entonces, cabaret Tropicana. Firmó contrato por seis meses y ahí bailaba cada noche hasta el amanecer.

Entonces empezó a faltar a su clase de las ocho y media de la mañana. Al enterarse Fernando Alonso del motivo de sus ausencias, le reclamó muy molesto: "¿Para eso te saliste de tu casa, para venir a bailar a un cabaret?". Tulio le explicó que necesitaba el dinero para atender su salud. Así, su maestro le aumentó a cien pesos la beca mensual y le dijo que además le pagaría por dar clases de ballet en una escuela de Pinar del Río.

La escuela de Pinar del Río no era una escuela. Resulta que en esa ciudad, una señora tenía una casa antigua con un patio enorme, y le pidió a Fernando Alonso que enviara a alguien para que ahí impartiera clases de ballet. El elegido para esa misión fue Tulio, sin tener la más remota idea de lo que era ser maestro, ni de danza, ni de nada.

"¿Y yo qué enseño –inquirió el novel bailarín–, si yo nunca he sido maestro?". "Piensa, piensa, ¿qué es lo que tú aprendes? ¿Cómo empieza tu clase, qué ejercicios siguen?", le respondió don Fernando.

Así fue como Tulio de la Rosa inició su trayectoria docente: impartiendo clase en ese gran patio a niños pequeños, medianos, grandes, señoras, todos mezclados, y como no había barras, los tenía sosteniéndose de las paredes, haciendo sus pininos en la danza. Casi todo un año de esa labor, hasta que en agosto de 1952 realizó su primera gira por Sudamérica con el Ballet de Alicia

Alonso. Bailaron en Caracas, Venezuela; y en Bogotá, Pereira, Cartagena y Barranquilla, en Colombia.

> Pero ya se me quedó el gusanito de enseñar. Si no me equivoco, al regresar de la gira di clases en una academia particular de La Habana y les monté coreografías para un fin de cursos... algo así, ya no me acuerdo bien.
>
> Lo que sí tengo muy presente es que cuando terminaban las clases o los ensayos del Ballet de Alicia Alonso, nos quedábamos practicando y a mí me daba por corregir a las muchachas, por observar, indagar y explorar qué era lo correcto y qué lo incorrecto.
>
> Y todas las cosas que decían en sus clases, tanto Fernando como los otros maestros, yo las anotaba en mi mente y trataba de asimilarlas muy bien.[13]

Llegó su segunda gira con el Ballet de Alicia Alonso. Bailaron en Argentina, Chile y Uruguay. El empresario que los contrató los dejó a media gira y sin un peso. El presidente argentino, Juan Domingo Perón, se hizo cargo de ellos y los regresó a Buenos Aires, donde habían iniciado sus presentaciones. Volvieron a bailar con gran éxito en el Teatro Colón, emblema de esa ciudad, la cual tenía cautivado a Tulio, a tal grado que decidió abandonar al Ballet de Alicia Alonso para quedarse a trabajar, durante casi dos años, en la capital porteña. ¿Qué lo enamoró de Buenos Aires?

> Mira, una noche, estando allá, fuimos al teatro a ver si nos había llegado correspondencia. Eran como las ocho de la noche. Había una fila enorme. Nos acercamos a la taquilla a preguntar para qué estaba formada la gente. Nos respondieron: "Es que mañana se abre la venta de los abonos para el Ballet de Alicia Alonso". Yo veía que la gente se turnaba y pasaban ahí toda la noche para conseguir los mejores lugares. No lo podía creer. Nunca había visto una cosa así. Otra cuestión: las librerías estaban abiertas a las dos, tres de la mañana. Había montones de gente en su interior ojeando los libros y discutiendo que si esta traducción, que si esta otra. Todo eso abrió ante mí un panorama que me animó

[13] Tulio de la Rosa, en entrevista realizada por Patricia Camacho Quintos. México, D. F., 15 de mayo de 2010. Transcripción: Angélica del Ángel Magro.

a tomar la decisión de no regresar a La Habana, donde sólo tenía al ballet. En cambio, en Buenos Aires tenía todo un mundo por descubrir.[14]

En una entrevista con Felipe Segura, Tulio de la Rosa relata:

> Con mucho dolor vi cómo se iban mis compañeros del Ballet de Alicia Alonso en un barco llamado *Eva Perón*, después de tantos problemas que tuvimos y de una brillantísima temporada en el Teatro Colón [...] Me quedé en el muelle despidiéndome de Carlota Pereyra y de todos los compañeros. Tenía un nudo en la garganta porque yo no sabía qué me esperaba. Me quedé nada más a ver qué.[15]

La primera posibilidad que Tulio tenía para trabajar en Buenos Aires era en el Teatro Colón: "No lo acepté. No me gustó. El ambiente estaba muy burocratizado. La gente marcaba tarjeta. Entraba pero no tomaba las clases. Sólo cumplían con los horarios. No, no me gustó".[16]

Asistió a una audición y se quedó en el Teatro Argentino de La Plata. Se levantaba de madrugada, tomaba el tren en Buenos Aires, hacía dos horas de camino para llegar a su nuevo trabajo, y volvía a la pensión donde se alojaba por la noche. En el Teatro Argentino de La Plata conoció a gente estupenda: Roberto Giachero, Ángela Oliva, Tito Capobianco... "Pero el repertorio... Empezamos a ensayar una pieza con la obertura de *El murciélago*, de Strauss. Era algo así como de la *Belle Époque*, sobre una gran estrella de teatro que era admirada, con personajes un poco al estilo Massine..."[17]

Tulio se desesperó y buscó otras opciones. Eventualmente bailaba con la compañía del griego Vassili Lambrinos. Gracias a su amistad con el periodista Fernando Emery, tuvo la oportunidad de bailar fragmentos de *La siesta de un fauno* en un programa de televisión en homenaje a Diaghilev. En esa misma emisión se presentaron bailarinas de la coreógrafa moderna Ana Itelman, quien le pidió a Tulio se uniera a su escuela y a su compañía como primer bailarín y como maestro de clásico, pero le aclaró:

[14] Tulio de la Rosa, en entrevista citada.
[15] Tulio de la Rosa, en entrevista realizada por Felipe Segura. Serie "Charlas de danza", grabaciones, archivo Cenidi-Danza. México, D. F., 11 de abril de 1988.
[16] *Loc. cit.*
[17] *Loc. cit.*

"No me interesan las piruetas". Fue con ella que conocí la técnica Graham. Participé en su coreografía *Esta ciudad de Buenos Aires*. Mi experiencia artística y docente en Argentina fue muy enriquecedora.[18] Impartía dos o tres clases semanales, y tomaba una clase a la semana con Ana Itelman y con un ser maravilloso que conocí allá y que se llamaba Estela Maris, que era una bailarina bellísima, preciosa, que "se te caía la baba" cuando bailaba, de lo emotiva y preciosísima que era.

Para sostener a la compañía hicimos programas de televisión con coreografías de Ana Itelman, muy interesantes. También trabajamos en *night club*, en el Embassy Boîte de Nuit, muy bueno, de muy alto nivel, con mucha categoría. Presentamos dos *shows* basados en temas contemporáneos con técnica Graham, así como piezas de Hanya Holm y de *jazz*.[19]

En Buenos Aires, Tulio vivía en la pensión de una alemana pronazi: "Entre los inquilinos estaba un matrimonio judío de edad avanzada, y la dueña les hacía la vida imposible. Platiqué con Ana Itelman de su situación y los contrató como encargados de vestuario y ayudantes en general. Siempre estuvieron muy agradecidos conmigo".[20]

En el terreno creativo, las cosas marchaban bien para Tulio, hasta que en 1955 sobrevino el bombardeo en la Plaza de Mayo, donde está la sede del gobierno argentino conocida como la Casa Rosada.

Durante quince días no pude entrar a mi casa, porque yo vivía a un costado de la Plaza de Mayo, y había sangre y muertos. Cayó Perón. Hubo toque de queda. Ahí estaba el American Ballet Theatre. Ante tal situación, se quedaron en Buenos Aires casi un mes sin poder dar función. Y yo me reunía con ellos en las tardes a jugar cartas, con Michael Lland, Lupe Serrano, Enrique Martínez, a quienes había conocido en La Habana, cuando fueron en una gira. En nuestras largas tardes en Buenos Aires trataban de convencerme de que me presentara a audición en diciembre para su compañía. La ciudad era un caos. Sara Pardo, que trabajaba con Ana Itelman, me consiguió un cuartito en el departamento de su mamá. La situación era terrible; no había hoteles, no había restaurantes,

[18] Tulio de la Rosa, en entrevista citada con Patricia Camacho.
[19] Tulio de la Rosa, en entrevista citada con Felipe Segura.
[20] Tulio de la Rosa, en entrevista citada con Patricia Camacho.

> no había vuelos. Hasta que cayó Perón se reanudaron los vuelos. Le escribí a Nena Coronil, directora de la Escuela Nacional de Ballet de Venezuela, y me envió de inmediato el pasaje. Antes de que terminara el mes de noviembre ya estaba yo en Caracas.[21]

Totalmente desentrenado en la técnica clásica, llegó a la escuela de Nena Coronil como maestro de ballet de niñas medianas y pequeñas, pero la inquietud de seguir trabajando el lenguaje moderno lo alentó a formar un grupo al interior de la escuela. Tulio tuvo que continuar ese proyecto en las instalaciones del Liceo Fermín Toro, porque la directora de la Escuela Nacional de Ballet de Venezuela no quiso que siguiera más con eso y le informó que ya no podía pagar sus honorarios. En ese liceo contó con el apoyo del famoso maestro del cuatro venezolano, Federico (Fredy) Reyna, y de su esposa Lolita –un matrimonio que tenía a su cargo la materia de actividades artísticas–, quienes lo llevaron a vivir a su casa, pues no tenía un centavo, pero sí la ilusión de ir a Nueva York para hacer una audición en el American Ballet Theatre.

Se inscribió en un concurso y montó un número brasileño que lo hizo triunfar. En el certamen conoció a Juan Kochen, venezolano casado con la bailarina mexicana Evelia Beristáin, quien le preguntó si le interesaría viajar a México. Tulio pensó que así estaba más cerca de su meta: Nueva York. Dijo que sí. No obstante, antes de concretar ese traslado a México, hacia finales de 1955 logró viajar a Nueva York. Tomó clases en el American Ballet Theatre con Pierre Vladimiroff, con Valentina Pereyaslavec, y estuvo muy en contacto con Antony Tudor, quien incluso lo alojó en su departamento. A la par asistió a clases de *jazz* con Luigi. Sin embargo, al percatarse de que la danza escénica neoyorkina estaba muy ligada al *jet set*, y sin negar su extracción humilde, Tulio de la Rosa se sintió totalmente fuera de lugar. A pesar de saber que era importantísimo mantenerse en contacto y recibir la instrucción de aquellos maestros, nació en él la convicción de fortalecer una propuesta latinoamericana para la enseñanza de la danza clásica, apegada a las raíces y a la realidad de nuestros pueblos. Así que, con el compromiso

[21] *Loc. cit.*

personal de aportar a dicha empresa, volvió a Venezuela. Al poco tiempo le llegó un telegrama[22] que a la letra dice:

Urgen: Temporada Tulio de la Rosa
29-Ago-1956
Telegrama

Membrete: All America Cables and Radio
El siguiente telegrama fue recibido "Vía All America"
LRCA67/PM255 México, D. F. 21 29 1352
Tulio de la Rosa Quinta Tatiana Avenida Teuatemala Acacias Caracas

Viaje urgente actúes temporada noviembre depositamos Panamerican 80 dólares completes pasaje.
Juan Kochen.
RL/SC.

Los dólares que le faltaban los consiguió, gracias a Fredy y Lolita Reyna, bailando los ritmos de moda en fiestas, y pasando un sombrero al final para recolectar dinero. Reunió la suma. El avión de Pan American en la ruta Caracas-México hacía escala en Panamá o en La Habana. Por supuesto eligió pasar unos días con sus amigos, a sabiendas de que su maestro, Fernando Alonso, estaría disgustado con él por haber abandonado a la compañía en Buenos Aires.

> Bueno, pues nada más te digo que a las diez y pico de la noche me estaban esperando en el aeropuerto de La Habana mis amigos Ceferino Barrios y José Parés. Me subieron a un coche, guardaron mi equipaje y me llevaron corriendo a Sans Souci, porque era la última noche de Edith Piaf, y ellos sabían lo que Edith Piaf era para mí. Ya tenían lugar, ya tenían todo [...] Me fui quedando, me fui quedando, hasta que pasaron diez días, porque se podía hacer eso. Volví a ver a mis compañeros; me acuerdo que llegué al salón y Fernando estaba dando clase,

[22] Telegrama enviado por Juan Kochen. Documentos personales del Fondo Tulio de la Rosa, Cenidi-Danza José Limón, INBA.

me asomé buscando a Carlota, y se acercan ella y los demás hasta la puerta, y abrazos y besos [...] Fernando nada más me miraba, hasta que dijo: "¿Ya terminaron de saludar a Tulio? Bien, Tulio, pasa, siéntate". Y me señaló el lugar que yo acostumbraba ocupar cuando estuve en la compañía, ahí, a un lado de él, en la tarima [...] Me sentí como en la vieja época.

Vine llegando a México el 1º de octubre de 1956.[23]

[23] Tulio de la Rosa, en entrevista citada con Felipe Segura.

Situación de la danza clásica en México a la llegada de Tulio de la Rosa

A la llegada de Tulio de la Rosa a México, a finales de 1956, existía en nuestro país la influencia de tres vertientes importantes de la danza clásica: la italiana, la francesa y la rusa. Por la ruta italiana llegaron las enseñanzas de Carlo Blasis a través de Giovanni Lepri, y de él a su hija Amalia; y más adelante las hermanas Costa, descendientes de la Escuela Italiana de Ballet de finales del siglo XIX. Por la vía de Rusia llegó Hipólito Zybine, de la Escuela Imperial Rusa de Ballet. Y de Francia arribó madame Nelsy Dambré de la Ópera de París.

"Lo que sucede es que cuando Tulio llega a México no se habían desarrollado realmente metodologías para la enseñanza de la danza clásica, situación que ocurría en la mayoría de los países del mundo," explica la especialista del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza José Limón, Sylvia Ramírez.[24]

La experta, quien fuera bailarina del Ballet Concierto de México y directora de la Escuela Nacional de Danza Clásica del Instituto Nacional de Bellas Artes, es actualmente una autoridad en la investigación dancística mexicana orientada al área clásica. Con generosidad y sabiduría señala:

> Existe documentación fehaciente, publicada por Maya Ramos Smith, en la que se comprueba la introducción de la enseñanza del ballet en México desde finales del siglo XVIII. A fines del XIX y principios del XX, algunos bailarines y bailarinas italianos deciden establecerse definitivamente en nuestro país. Lógicamente podemos suponer que ellos realizaron su labor pedagógica con base en la técnica franco-italiana, que ya se encontraba perfectamente cimentada. Las clases se

[24] Sylvia Ramírez, en entrevista realizada por Patricia Camacho Quintos. México, D. F., 14 de marzo de 2007. Transcripción: Fidel Romero Altamirano.

desarrollaban a partir de una barra, un centro y un *allegro*, pero no como en los tiempos actuales en los que la formación de profesionales de la danza requiere de un plan de estudios, con métodos y programas adecuados a los objetivos de cada escuela.

La enseñanza de la danza a principios del siglo XX –y hasta bien avanzado el siglo– se hacía a través de la repetición y la automatización de pasos de la técnica, la experiencia y el amor a su arte que los bailarines transformados en maestros transmitían con pasión a sus alumnos. La forma en que se transmitió en aquel entonces la vertiente italiana del ballet provino seguramente del maestro Blasis. Giovanni Lepri, discípulo directo de Blasis y maestro de Enrico Cecchetti, llegó a México en 1880 con su hija Amalia. Fijaron su residencia en el país; Giovanni se desempeñó como maestro, coreógrafo y director de escena, y Amalia como primera bailarina y maestra hasta su fallecimiento. Posteriormente, en 1904 llegaron las hermanas Amelia, Adela y Linda Costa, de origen italiano, de quienes consta una larga trayectoria como bailarinas y el desarrollo de su labor pedagógica hasta los años sesenta. De ellos heredamos las bases primordiales de la técnica italiana del ballet.[25]

A lo largo de la pasada centuria llegaron compañías enraizadas en otras estructuras de clara corriente rusa

... como la de Anna Pavlova, Andreas Pavley y Serge Oukrainsky, que sólo ofrecieron representaciones escénicas y no permanecieron en el país. La verdadera influencia rusa se establece en México con los bailarines-maestros Hipólito Zybine y Nina Shestakova, de la compañía Opéra Privé de París. Hipólito Zybine fue el creador de la Escuela de Plástica Dinámica que se convirtió en la Escuela de Danza, y posteriormente, desde 1937, en la Escuela Nacional de Danza. La técnica que se utilizó en los inicios de la escuela fue la rusa, aplicada por Zybine. Nina Shestakova, también rusa, fue formada en la danza por maestros rusos particulares, a diferencia de Hipólito que sí pertenecía a la Escuela Imperial Rusa de Ballet. Hacia 1930 ya se percibían los esbozos de una metodología todavía en ciernes cuando el maestro Zybine presentó a las autoridades mexicanas un plan de estudios debidamente conformado. Ese plan de estudios –que él aplicó por primera vez en la Escuela de Plástica Dinámica– es muy completo y claro para

[25] Sylvia Ramírez, en entrevista citada.

su época. Demasiado difícil de sustentarse porque requería que los alumnos, tal como se hacía en Rusia, permanecieran todo el día en la escuela, con base en una formación profesional y no de aficionados. El programa planteado por el maestro Zybine incluía dentro del currículo materias como: Historia de la danza, Plástica, Música, Gimnasia, además de Técnica de la danza, etc., etc. Yo siento que el plan era impracticable por varias razones: en primer lugar, no se disponía del presupuesto básico para cubrir las necesidades; y en segundo lugar, no contaba con suficientes maestros preparados para aplicarlo. Finalmente, como maestros de danza o ballet quedaron Hipólito Zybine, Linda Costa y Estrella Morales. Existe un *currículum* en el que Estrella Morales dice que estudió con una discípula de Isadora Duncan y con un maestro ruso, pero yo no lo he encontrado todavía asentado en ningún libro. En la Escuela Nacional de Danza (actual Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello) se estableció una línea clara para el desarrollo de la técnica clásica, aun cuando desconozco cómo se impartían las clases con exactitud. El maestro Felipe Segura me proporcionó el material de una clase estructurada de 1945 y sí detecto la influencia de Cecchetti, ya que cuando se revisan sus libros te das cuenta de que la clase –no por su estructura sino por los pasos que él utiliza– tiene diferencias que consisten en la forma de desarrollar ciertos pasos a la italiana o a la rusa.[26]

La maestra Ramírez pone un ejemplo:

El *changement* italiano [el cambio italiano] se hace con las dos piernas juntas, saltas y en el aire cambias de un pie al otro con las piernas ligeramente dobladas. Sin embargo, en las otras escuelas el cambio se hace con las piernas estiradas cuando estás en el aire. En la actualidad, dentro de una metodología, tú ya especificas: "vamos a hacer un *changement* italiano" o "vamos a hacer un *changement* común y corriente".[27]

[26] *Loc. cit.*
[27] *Loc. cit.*

Hasta el momento en que el maestro Zybine articula la enseñanza del ballet en la Escuela de Danza

> ... no existía una influencia francesa, sólo teníamos maestros rusos y maestros italianos. Claro, se creía que la escuela italiana era más antigua y que los italianos por supuesto habían desarrollado fuerza, dinamismo, la mayoría de los giros y los giros múltiples, los batidos, o sea, la *batterie*. Además, hay que tomar en cuenta que Cecchetti, quien fue alumno de Lepri y de la escuela italiana, se fue a Rusia, donde permaneció varios años en los que, paulatinamente, conformó su método; así que cuando el método Cecchetti se dio a conocer en el mundo, ya tenía otra dinámica, otra forma.
>
> En México continuó la visita de compañías que causaron controversia entre lo que comenzaba a surgir como la danza moderna y el ballet clásico. El poder político le otorgó preponderancia y apoyo al ballet moderno, pero la danza clásica siguió paralelamente su desarrollo porque muchos de los maestros, a la par que impartían clases en las escuelas oficiales –como el maestro Zybine, Amalia Lepri y las hermanas Costa–, abrían sus escuelas particulares donde enseñaban ballet a los niños y a las niñas, porque ése era realmente su medio de subsistencia. Así es que el mundo del ballet clásico nunca estuvo desamparado, no estuvo apoyado por el gobierno, pero siempre siguió adelante.[28]

Asimismo, en la Escuela Nacional de Danza, fundada como tal en 1937, comienzan a surgir bailarines y maestros formados por Estrella Morales, Linda Costa y Gloria Campobello, quien "impartía el método Cecchetti porque había sido enviada a Nueva York a estudiarlo, y yo creo que era el que se aplicaba en la Escuela Nacional de Danza, me imagino que con variantes muy personales de la maestra", señala Jorge Cano,[29] considerado como el bailarín más brillante de su generación, "el único y real primer bailarín que produjo México entre las décadas de los 50 hasta mediados de

[28] *Loc. cit.*

[29] Jorge Cano, en entrevista realizada por Patricia Camacho Quintos. México, D. F., 19 de marzo de 2007. Transcripción: Fidel Romero Altamirano.

los 70",[30] que estudió con Gloria Campobello, y posteriormente con Sergio Unger y madame Dambré.

La influencia francesa de la danza clásica llegó a México en 1937 con madame Nelsy Dambré, bailarina formada en la Escuela de la Ópera de París, que se presentó como bailarina de teatro musical, no de ballet. Vino con un grupo de cinco o seis muchachas que debutaron en el Teatro Lírico y en el centro nocturno El Patio.

Madame Dambré, una persona importantísima para el ballet de México. *Madame* –como fue cariñosamente reconocida por todos sus alumnos– nació a principios del siglo XX y sufrió los horrores de la Primera Guerra Mundial, en cuyo contexto sólo las grandes compañías de ballet se podían sostener, principalmente porque salían del lugar del conflicto y se dirigían a otros sitios, como le sucedió a la compañía de los Ballets Rusos de Serge Diaghilev. Así es que cuando madame Dambré ya no pudo subsistir a través de la danza clásica se vio en la necesidad de formar un grupo de teatro musical. Con esta modalidad llegó a México donde, desde luego, dentro de los números de revista introducía variaciones clásicas y danza en puntas, de hecho contamos con registros de madame Dambré bailando en puntas en El Patio. Más adelante ella se relacionó con Cantinflas, quien la promovió para que se presentara en el Folies Bergère, donde él trabajaba.

Posteriormente, Nelsy Dambré y su grupo de revista fueron de gira a Monterrey: "En esa gira se encontraron a unos muchachos franceses que las empezaron a seguir por todos lados; *Madame* contrae matrimonio con quien nosotros conocimos como 'el *Monsieur*' y se olvida del espectáculo musical".[31]

A punto de estallar la Segunda Guerra Mundial, Nelsy Dambré decide quedarse a vivir en México. Empieza a dar clases en su departamento, pero básicamente las imparte con el objeto de seguir entrenándose ella misma. Poco a poco se da a conocer, algunas madres de familia le piden que acepte a sus hijas como alumnas regulares, y cuando conoce a la señora Carmen Burgunder en su escuela de danza española, *Madame* ahí inicia la formación

[30] Programa de mano, *Homenaje a Jorge Cano por 60 años de trayectoria artística*, Compañía Nacional de Danza, México, 6 de diciembre de 2009. INBA-UNAM.
[31] Sylvia Ramírez, en entrevista citada.

de Lupe Serrano, Laura Urdapilleta, y las futuras estrellas del ballet clásico en el México de mediados del siglo XX.

Egresada de la escuela francesa, madame Dambré

> ... tenía mucho más desarrollada una metodología, es decir, no una metodología como la practicamos en la actualidad, pero sí construía los pasos de la técnica de su clase que, de acuerdo con la lógica del movimiento, te preparaban para pasar de una barra a un centro, a un *allegro* y a las puntas. Sobre todo era excelente maestra de puntas. Su potencial como maestra te transformaba rápidamente en una bailarina profesional.
>
> En 1942 llegó a México Sergio Unger con la compañía de los Ballets Rusos del Coronel de Basil. Unger era un bailarín ruso contemporáneo de Balanchine y familiar de Serge Lifar. Formaba parte del cuerpo de baile del ballet ruso, tenía muchos contactos con el mundo de la danza pues pertenecía a uno de los grupos herederos de los Ballets Rusos de Diaghilev. Unger se quedó en México. [32]

Sergio Unger, al igual que madame Dambré, daba clases en escuelas particulares antes de tener sus propias academias. Y a diferencia de las hermanas Campobello, que eran muy celosas y no permitían que sus alumnos se entrenaran con otros maestros, "pues los corrían, los expulsaban, madame Dambré y Sergio Unger se unieron y se prestaban a sus bailarines".[33]

Durante sus clases, Sergio Unger

> ... te daba una barra normal, como todas, pero después era muy libre; entonces bailabas mucho, él hacía sus combinaciones como variaciones coreográficas. Además debemos tomar en cuenta que nuestros maestros no tenían una preparación académica ni pedagógica, eran bailarines que al dejar de bailar se dedicaban a dar clases. No se hacía de otra manera, y podrías pensar que era un estilo poco ortodoxo de enseñar, mas no sucedía así: bailabas y desarrollabas una pasión por la danza, transmitida por estos maravillosos e inolvidables maestros, que perdura hasta el fin de tu existencia. Puede decirse que el desarrollo de las me-

[32] *Loc. cit.*
[33] *Loc. cit.*

todologías para la enseñanza de la danza encontró un espacio en las diferentes escuelas mundiales de ballet hasta bien avanzada la segunda mitad del siglo XX.[34]

En 1940, Ana del Castillo, directora de la Academia de Balé de Coyoacán, trae a México el sistema de la Royal Academy of Dancing de Londres. Se trata de un sistema altamente estructurado que no pretende formar profesionales, sino introducir a niños de muy corta edad en la práctica dancística. No obstante, dado el rigor de su estructura, cuando dicho sistema se aplica a alumnos con talento, éstos pueden hacer carreras profesionales exitosas en la danza, tal como ocurrió –por citar un ejemplo– con Carlos López Magallón que, tras una larga carrera profesional en el ballet, llegó a ser director artístico de la Compañía Nacional de Danza.

Otros acontecimientos que determinaron el rumbo de la danza en nuestro país fueron: en 1942 dieron inicio las actividades del Ballet de la Ciudad de México, A. C., bajo la dirección de las hermanas Campobello, con un fuerte y decidido apoyo oficial.[35] En 1947, Gloria Mestre y José Silva fundan el Ballet Chapultepec. En 1949 comienzan las presentaciones del recién formado Ballet Nelsy Dambré, mismo que, tras la bancarrota de su directora, siguió trabajando bajo ese nombre con la dirección artística de Sergio Unger; en 1952 la agrupación cambió su denominación a Ballet Russe de Sergio Unger, en 1955 era conocido como Ballet Concierto, y en 1956 adoptó su designación definitiva como Ballet Concierto de México, bajo la dirección conjunta de Sergio Unger y Felipe Segura.

En este contexto de la danza clásica, en 1956 Tulio de la Rosa llegó a México para integrarse como bailarín huésped de danza moderna. Sin embargo, muy pronto entró en contacto con el ballet clásico e impartió clases de acuerdo con las bases que le había proporcionado Fernando Alonso.

"Tulio, por supuesto, hizo furor entre todas las muchachas. Imagínate: guapísimo. Dio clases, pero bailó pocas veces con el Ballet Concierto de México porque tuvo diferencias con Felipe Segura".[36]

[34] *Loc. cit.*
[35] Margarita Tortajada Quiroz, *Danza y poder*. México, INBA, 1995, p. 140.
[36] Sylvia Ramírez, en entrevista citada.

Una de esas contadas ocasiones en que Tulio de la Rosa bailó fue la temporada de Ballet Concierto de México de 1957, que se presentó en el Palacio de Bellas Artes, con Sonia Castañeda en la coreografía *Nubes y fiestas*, de Guillermo Keys.

Como la música... llegó para quedarse

Elegantísima, como era su costumbre, Ana Mérida fue a recibir a Tulio al Aeropuerto Internacional de la Ciudad de México. Era el 1° de octubre de 1956. Además de Ana Mérida, la comitiva estaba integrada por la entonces jefa del Departamento de Danza del Instituto Nacional de Bellas Artes, Zita Basich, y por Evelia Beristáin, quien iba acompañada de su esposo, el venezolano Juan Kochen.

Primero se alojó en la casa de Evelia Beristáin y luego fue trasladado a los habituarios del Auditorio Nacional: ese antiguo Auditorio Nacional –frío, oscuro, de precios accesibles– que en una parte tenía dormitorios pequeñitos para los artistas huéspedes. Tulio llegó para bailar con el Ballet Mexicano que dirigían Ana Mérida y Guillermo Arriaga.

En ese momento, el Ballet de Bellas Artes estaba integrado por dos grupos: el Ballet Mexicano y el Ballet Contemporáneo. Y de forma independiente a ellos trabajaba el Ballet Nacional de México.

> Eran tres grupos que estaban a los puñetazos. De pronto nos citan y fuimos a Ciudad Universitaria a que nos hicieran unas fotos para la próxima temporada en el Palacio de Bellas Artes. Y veo que hay un grupo allá, otro más allá, y el de nosotros. De repente se desprende de su grupo Guillermo Keys, viene y me dice: "Tulio de la Rosa, bienvenido a México". Y los de mi grupo me advierten: "Ten cuidado con esa gente, son puros homosexuales". Y cosas de esas.[37]

[37] Tulio de la Rosa, en entrevista realizada por Patricia Camacho Quintos. México, D. F., 11 de julio de 2007. Transcripción: Paola Aimée Rodríguez Arcovedo.

Tulio hizo caso omiso de las intrigas entre los grupos rivales. Se abrió paso e inició su relación con nuevos amigos. Debutó en México el 13 de diciembre de 1956, y esa noche en su camerino recibió el siguiente telegrama:[38]

Membrete: Estados Unidos Mexicanos. Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas. Telégrafos Nacionales.
2151 México, D. F., 13 dic. 1956
15 3.oo rgopd 15.1o nmv16

Tulio.
Ballet de Bellas Artes.
Escenario Teatro Bellas Artes.
Ciudad, Urgente.

Deseándote debut en México toda clase de éxitos augurio de otros mejores en el futuro.

Guillermo Keys Arenas.

La primera obra que vio Tulio de la Rosa en México fue *El demagogo*, de Guillermina Bravo:

> Y me pareció estupenda, porque no veía ni amaneramiento, ni el lenguaje del salón de clase, sino una búsqueda verdadera del lenguaje que no tenía estereotipos y que no sabía de dónde venía. Me sorprendió. Yo no la vi nacionalista. Eran unos trabajadores albañiles traicionados por su líder sindical.
>
> Después vi al Ballet Contemporáneo –que en esa época dirigía Guillermo Keys– que presentó una obra de Farnesio de Bernal con el tema de una mancornadora, interpretada por Rocío Sagaón, y dos hombres encarnados por Juan Casados y Rosalío Ortega. Los dos bailarines muy masculinos, y no tenían nada qué ver con lo que había visto de técnica.[39]

[38] Telegrama enviado por Guillermo Keys Arenas el 13 de diciembre de 1956. Documentos personales del Fondo Tulio de la Rosa. Remesa 1. Cenidi-Danza José Limón, INBA.
[39] Por la descripción, el coreógrafo y la fecha, al parecer se trata de la coreografía *Los gallos*. N. de la A.

Y nosotros nos presentamos con una coreografía de Guillermo Arriaga, ya vieja: *El sueño y la presencia*, donde yo interpretaba a un charro. Otra obra fue de Evelia Beristáin: *Leyenda*, en la que una mujer y un nahual se enamoraban, pero eso era imposible y la mujer moría. Así como *La balada de los quetzales*, de Ana Mérida, donde una mujer se enamoraba de un quetzal, lo enjaulaba y éste moría, porque era la libertad prohibida. Y como reposición se presentó *Zapata*, de Guillermo Arriaga. A mí me parecieron mejor las reposiciones que los estrenos.

Total, me fui de vacaciones y a mi regreso íbamos a preparar una gira popular a Venezuela. Al llegar al Ballet, Ana Mérida se sale un momento del salón de clase, regresa y me informa que me hablan por teléfono de Bellas Artes. Voy al teléfono y me dicen que me presente en la Jefatura de Danza porque necesitan hablar conmigo.

Acudo y me están esperando unos señores de traje. Eran de Gobernación, porque habían recibido un oficio de Ana Mérida.[40]

El oficio es el siguiente:[41]

México, D. F., 1o. de Febrero de 1957.
Sra. Zita Basich,
Jefa del Departamento de Danza del I.N.B.A.
P r e s e n t e.
Muy estimada Jefa:

El Grupo de Danza Moderna Mexicana, que me honro en representar, me ha encargado poner en su conocimiento la siguiente situación:

Como Ud. sabe, con muchos sacrificios y con la cooperación de Ud., de su esposo, de los arquitectos y de los bailarines del Grupo, se trajo de Venezuela al bailarín Getulio de la Rosa quien ha venido trabajando en forma irregular en nuestro Grupo de Ballet. Durante la temporada pasada, no obstante la ayuda que le impartimos y las sugerencias técnicas que le proporcionamos, el bailarín mencionado tuvo manifiestas muestras de falta de cooperación tanto durante el período de ensayos como en la representación

[40] Tulio de la Rosa, en entrevista citada.
[41] Oficio enviado por Ana Mérida el 1° de febrero de 1957. Documentos personales del Fondo Tulio de la Rosa. Remesa 1. Cenidi-Danza José Limón, INBA.

oficial en el Teatro de Bellas Artes, llegando el caso de propalar informes de que tanto yo como la Srita. Profesora Evelia Beristáin, y el maestro Arriaga no somos capaces en nuestra profesión y que no existe una organización adecuada dentro del Grupo.

Como además tenemos entendido que el Sr. Getulio de la Rosa está tratando de ingresar a otro Grupo, por bien de él y del grupo nuestro, en sesión celebrada hace dos días acordamos, por unanimidad de votos, eliminarlo de nuestro grupo.

Lo que comunicamos a Ud. para que dicte las medidas que juzgue convenientes tanto en el aspecto artístico del I.N.B.A. como en el aspecto migratorio, sin dejar de notificarle expresamente el adeudo de dinero que tiene con todos incluyéndola a Ud.

Atentamente
Ana Mérida.
c. c. para el Sr. Getulio de la Rosa.

Tulio, en entrevista, comenta que el adeudo al que se refiere la carta es

> ... el dinero que les debía a los que dieron los ochenta dólares para que viniera a México. Y señala que yo decía que eran muy malos maestros, porque en una reunión que hicimos al término de la temporada yo manifesté: "Tenemos que empezar a ver esas clases que están tomando los elementos jóvenes, porque no son formativas. Se justifica porque estamos en ensayos, pero ahora es necesario otro tipo de clases que sean más formativas para fortalecer a los nuevos elementos". Y ellos interpretaron que quienes daban clases, es decir, Ana Mérida y Guillermo Arriaga, no eran buenos maestros, lo cual era cierto: no eran buenos maestros, pero yo no lo dije así.
>
> Además de esa carta, llegaron a Gobernación otras tantas; la mayoría eran anónimos acusándome de homosexual, revolucionario y no sé cuánta cosa. El entonces director del INBA, el licenciado Miguel Álvarez Acosta, me preguntó: "¿Quiere usted permanecer en México?". Le respondí que sí me interesaba, pero no para hacerles la corte a los reyes de la danza mexicana.
>
> El licenciado Álvarez Acosta les dijo a estos señores: "Yo no conozco a este joven, pero a los que escribieron esta carta sí los conozco muy bien. Así que me

hago responsable del señor". Yo no lo podía creer. Años después, siempre que me lo encontraba me decía: "Tú estás en México por mí".

El caso es que me sacaron del Ballet Mexicano y en mi lugar llevaron a Farnesio de Bernal a la gira por Venezuela. La verdad a mí no me entusiasmaba mucho regresar a Venezuela a bailar. Me mandaron al Ballet Contemporáneo, pero Guillermo Keys ya no era el director, sino Elena Noriega. En mayo de 1957 me comisionaron para que fuera a dar un curso a Acapulco y ahí me encontré a la segunda persona que me adoptaría como su "papi": Maya Ramos, pues el primero en decirme así fue Freddy Romero.[42]

En 1957 ingresa al Ballet Nacional de México, etapa que vive con gran entusiasmo y admiración hacia Guillermina Bravo, por los caminos tan personales y efectivos a través de los cuales improvisaba y obtenía de sus intérpretes acciones para ellos mismos inesperadas.

Para entonces ya tenía muchos amigos: Jorge Cano,[43] al que conoció cuando Tulio daba clases en Ballet Concierto de México. Del Ballet Nacional "éramos 'cuatísimos' Carlos Gaona, Federico Castro, Raúl Flores Canelo y el propio Freddy Romero",[44] a quien él llevó a la agrupación de Guillermina Bravo.

Aunque él elude el tema, en el medio dancístico es más que sabido que, además de sus amigos, Tulio tenía un séquito de admiradoras cuya lista, además de indiscreta, sería interminable...

Su paso por el Ballet Nacional de México fue breve e intenso (véase Anexo 5 de este libro), pero lo verdaderamente suyo siempre fue la danza clásica, la cual nunca abandonó. En vacaciones, o al final de la temporada con Ballet Nacional, iba a tomar y a dar clase al Ballet Concierto de Felipe Segura. Luego introdujo el ballet clásico dentro del entrenamiento de Ballet Nacional. Y asistía a las funciones de cuanta agrupación se presentaba. Cierto día se encontró en el vestíbulo del teatro a su amigo Francisco Escobedo, gran pianista acompañante, y él le presentó a la primera y muy reconocida bailarina Sonia Castañeda, con quien acordó que en breve tendrían que bailar juntos.

[42] Tulio de la Rosa, en entrevista citada.
[43] Quien desde entonces y hasta la fecha le dice *Tuléo* a Tulio.
[44] Tulio de la Rosa, en entrevista citada.

> Yo solamente me acuerdo que estaba en el vestíbulo de Bellas Artes y el maestro Francisco Escobedo me presentó al maestro Tulio de la Rosa, que acababa de llegar, creo, e iniciamos una relación de trabajo muy bonita. Empezamos bailando para el Taller del IMSS. Hacíamos funciones en Santa Fe, bailábamos todo, todo, todo. Realizábamos una función completa entre los dos y, pues, fueron muchos años de relación de trabajo hasta que, hasta que... ¿qué será? Pues que cada quien toma sus senderos ¿no? Cada quien toma sus caminos, pero siempre ha habido muchísima relación de amistad. Mi madre lo invitaba a comer, "el venezolano", y le hacía sus plátanos fritos y su arroz, y también le hacía el vestuario. Y, pues, desde entonces ha habido mucha relación de amistad.
>
> En el Taller del IMSS nuestro repertorio era clásico. Los dos somos clásicos. Después él me invitó a bailar con Guillermina Bravo, en Ballet Nacional, y ya bailamos danza contemporánea, pero de base somos clásicos.[45]

El libro de Tulio de la Rosa titulado *El Ballet de Cámara y sus antecedentes (1957-1963)* es un documento fundamental para entender el curso que tomó la danza clásica en nuestro país en ese período, escrito con el pulso de uno de sus protagonistas. En el prólogo de la obra,[46] la investigadora Patricia Cardona señala:

> Hacia finales de los cincuenta, la danza moderna oficial se desarticulaba y perdía su rumbo como opción para el desarrollo profesional de bailarines y coreógrafos. El terreno estaba fértil para que los antagonismos florecieran y alimentaran la opinión dividida de la prensa. La inestabilidad restó energía a la creatividad del gremio y muchos se dejaron llevar por la turbulencia de los tiempos. Otros, los menos involucrados en este proceso, respondieron con proyectos alternativos y claridad de propósitos. El producto más fehaciente de esta nueva visión fue el Ballet de Cámara.

El antecedente más directo del célebre Ballet de Cámara es el Taller de Danza del IMSS (1957-1959). Dicho taller formaba parte de las actividades para la

[45] Sonia Castañeda, en entrevista realizada por Patricia Camacho Quintos. Mérida, Yucatán, 10 de noviembre de 2009. Transcripción: Angélica del Ángel Magro.

[46] Tulio de la Rosa, *El Ballet de Cámara y sus antecedentes (1957-1963)*. México, Conaculta, 2000, p. 17.

difusión y la promoción de la danza y fue creado en 1957 por iniciativa de Helena Jordán,

> ... bailarina, maestra y coreógrafa del Ballet de Bellas Artes, quien ahora, como coordinadora del Departamento de Prestaciones Sociales y Divulgación del IMSS, estaba decidida a promover la danza clásica entre aquellos sectores de la población que poco o ningún acceso tenían a ella. Las actividades iniciaron el 27 de marzo con una "velada" que tuvo lugar en el auditorio de las oficinas centrales del IMSS, en Reforma 476 [...] en esta velada se distribuyeron invitaciones para un ciclo de conferencias sobre danza.[47]

Impartidas por maestros de danza del IMSS y del Ballet Nacional, las conferencias fueron: Panorama de la danza mexicana, por el pintor Santos Balmori; El ballet clásico, por el coreógrafo Guillermo Keys; La danza en Oriente, por el bailarín John Fealy, y La danza moderna y la danza moderna mexicana, por Guillermina Bravo.

Relata Tulio de la Rosa que en aquella ocasión, el director del Ballet Contemporáneo, Guillermo Keys, "me invitó con Sonia Castañeda –primera bailarina de larga y reconocida trayectoria en la danza clásica– para ilustrar, con el *pas de deux* de *Las sílfides* y la coda del *pas de deux* de *El cisne negro*, la conferencia que dictó el día 3 de abril".[48]

El Ballet de Cámara y sus antecedentes (1957-1963) es una joya documental, con testimonios y fuentes hemerográficas muy precisos. Al referirse al preludio de lo que fuera el Taller de Danza del IMSS, Tulio de la Rosa rememora:

> ... siguiendo con su proyecto en el IMSS, Helena Jordán nombró coordinadora de Danza Clásica a Sonia Castañeda, y se comenzó con una serie de recitales de danza clásica, moderna y folklórica en el *auditórium* del Centro Social de la primera unidad habitacional del IMSS, en Santa Fe. En realidad se trataba de un gimnasio muy largo, con butacas en uno de sus extremos. El personal del lugar, asesorado por algún técnico de teatro, lo dividió, vistió y aforó, dejando a la vista un pequeño escenario de diez por doce metros, sin desahogos laterales, en

[47] Tulio de la Rosa, *El Ballet...*, *op. cit.*, p. 20.
[48] *Ibid.*, p. 21.

> el que apenas si se podía transitar. El espacio detrás del fondo o ciclorama –que escondía el resto del gimnasio– se utilizaba como desahogo para las escenografías y la utilería, y en él se acondicionaron los camerinos.[49]

En ese espacio adaptado y en cierta forma extraño para la danza, prosigue Tulio en su libro:

> Sonia y yo presentamos una *suite* de *Las sílfides* para dos bailarines y los *pas de deux* de *La bella durmiente* y *Don Quijote*, acompañados al piano por el joven maestro Francisco Escobedo. Esta modalidad de integrar un programa con sólo una pareja de bailarines no era nueva: Tamara Toumanova, con diferentes compañeros, se presentaba cada año en el Palacio de Bellas Artes y, como ya lo mencioné, recientemente Beryl Grey y Oleg Briansky habían agotado las localidades en todas sus funciones, mientras que Beatriz Carrillo y Francisco Araiza –como Ballet de México– trabajaban constantemente en la capital y en las principales ciudades del país.[50]

Fue tal el éxito que el dúo Castañeda-De la Rosa tenía en aquel teatro improvisado, tal la aceptación y el cariño del público, que Helena Jordán decidió crear formalmente el Taller de Danza del IMSS, a decir de Tulio de la Rosa, "primer laboratorio creativo de México, cuyo objetivo era promover la formación de otros grupos de danza y difundirlo entre los derechohabientes, quienes difícilmente podían asistir a las temporadas oficiales y populares que programaban el INBA o la UNAM".[51]

Los miembros fundadores del taller fueron Helena Jordán, directora; Farnesio de Bernal, del Ballet Contemporáneo; Sonia Castañeda, bailarina invitada, y Tulio de la Rosa, integrante de Ballet Nacional de México.

Dicho grupo recibía a colaboradores externos, tales como los bailarines Luis Fandiño, Raquel Gutiérrez y Manuel Hiram. Y contaba con la siempre valiosa participación del pianista Francisco Escobedo, y del pintor Santos Balmori, quien con sus consejos, críticas y lectura de textos, puso importantes ladrillos en la edificación del Taller de Danza del IMSS.

[49] *Ibid.*, p. 27.
[50] *Loc. cit.*
[51] *Loc. cit.*

Presentaban lo mismo obras de danza moderna que reposiciones de obras clásicas. "A pesar de que implicaba todo un viaje llegar hasta el auditorio de Santa Fe, siempre estuvo repleto, con un público ávido y entusiasta".[52]

Mientras los grupos de danza moderna se enredaban en conflictos por viajes, conceptos y estilos de hacer las cosas, el Ballet Concierto de México, dirigido por Felipe Segura, iba ganando público. Y al margen de toda la vorágine oficial, el Taller de Danza del IMSS hacía una labor hormiga en el ámbito creativo y de formación de nuevos públicos para la danza.

> En noviembre [de 1957], Nellie Happee, otra bailarina mexicana de gran prestigio, después de dos años de estudio en Europa, se integró al grupo como maestra y autora-lectora de la conferencia "Introducción a la danza" [véase el texto íntegro en la sección de Anexos de este libro], la cual –ilustrada por Sonia Castañeda, Farnesio de Bernal y yo, con demostraciones técnicas de danza clásica y moderna montadas por la propia Nellie– se presentó con gran éxito ese mes en Santa Fe.[53]

Habla Nellie Happee:

> No sé si fue a finales del '57 o a principios del '58 que yo regresé de Europa, estuve dos años fuera. Él estaba en un grupo del Taller del Seguro Social con Helena Jordán y Sonia Castañeda, Farnesio de Bernal, todos ellos; ahí lo conocí. Al principio me atarantaba, sentía que hablaba mucho y era muy "mono" conmigo, hasta que un día me dijo: "Oye, yo no te caigo bien, ¿verdad?", y le contesto: "No, lo que pasa es que hablas tanto que me atarantas". Luego ya empezamos a trabajar juntos y nos acoplamos, nos entendimos y formamos el Ballet de Cámara.
>
> A él lo tuvieron que operar de la columna y no tenía familia aquí, digo, la operación era una cosa, pero después, la recuperación, ¿pues cómo? Entonces hablé con mis papás, que era gente muy "padre", y mi mamá decía que yo había sido extranjera en varios lugares y me habían tratado muy bien, lo menos que ella podía hacer era eso mismo por mis amigos; entonces se vino a esta casa para la recuperación y ¡ay, qué lata dio!, porque al pobre le quedó un dolor

[52] Tulio de la Rosa, *El Ballet...*, *op. cit.*, p. 30.
[53] *Ibid.*, p. 34.

> de cabeza tremendo después de la operación que se incrementaba con cualquier ruidito [...] mi papá le puso unas ligas a las puertas para que al abrir y cerrar no hicieran ruido porque todo le afectaba, no fue la operación sino que era delicado. Ya no sé cuánto tiempo se quedó, lo que sí sé es que cuando se recuperó lo sentamos en el banquillo de los acusados y todos –hasta María, la muchacha que teníamos en ese tiempo– le fuimos diciendo las cosas que nos hizo mientras estuvo enfermo. Pero con ese modo que tiene se ganó a mis papás y mi mamá lo adoraba [...] Seguimos trabajando juntos con Ballet de Cámara.[54]

Efectivamente, el Taller de Danza del IMSS dejó de funcionar como tal, en parte porque con el cambio sexenal hubo un cierto desinterés por seguir apoyándolo, y en parte porque los integrantes del taller, por necesidades económicas o artísticas, fueron enfilando sus pasos hacia otros territorios.

Pero fue ese histórico Taller de Danza lo que sirvió como peldaño para el surgimiento de una de las agrupaciones más conmovedoras por sus principios, su manera de operar, su reglamento y la trascendencia hasta nuestros días de su aporte artístico y organizativo. Me refiero, desde luego, al Ballet de Cámara. Sus fundadores: Nellie Happee y Tulio de la Rosa; directores, Farnesio de Bernal "y cuatro jóvenes formados bajo la dirección de Ana del Castillo: Madó Noetzel, Clara Carranco, Margarita Contreras y Carlos López Magallón, quienes se acercaron a Nellie pidiéndole ser admitidos en el grupo, al que también se integró Elena Sustaeta. En el mes de octubre [de 1958], este nuevo grupo tomó el nombre de Ballet de Cámara".[55]

Recuerda Clara Carranco:

> Tulio fue una de las personas que nos ayudó muchísimo para crecer en nuestra vida artística. Nos montaba los ballets, nos llevaba mucho a bailar a secundarias, y siempre nos estaba corrigiendo. Nellie y él nos fueron desarrollando el gusto por bailar. Para mí, él fue un apoyo y me ayudó muchísimo en mi desempeño como bailarina porque, como él ya venía con la experiencia de Cuba, pues, todo

[54] Nellie Happee, en entrevista realizada por Patricia Camacho Quintos. México, D. F., 27 de enero de 2007. Transcripción: Fidel Romero Altamirano.
[55] Tulio de la Rosa, *El Ballet...*, *op. cit.*, p. 47.

lo que había aprendido en Cuba trataba de que lo hiciéramos nosotros, y además montaba mucho las coreografías de allá.

Yo me formé inicialmente con el sistema de la Royal Academy que introdujo en aquella época *miss* Ana [Ana del Castillo], y me acuerdo que nosotros, con el librito en la mano, íbamos leyendo los pasos para presentar un examen. O sea, ¿qué conocimientos podíamos tener acerca de pasos? ¿Dónde poner la mirada? ¿Dónde poner un estilo? Nada. Sin embargo, hacíamos ese esfuerzo, y gracias a *miss* Ana se desarrolló mucha gente, pero como rompimos con ella en ese sentido y nos fuimos con Nellie, entonces Tulio era el encargado, o sea, nosotros no sabíamos qué era un *pas de deux*, y que Tulio te tomara por la cintura o te ensayara, ya te sentías tú en los cielos. Sí, para mí fue muy importante Tulio.

Él se dedicó a montarnos todos los ballets tradicionales que podíamos hacer, como *Las sílfides*, buscaba qué era lo que mejor nos quedaba. E íbamos aprendiendo poco a poco y conociendo esas cosas que nunca habíamos tenido ni idea de que existían.[56]

Y es que si bien Ballet de Cámara respetaba y retomaba en su trabajo la tradición del ballet clásico, también con un espíritu juvenil, rebelde y propositivo contribuyó a revolucionarlo. Lectura imprescindible la del libro ya citado *El Ballet de Cámara y sus antecedentes (1957-1963)*. En dicho texto, Tulio de la Rosa documenta en forma apasionada y amena lo que fue la vida en los salones de ensayo, en los camerinos, en los teatros, desde Bellas Artes hasta los improvisados escenarios de sus temporadas populares donde se les quemaban los focos y se les colaba la lluvia al foro a través de las goteras.

Como en todo grupo artístico, el elenco de Ballet de Cámara fue variando. Hacia mediados de 1961 lo integraban: Sonia Castañeda, Lawrence Rodhes, Margarita Contreras, Yvette Aguilar, Francesca Wuthenau, Marcos Paredes, Farnesio de Bernal, Ruth Noriega, Artemisa Pedroza, Andrea de Granda, Mirna Villanueva, Marcela Isunza, Ángeles Álvarez, Tania Álvarez y Maritza Córdova, todos dirigidos por Tulio de la Rosa y Nellie Happee.[57]

[56] Clara Carranco, en entrevista realizada por Patricia Camacho Quintos. México, D. F., 5 de mayo de 2011. Transcripción: Angélica del Ángel Magro.

[57] S/a, "Los miembros del Ballet de Cámara son festejados", *Novedades*, México, 17 de junio de 1961, p. 3. Hemerografía del Fondo Documental Tulio de la Rosa, Cenidi-Danza José Limón, INBA.

Años intensos, de incursión también en las temporadas nacionales e internacionales de ópera. De abrir brecha en la televisión y de innovar el ballet en México con su propuesta de ballet-*jazz* en complicidad con el maestro Tino Contreras y bajo la iniciativa de Rosa Lee Clynes, una maestra de Tampico que al ver los programas de danza *jazz* que presentaba Tulio de la Rosa en el Show de César Costa, se vino a México, libreto en mano, y citó a Tino y a Tulio para fraguar lo que fue el más elevado éxito de Ballet de Cámara en el Palacio de Bellas Artes, y al cual nos referiremos más detenidamente en páginas posteriores. Valga, por lo pronto, remitirnos a la siguiente cita del libro de Tulio de la Rosa, quien recuerda el momento en el que terminó dicha temporada:

> En la última función de Ballet-Jazz o Jazz-Ballet se agotaron también las localidades; en ella estuvo presente Enrique Martínez, *maître* de ballet del American Ballet Theatre y ahora director artístico de la nueva compañía cuyo nombre sería Ballet Clásico de México (fusión de Ballet Concierto y Ballet de Cámara). **Esa noche recibí el reconocimiento que más he apreciado en mi vida: todo el equipo técnico de Bellas Artes [tramoyistas, electricistas y utileros] me invitaron a quedarme después de la función. Me sentaron en primera fila, levantaron el telón y, al calor de las "cubas" y con Juanito al piano, bailaron para mí clásico, folklor, moderno y jazz hasta las cuatro de la madrugada.**[58]

Se terminaba así la era de Ballet de Cámara como una cooperativa honesta, creativa, analítica y propositiva, encabezada por la mancuerna Happee-De la Rosa. Un par de talentos de la danza que hizo perdurar su amistad y su complicidad en torno al arte.

Dice Nellie Happee:

> El güero vale oro. Somos hermanos, y como hermanos nos damos unos agarrones bien fuertes, pero bueno, según yo no pasa nada, creo que aguanta. Lo que sucede es que a veces los dos tenemos visiones muy alejadas, que es difícil

[58] Tulio de la Rosa, *El Ballet...*, *op. cit.*, pp. 107-108. La aclaración entre paréntesis y las negritas son de la autora.

conciliar, pero en los asuntos fundamentales estamos de acuerdo, y sobre todo en el pequeño detalle de la integridad. Creo que ahí sí no hay ningún problema, porque es algo en lo que no se puede transigir, y prefiero que digan que soy una perdedora a hacer otras cosas, ahí si no, y él tampoco, entonces, hay aspectos en los que no se puede claudicar porque los primeros lastimados seríamos nosotros.

Me alegra que ahora haya un reconocimiento para lo que él ha dado, porque realmente no ha parado de trabajar, no ha dejado de dar, le ayuda el hecho de que es una persona muy generosa, y creo que un maestro debe tener esa generosidad para querer compartir los conocimientos, porque curiosamente hay gente que se los quiere guardar y eso se me hace increíble; y él, en absoluto, él si tiene algo lo da y lo da con gusto o con regaños, pero lo da. Cuando uno lo conoce y le rasca tantito, se da cuenta de que detrás de ese león hay oro. Luego me dice: "Ay, tenías que ser Cáncer". "Pues tú tenías que ser Leo". Me dio mucho gusto cuando le dieron el Águila Azteca porque, mire usted, el trabajo que él ha hecho en la provincia, de concientizar acerca de lo que se necesita para ser maestro, es una labor que a veces no apantalla, pero que es básica para la educación en nuestro país.

Por eso me dio mucho gusto que se le reconociera ese trabajo que no parece tener gran importancia, pero tiene una importancia increíble; y ahora que se fue a Guatemala, dígame usted si eso no es maravilloso, abrir puertas, ayudar a otro a ver, porque de eso se trata: enseña a ver. Qué bueno que cuando todavía está cuerdo y sano se le reconoce todo lo que ha aportado a nuestro país; también le ayuda que es muy querendón, muy sociable; yo soy a lo mejor muy Cáncer y soy como más encerrada, entonces a veces chocamos, pero eso es buenísimo.[59]

El Ballet Clásico de México (que luego se llamaría Compañía Nacional de Danza) tuvo su primera temporada en 1963. La segunda en 1964. Ahí Tulio participó como bailarín, coreógrafo, *régisseur*, maestro y miembro de la Comisión Artística. Después de la temporada de 1964 mandaron a todos sus integrantes de vacaciones, y cuando regresaron les notificaron que ya no había dinero para salir de gira, luego que ya no había para pagar sueldos y que sólo los apoyarían con las instalaciones para ensayar y les prestarían el vestuario. "Yo me enojé. Dije: 'Con esto no voy. Nos quieren explotar'. Y me salí", me contó en una conversación telefónica Tulio de la Rosa.

[59] Nellie Happee, en entrevista citada.

Lin Durán, pensando que Tulio dejaría México para regresar a su natal Venezuela, escribió el siguiente texto:[60]

Despedida a Tulio de la Rosa
06-Feb-1965
Artículo
Despedida a Tulio de la Rosa
Lin Durán

Después de ocho años de servir a la danza mexicana, Tulio de la Rosa se ve obligado a abandonarnos y regresar a su nativa Venezuela.

Larga y difícil ha sido su lucha por realizar un trabajo serio en nuestro indigente medio artístico, lucha que al final ha sido premiada con el vacío y la incomprensión.

Increíble pero cierto es que este gran elemento se pierde para la danza mexicana, a pesar de ser insustituible como *régisseur*. Su trabajo de años junto a Nellie Happee, en el Ballet de Cámara, fue absorbido por la Compañía Oficial de Ballet Clásico del I.N.B.A., ahora asociación civil independiente bajo la dirección de Ana Mérida.

Pero lo verdaderamente increíble es que no hay persona que justifique mejor su pertenencia a esta compañía que Tulio de la Rosa, auténtica máquina electrónica de "cuentas", conocedor de todos los papeles de todas las obras, admirable organizador dentro del salón de ensayos, a más de estupendo maestro y bailarín. Sin embargo, lo excluye Ana Mérida que hasta ahora se había especializado en danza premoderna que, como todos lo saben, se caracteriza por su antagonismo al clásico. ¿Cómo es que ahora Ana Mérida resulta directora de un grupo de clásico y hace a un lado a los que le dieron la batalla por él y formaron con grandes sacrificios Ballet de Cámara, núcleo del hoy Ballet Clásico?

Los que estamos familiarizados con las entretelas de la danza, nos resignamos a incluir un dato más en el anecdotario de las infamias que el pasado sexenio nos ofreció en materia de danza oficial.

[60] Lin Durán, "Despedida a Tulio de la Rosa", texto mecanografiado. México, 6 de febrero de 1965. Fondo Documental Tulio de la Rosa. Remesa 1. Cenidi-Danza José Limón, INBA.

Pero no deja de ser amargo reconocer que este país todavía no está capacitado para la grandeza. Estimulamos la mediocridad para evitarnos problemas, que al final de cuentas resultan más difíciles de resolver, y entretanto, perdemos gente valiosa, sin siquiera agradecer su esfuerzo. Es el caso particular de Tulio, quien llegó a México totalmente formado y, después de haber trabajado en grandes compañías internacionales de ballet, es más obligado el agradecimiento, ya que no vino a sacar más ventaja que la satisfacción de realizar un trabajo honrado.

Ahora me entero que Nellie Happee optó también por el exilio. Pero, en fin, esta no es una nota de protesta, sino de despedida.

Yo quisiera que, cuando menos a través de estas líneas, Tulio sintiera que hay un mínimo de reconocimiento público a su labor. Somos muchos los que le decimos adiós con profunda vergüenza por lo que todavía no somos capaces de evitar.

[Al calce hay una nota manuscrita: "Contratado durante marzo para la escuela de Xalapa, pondrá *Orfeo en los tambores*, para su temporada de abril"].

Tulio recibió inmediatamente una oferta de la Universidad Veracruzana y se fue a Xalapa en 1965 para trabajar como bailarín, maestro, coreógrafo y director de la Compañía Titular de Danza de la Universidad Veracruzana, agrupación con la que Tulio de la Rosa se retiró como bailarín en una función que se llevó a cabo el 19 de julio de 1966, donde alternó con Ricardo Riebeling en *Los gallos*, de Farnesio de Bernal, e interpretó –con música grabada por Tino Contreras– *El hombre del brazo de oro*, coreografía de Tulio.

Cuidando que las condiciones de contratación resultaran favorables para él y para sus colaboradores, en el seno de esa misma casa de estudios formó el Ballet de Cámara de la Universidad Veracruzana.

Como lo hizo durante toda su carrera, y aún lo sigue haciendo, Tulio se aseguró de que en ese momento de su retiro como intérprete su nuevo contrato lo favoreciera. Eso lo muestran los términos de su contratación, en donde se estipula que el total de sus ingresos mensuales sería de cuatro mil pesos base (sin considerar viáticos ni compensaciones). El salario mínimo en

1967 era de $20.90.[61] Tulio ganaba entonces 191.38 veces el salario mínimo. El documento es el siguiente:[62]

FIRMA Contrato de servicios de la UV
11-Abr-1967
Contrato

CONTRATO de prestación de servicios que celebran por una parte la Universidad Veracruzana representada por el SR. LIC. FERNANDO GARCÍA BARNA, en su calidad de Rector, y por otra EL SR. TULIO DE LA ROSA quien se obliga a prestar sus servicios como DIRECTOR DEL BALLET DE CÁMARA DEL TEATRO DEL ESTADO, DE LA UNIVERSIDAD VERACRUZANA Y MAESTRO DE DANZA DE ESTA MISMA UNIVERSIDAD en los términos de las siguientes cláusulas:

1.- El Señor Tulio de la Rosa se compromete por este Contrato a cumplir con la Universidad Veracruzana la prestación de los servicios que se anotan en los siguientes puntos:

a) A preparar a cada uno de los integrantes del Ballet de Cámara de la Universidad Veracruzana y futuros integrantes, cuidando que se ajusten lo más posible al plan de trabajo que considere pertinente debe emplearse.

b) Formular el horario respectivo de ensayos al que deberán sujetarse los miembros de la Compañía y hacerlo cumplir conforme a las normas que considere convenientes.

c) Formular un programa de trabajo, en el que estará indicado desde el horario de ensayos, hasta las obras que considere deba montar la Compañía.

2.- Igualmente el Sr. Tulio de la Rosa se obliga a cumplir con las disposiciones que se dicten, para la mejor organización y perfeccionamiento de la Compañía y su reglamento interior.

[61] Comisión Nacional de los Salarios Mínimos, Secretaría del Trabajo y Previsión Social.
[62] Contrato de servicios de la Universidad Veracruzana, Xalapa, Veracruz, 1° de febrero de 1967. Fondo Documental Tulio de la Rosa. Remesa 2. Cenidi-Danza José Limón, INBA.

3.- Para las funciones que se efectúen fuera del lugar de residencia de la Compañía, la Universidad Veracruzana se compromete a pagar medios de transporte y viáticos, o bien proporcionar la alimentación y alojamiento necesarios.

4.- Queda expresamente convenido que el contratante Sr. Tulio de la Rosa no podrá prestar sus servicios en ningún otro grupo artístico ajeno a la Universidad Veracruzana, sino con autorización escrita del Rector, este permiso será otorgado siempre y cuando no afecte las horas de ensayos o presentaciones de esta Compañía.

5.- El Sr. Tulio de la Rosa se compromete a impartir clases de danza en el Teatro del Estado, formulando un plan de estudios para que bajo su dirección se formen bailarines, coreógrafos y maestros que ayudarán a la demanda del alumnado.

6.- La vigencia del presente contrato será de 2 años computados a partir del 1o. de febrero de 1967 al 31 de enero de 1969.

7.- Como retribución de todos los servicios que quedan indicados en el presente contrato el Sr. Tulio de la Rosa percibirá un sueldo mensual de $1,600.00 (UN MIL SEISCIENTOS PESOS 00/100 M. N.) como Director del Ballet de Cámara del Teatro del Estado de la Universidad Veracruzana y $2,400.00 (DOS MIL CUATROCIENTOS PESOS 00/100 M. N.) como Maestro de Danza de esta misma Universidad, que le serán cubiertos por quincenas vencidas, independientemente de los viáticos o cualquiera otra compensación que llegara a acordar con la Universidad Veracruzana.

8.- Cualquier controversia que se suscite con motivo de la interpretación y cumplimiento de este Contrato quedará bajo la jurisdicción de los Tribunales de esta Capital, a los cuales se someten expresamente los contratantes, conviniendo ambas partes en que la naturaleza del presente Contrato es de carácter civil, siendo de aplicarse las disposiciones legales estatuidas en el Capítulo II del Título X, libro Cuarto, del Código Civil vigente en el Estado.

Xalapa, Ver., a 11 de abril de 1967.
FIRMA DEL INTERESADO
SR. TULIO DE LA ROSA
FIRMA DEL RECTOR DE LA UNIVERSIDAD VERACRUZANA
SR. LIC. FERNANDO GARCÍA BARNA.

Hombre orquesta de la danza: lo mismo dirigía, que montaba las coreografías, diseñaba la iluminación de sus espectáculos, daba clase y entraba en el estira y afloja de las negociaciones con las autoridades, tanto para conseguir un teatro, como los viáticos para una gira. No le bastó trabajar para la Universidad Veracruzana, sino que simultáneamente lo hizo en una escuela del puerto jarocho al tiempo que dirigía el Ballet Municipal de la ciudad de Veracruz, con el que montó desde repertorio clásico hasta una vistosa y rítmica comparsa de bastoneras para el célebre carnaval del puerto.

La comparsa de bastoneras solamente se presentó en su debut bajo la dirección de Tulio. En lo sucesivo se haría cargo del grupo Alba Lorenzo, y continuó con gran éxito sus presentaciones por los Estados Unidos de América, además de asistir a otros carnavales de la República Mexicana. Al año siguiente de que Tulio de la Rosa le diera el banderazo de salida al número de las bastoneras, los estibadores del puerto se organizaron en una comparsa: el hombre que la encabezaba partió un hueso de mango por la mitad y se lo puso en la nariz, portando por lo alto un letrero que decía "Las bastoneras de Tulio", y así los estibadores hicieron una alegre parodia de lo que con gran éxito se había presentado bajo la batuta de Tulio de la Rosa.

Sin duda alguna, su experiencia en Xalapa en los tiempos de gran esplendor, que le valieron a esa ciudad recibir el título de la "Atenas veracruzana", le permitieron a Tulio afinar su sensibilidad para trabajar con estrategias que le facilitaran una estancia de largo plazo en la provincia mexicana, y con su don natural de gentes supo capitalizar esa experiencia y llevarla más tarde a casi todo México, en cuyas ciudades del interior un maestro es bienvenido sólo por una corta estancia, cosa que no ocurrió con el personaje que aquí nos ocupa, quien con la efectividad de sus conocimientos y ese darse a querer por propios y extraños, logró estar... permanecer... perdurar.

Argumentando falta de recursos, la Universidad Veracruzana suspendió las becas y a Tulio le encomendó impartir clases superiores de danza. La prensa local consignó lo siguiente:

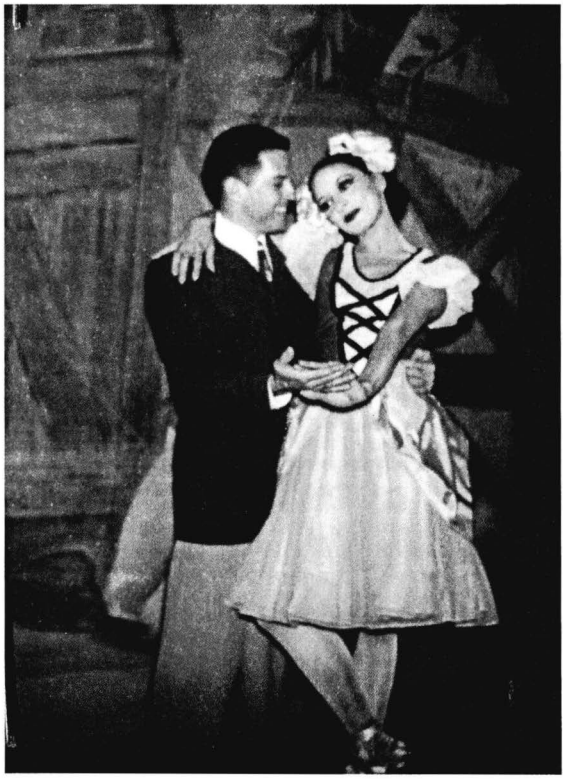
> Al grupo de Danza de la Universidad Veracruzana, que dirigía Tulio de la Rosa, por razones de índole económica, a partir del 1° del presente le han suspendido el subsidio para sus actividades. Los integrantes del grupo, todos ellos con deseos de realizar labor social y artística, han acordado que, para continuar con sus labores de promoción cultural, solicitarán el auxilio de empresas e instituciones privadas que periódicamente auspicien funciones de danza en esta ciudad y en otros lugares del estado.[63]

Al parecer no se obtuvo la respuesta deseada por parte de la iniciativa privada y sucumbió el grupo integrado por los jóvenes bailarines Warenka Pensado, Isandra Reyes, Guadalupe Contreras, Margarita Espinosa, Guadalupe Filobello, Angélica Ramírez, Nora Soto, Ricardo Riebeling, Sergio Domínguez, Alejandro Schwartz y Sergio Blanco.

Ante tan inminente situación, Tulio se fue de vacaciones a Venezuela y estando allá se reencontró con la bailarina Elsa Recagno, quien había vuelto de su estancia en Londres, y fue ella quien lo invitó a colaborar en el Instituto de Cultura y Bellas Artes de Caracas como director artístico huésped, maestro y asesor de jóvenes coreógrafos venezolanos. En el año de 1969 Elsa y él vinieron juntos a México con su hijo Eduardo Peters. Luego procrearían a su hija Beatriz, adoptando a nuestro país como su lugar definitivo de residencia, sin perder su nacionalidad de origen.

Tulio siempre ha dicho que su retiro como bailarín se debió a que cada vez adquiría más responsabilidades en sus funciones de directivo y de maestro, y que eso le restaba tiempo y concentración para entrenarse él mismo. Pero si bien la carrera profesional de bailarín quedó delimitada de 1951 a 1966, continuó para él un largo trayecto como coreógrafo y, sobre todo, como maestro. Un maestro feliz, gracias al hecho de haber sido un artista realizado.

[63] S/a, "La Compañía de Danza de la UV necesita del apoyo particular", *Diario de Xalapa*, Xalapa, 27 de enero de 1968, p. 2. Hemerografía del Fondo Documental Tulio de la Rosa, Cenidi-Danza José Limón, INBA.



Fernando Alonso y Alicia Alonso en *La fille mal gardée*, Caracas, Venezuela, 1952. Foto: Tulio de la Rosa.

Un artista realizado[64]

Entre los factores que influyeron para que Tulio de la Rosa lograra un alto nivel docente vale la pena destacar dos: su gran calidad humana y el hecho de que fue un artista realizado que no tenía necesidad de purgar sus frustraciones en sus alumnos. Al contrario, en sus facetas de bailarín y coreógrafo tuvo un desempeño exitoso y reconocido, y su experiencia escénica nutrió de sabiduría y alegría su labor en el aula.

Debutó profesionalmente en el Anfiteatro de La Habana el 25 de septiembre de 1951 con el Ballet de Alicia Alonso, en la coreografía *Capricho español*.[65] Con esa misma agrupación bailó también –entre 1951 y 1953– en *Paganini*, *Giselle*, *Las bodas de Aurora*, *Un concierto en blanco y negro*, *Coppélia*, *Habana 1830*, *La fille mal gardée*, *El lago de los cisnes*, *El Príncipe Igor*, *Mefisto*, *El cascanueces*, *Petrushka*, *Lidia* y *Sobre Martí*, estas dos últimas, coreografías de Alicia Alonso y Cuca Martínez, respectivamente.

[64] Para la elaboración de este capítulo se revisaron las dos cajas correspondientes a Programas de Mano y Hemerografía del Fondo Documental Tulio de la Rosa. El maestro Tulio de la Rosa redactó personalmente una relación de obras que él recuerda haber interpretado y coreografiado. Asimismo se consultó la Biblioteca Digital del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli (CITRU). Y las entrevistas que se intercalan en esta relación de obras dan fe no sólo del número de trabajos realizados por el personaje que aquí nos ocupa, sino que testifican la calidad, contexto y trascendencia de su obra.

[65] Miguel Cabrera, "Ballet Nacional de Cuba. Ficha técnica", en *Cuba en el Ballet*. La Habana, 1973, p. 7. Hemerografía del Fondo Documental Tulio de la Rosa, Cenidi-Danza José Limón, INBA.

Un artículo revelador de la época consigna las peripecias de Tulio de la Rosa en sus inicios profesionales en la danza. A la letra dice:[66]

La aventura de un joven bailarín
MÉTODO PARA ENTRAR A UN BALLET

Cuando el joven bailarín venezolano Tulio de la Rosa se aburría frente a la máquina de escribir de una oficina hace más de diez meses, no pensaba –ni remotamente– que volvería a Venezuela formando parte del ballet de Alicia Alonso. Es más: estaba resignado a ver pasar los años frente a aquella ruidosa máquina de escribir, a pesar de asistir a sus clases de ballet con la puntualidad debida.

Un día –10 meses atrás– Tulio sintió que los pies se le convertían en letras y que una cinta negra colocaba signos indiferentes en el aire. Tulio se sintió deprimido, se sintió un poco máquina de escribir. Al día siguiente se metió en un barco y sólo se sintió tranquilo cuando el pie, con muchas horas de sol, tornaba a imaginar la danza.

Pero no duró mucho la tranquilidad de Tulio. Parecía que no bastaba el *grand jeté* de Venezuela a Cuba para lograr su propósito de participar en el Ballet de Alicia Alonso. Por una parte, el ballet no se encontraba en Cuba. Por otra parte, a Tulio se le olvidó que los viajeros deben tener algunos documentos imprescindibles para que la gente –y sobre todo la autoridad– lo deje a uno en paz.

Tulio fue a dar con sus 19 años y sus pies de bailarín al tablado tan poco acogedor de una prisión. Logró, al fin, aclarar lo que no tenía por qué aclarar: la razón por la cual le faltaban determinados documentos.

Ya en la calle, y en la calle cubana el sol quema, Tulio pensó que no estaba del todo mal, que la vida es agradable y que... no tenía dinero. Porque Tulio, con sus 19 años, y su pasión por el ballet y su empeño de entrar en una compañía, era un joven que necesitaba, como todo joven, fumar y beber. Fueron cinco días de abstinencia, cinco días que provocaban en Tulio el recuerdo de aquel señor llamado Urbano, tan artista del hambre como el héroe de Kafka.

[66] S/a, "Método para entrar a un ballet", *Últimas Noticias*, Caracas, junio de 1952, s/p. Hemerografía del Fondo Documental Tulio de la Rosa, Cenidi-Danza José Limón, INBA.

En el sexto día –y no bíblico por cierto– llegó el Ballet de Alicia Alonso. No terminaron allí los problemas de Tulio. Entrar a la compañía no era cosa fácil. Tulio comenzó, desde luego, por entrar a la Academia Alicia Alonso, por lo menos ahí estaba más cerca de su meta. Pasaron los meses –y el sol de las calles cubanas también pasaba por la humanidad de Tulio– y a la hora del examen –a pesar del sol y de los kilos perdidos– Tulio tuvo calificación excelente y fue nombrado alumno eminente de la academia, por un jurado formado por F. Alonso, A. Alonso, C. Martínez, Charles Dickson, Roges Fernández, Magda G. Mora y Conchita Espinoza.

Quedaban lejos pues, las siete vacas flacas. Ahora venían las gordas y Tulio tuvo ocasión de contemplar de cerca a esas figuras del ballet que se llaman André Eglevsky, John Kriza, Jean Babilée, Nathalie Philippart, Barbara Fallis, Pola Llyod, Michael Land y – naturalmente– Alicia Alonso.

Ahora, Tulio de la Rosa, llegando casi a los veinte años, regresa a Venezuela participando en el ballet de Alicia Alonso. Ha conseguido en parte sus deseos. Sigue aún contemplando el aspecto económico y comprende que existen dificultades para continuar su carrera y piensa quizás en lo maravilloso de una beca, y se merece complete sus deseos.

Entre 1954 y 1955 bailó en Buenos Aires, Argentina, con el Ballet de Ana Itelman. Con ella se presentó en programas de televisión, en el Teatro Nacional Cervantes, en el Astral y en el centro nocturno Embassy (*boîte de nuit*). Entre las coreografías que interpretó con Itelman se cuentan: *Drama en la ciudad*, *Esta ciudad de Buenos Aires*, *Puerto tropical* y *Un día en el parque*. Además representó el papel de fauno en un homenaje a Diaghilev para la televisión argentina.

Al llegar a México la prensa anunciaba: "Bailarín venezolano primera figura en México. Tulio la Rosa (*sic*) es el primer suramericano que debuta en la danza moderna mexicana".[67] De su debut en el Palacio de Bellas Artes, el 13 de diciembre de 1956, un diario de circulación nacional apuntaba que en *El sueño y la presencia* "un nuevo bailarín, Tulio de la Rosa, destacó

[67] S/a, "Bailarín venezolano primera figura en México", *Esto*, sección B, México, 27 de noviembre de 1956, s/p. Hemerografía del Fondo Documental Tulio de la Rosa, Cenidi-Danza José Limón, INBA.

notablemente por su limpieza de ejecución; sólo necesita un poco más de tiempo de la danza moderna para olvidar el débil braceo clásico".[68]

También bailó en suelo mexicano de 1956 a 1967: *El sueño y la presencia*, de Guillermo Arriaga; *La balada de los quetzales*, de Ana Mérida; *Leyenda*, de Evelia Beristáin; *Alameda 1810*, de Alma Rosa Martínez; *Tierra*, de Elena Noriega; *Quinteto*, *Los gallos* y *Un cuento*, de Farnesio de Bernal; al igual que *Cuauhnáhuac*, *Braceros*, *El demagogo* e *Imágenes de un hombre*, de Guillermina Bravo.

Además participó en *Romeo y Julieta*, de Helena Jordán; *Nubes y fiestas* y *La alborada del gracioso*, de Guillermo Keys; *En la boda*, de Waldeen; *Ciclo mágico* y *Corrido del sol*, de Carlos Gaona; *Brandenburgo*, de Lin Durán; *Variaciones*, de Nellie Happee; *Pastorela*, de Raúl Flores Canelo, y *La Valse*, de Raquel Gutiérrez. De Gloria Contreras interpretó *Huapango*, *Vitálitas* y *Vírgenes*.

Bailó en montajes dirigidos por él mismo: *La Cenicienta*, *Orfeo en los tambores*, *Pas de deux*, *El cascanueces*, *La bella durmiente*, *Don Quijote*, *El lago de los cisnes* y *Las sílfides*.

Las pinceladas que lo definieron como intérprete las brinda Sonia Castañeda:

> Como *partenaire* Tulio era muy cordial, muy cariñoso, siempre lo ha sido. Lo fue conmigo y a veces me ponía muy nerviosa y él hasta me tenía que dar de nalgadas. Hicimos giras y él siempre fue y sigue siendo muy afable, muy generoso en todo. Cuando yo tenía a mi galán, Tulio la hacía como de Celestina, pues hasta para eso era compañero, amigo. En México, yo más que nadie lo tuve como *partenaire*; él venía llegando de Cuba y era como un aire de frescura.[69]

Asimismo fue parte del elenco de la comedia musical *La pelirroja*, de Sidney Sheldon y David Shaw (febrero de 1960). Traducción: Luis de Llano. Productores: René Anselmo y Luis de Llano. Coreografía: Karín Carlisle.

[68] Raúl Flores Guerrero, "Cinco muertos en el foro", *El Universal*, México, diciembre de 1956, s/p. Hemerografía del Fondo Documental Tulio de la Rosa, Cenidi-Danza José Limón, INBA.

[69] Sonia Castañeda, en entrevista realizada por Patricia Camacho Quintos. Mérida, Yucatán, 10 de noviembre de 2009. Transcripción: Angélica del Ángel Magro.

Coreografió y bailó muchísimo para la televisión mexicana su estilo ballet-*jazz*, con cierta influencia de Luigi en los movimientos y de George Balanchine en el vestuario. Sí, quizá su momento cumbre como coreógrafo fue cuando en el año de 1963 llevó por primera vez al Palacio de Bellas Artes un programa de ballet-*jazz* con el quinteto de Tino Contreras en vivo. ¡Eso fue la locura! El público sentado hasta en las escalinatas, ríos de gente que desembocaban en las puertas del gran palacio de mármol con el anhelo de obtener una entrada. El teatro se caía en aplausos y vivas. Hasta la jefa del Departamento de Danza, Clementina Otero, se tuvo que sentar en el rincón de una escalera, en el segundo piso, porque no cabía ni un alma más.

De igual forma hizo sus propias versiones de ballets clásicos. Realizó coreografías para ópera, opereta y zarzuela. Una muestra del aprecio que se tenía por su trabajo es el siguiente comentario sobre su participación coreográfica en *La Traviata*, bajo la dirección escénica de Charles Laila, y con las voces de Alicia Aguilar, Plácido Domingo, Jorge Lagunes y Roberto Bañuelas: "El ballet de las gitanas y los toreros, con que Flora agasaja a sus invitados, fue montado por Tulio de la Rosa con la colaboración de los alumnos del Ballet de Cámara del INBA (*sic*) y alcanzó desusado éxito, como no suele acontecer en temporadas formales. Muy merecidamente se llevaron los aplausos del Acto III".[70]

Además, Tulio de la Rosa introdujo en México los desfiles de modas danzados e incursionó en la coreografía lo mismo para teatro épico que para cabaret.

El **catálogo de obra de Tulio de la Rosa**[71] se estructura de la siguiente manera:

Sombra en los médanos (1944). Pieza que montó cuando cursaba el último año de primaria. Los trajes los confeccionaron los propios bailarines con papel crepé. Los chicos eran los cardos y las niñas las tunas.

[70] José Morales Estévez, *Revista Hoy*, México, 13 de mayo de 1961, p. 61. Hemerografía del Fondo Documental Tulio de la Rosa, Cenidi-Danza José Limón, INBA. Existe un error en el artículo, pues como ya hemos señalado en el capítulo anterior, el Ballet de Cámara era una agrupación independiente y no del INBA.

[71] Con información proporcionada de puño y letra por Tulio de la Rosa.

Serenata (1945). La obra se creó tomando como base la partitura homónima de Schubert, personaje que era encarnado por Tulio de la Rosa, en tanto que un grupo de muchachas representaban a las notas musicales. Él moría y ellas lo cargaban hasta salir del escenario.

¿? (1955). Tulio no recuerda el título de esta coreografía que montó, con música de Isaac Albéniz, para un grupo de danza española. Nunca supo si se estrenó, pues ocurrió el golpe militar contra Juan Domingo Perón en Argentina y Tulio volvió a Venezuela.

Sin título (1956). En Radio Caracas Televisión montó unas cuatro o cinco coreografías con duración de cinco minutos cada una para un programa de revista musical. Belén Lobo bailaba en puntas y su vestuario era a base de túnicas con evocaciones griegas o romanas.

Trío de amor (1958). En coautoría con Nellie Happee y Farnesio de Bernal. El título de esta coreografía se lo dio Helena Jordán y fue creada para el Taller de Danza del IMSS. Nellie era Colombina; Farnesio, Pierrot, y Tulio, Arlequín.

La Traviata, *Aída*, *Rigoletto*, *Lakmé* (en coautoría con Nellie Happee), *Romeo y Julieta*, *Boris Godunov*, *La Gioconda*, *Salomé* y *Barba Azul* (1959-1964). Con Ballet de Cámara montó las coreografías para dichas obras, que se presentaron dentro de las Temporadas Nacional e Internacional de Ópera en el Palacio de Bellas Artes.

Sin título (1962-1963). En el programa TV Musical Ossart, también con los integrantes de Ballet de Cámara y a invitación de Dimitrio Sarrás, durante veintisiete semanas monta una coreografía diferente cada semana. Logra que lo dejen en libertad para elegir la música y el vestuario, y que su participación se anuncie no como Ballet de Cámara, sino como Ballet Tulio de la Rosa. El vestuario de los hombres retomaba el estilo de los ballets abstractos de Balanchine: zapatos y calcetas blancos, mallas negras y playera blanca. Para las mujeres: leotardo negro, zapatillas sin puntas y mallas color de rosa. La música era exclusivamente *jazz*. Más adelante, y siguiendo el ejemplo de *Amor sin barreras*, introdujo en el vestuario mezclilla y tenis.

Mood, *Mack-ie* (*Mack the knife*), *El hombre del brazo de oro* y *Orfeo en los tambores* (1963). Este conjunto de coreografías se presentó bajo el título del programa Ballet-*Jazz*. La primera parte era una *Suite en jazz*, donde se alternaba cada coreografía con música en vivo del Quinteto de Tino Contreras. Después de su estreno se presentó, ya con música grabada,

en varios foros de México y Venezuela. La segunda parte del programa era una idea de Tino Contreras en la que, a partir de su música, Tulio encarnaba a un Orfeo moderno, arropado con la escenografía, a base de andamios, de Antonio López Mancera. Con excepción de la segunda coreografía, que incorporaba música de Kurt Weill, todas las demás se bailaron con música compuesta por Tino Contreras. Tulio de la Rosa remontó su *Orfeo en los tambores* en 1964 para el Ballet Clásico de México.

Speed Crazy (1964). Idea y título de Celestino Gorostiza, con escenografía de Antonio López Mancera. Esta coreografía se basó en la velocidad del cine mudo; simulaba los grandes edificios de Nueva York y traía a cuento a gánsters, divas, prostitutas y demás prototipos de la pantalla silente. Formó parte de la temporada de Ballet Clásico de México para la que se repuso *Orfeo en los tambores*.

La viuda alegre, *Las Leandras*, *La corte de Faraón*, *María Fernanda* y *La Duquesa del Bal Tabarin* (1969-1974). Montó tres versiones diferentes de cada una de dichas operetas y zarzuelas. Y en ese mismo período coreografió un espectáculo en el Teatro Iris para el mago Dandino. Además montó cinco o seis desfiles de modas danzados, no con modelos sino con bailarinas. A saber: Kytzya Poniatowska, Francesca Saldívar, Elena Carter, Jacqueline Füller y Ruth Noriega. Y en el caso de la ropa infantil, llevaba a desfilar a un grupo de varones entre los nueve y los once años, y a las niñas de su academia particular. Todos bailaban para mostrar las prendas.

Sobre el talento de Tulio de la Rosa como coreógrafo habla Cecilia Lugo, reconocida coreógrafa, Premio Nacional de Danza José Limón 2011:

> El maestro Tulio era muy famoso, siempre lo fue. Lo conocí cuando yo tenía diecisiete años, venía de hacer una carrera en la Academia de la Danza Mexicana y entré al Ballet Folklórico de México, de Amalia Hernández. Ahí, quien me entrenaba en ballet era el maestro Tulio y con él estuve lo que duré en el Ballet Folklórico, que fueron menos de dos años. En ese lugar fue donde lo conocí; siempre tan guapo, tan profesional en lo que hacía, tan amoroso y tan exigente.
>
> Yo creo que él es mi padrino, porque cuando estaba con Amalia Hernández él fue quien me comentó: "Van a hacer audiciones para la Compañía Nacional de Danza, vienen los cubanos y quiero que tú estés ahí". Y eso fue como un mandato. Le respondí: "Maestro, pero no estoy bien entrenada. Si bien es cierto que estudié toda la carrera de ballet y llevo dos años bailando folclor, no me

siento bien entrenada". Me dijo: "Tienes dos meses para entrenarte durísimo, toma clases conmigo y ve a esa audición". Y la verdad sí lo hice porque siempre he confiado mucho en mis maestros. He tenido maestros maravillosos. Creo que gracias a mis maestros he ido adelante, porque de pronto soy muy insegura y pienso: "No, es que creo que no voy a poder", y siempre hay alguien cerca de mí que me dice: "¡Claro que puedes!".

Pues me quedé en la Compañía Nacional de Danza, esto fue en 1975, cuando vinieron los cubanos y se hicieron cargo de la compañía para organizarla y estructurarla de una manera mucho más profesional, más eficiente, más exigente; y tomaron también la enseñanza de la danza clásica para todas las escuelas de Bellas Artes como un modelo. Tulio fue parte de ese proceso.

Hubo una etapa en la que todos o casi todos pasábamos por las manos de Tulio. Para mí y para mi hermana Tere, Tulio es como un mito, como un ícono dentro de nuestro trabajo, no sólo académico sino también profesional, porque después de que entré a la Compañía Nacional de Danza, en una época el maestro Tulio me invitó a trabajar mucho con él en zarzuelas y operetas. De esa manera me dio la oportunidad de entrar a un mundo que conocí gracias a mi papá, quien fue cantante de ópera, por eso desde muy pequeña había escuchado óperas y operetas.

Tulio era el coreógrafo de muchas operetas en ese tiempo. La compañía con la que trabajábamos se llamaba "Cristina Ortega". Trabajé con el maestro mucho, mucho tiempo, y me encantaba su manera de hacer coreografía. Creo que como coreógrafa aprendí que él lo hacía todo muy rápido, ¡armaba las coreografías así! [truena los dedos]; claro, tenía muy buenas bailarinas [ríe]. Siempre invitaba a bailarinas con una formación sólida para estas temporadas de opereta y de ópera. Recuerdo que Tulio lo hacía como si fuera un mago, o sea, sacaba ¡fuuú!, de la manga, una coreografía en un minuto, rapidísimo. Con el tiempo, cuando me han invitado a hacer este tipo de trabajos para ópera, o cosas rápidas para algún evento, digo: "Como lo hacía el maestro Tulio". Para él era fácil. Bueno, vamos a intentarlo, no es tan difícil. Entonces te relajas y las cosas fluyen, y Tulio era como un mago porque te armaba una coreografía en un momento. ¡En un momento, de verdad![72]

[72] Cecilia Lugo, en entrevista realizada por Patricia Camacho Quintos. México, D. F., 5 de abril de 2010. Transcripción: Angélica del Ángel Magro.

Coreógrafo de obras teatrales:[73]

Historia de un abanico, de Carlo Goldoni. Dirección de Lola Bravo (1961). Teatro de la Feria. Actuaron Héctor Bonilla, Andrés Torres y otros alumnos de actuación del Instituto Politécnico Nacional.

Las bizarrías de Belisa, de Lope de Vega (1969). Dirección de Héctor Mendoza. Teatro del Bosque.

Don Juan Ajúa, versión cómica de *Don Juan*, de José Zorrilla. Dirección de Rafael Banquells (1970?). Piporro interpretaba el papel de Don Juan.

Las razones de Susana. Dirección de Manolo Calvo (1972). Con la participación de la primera *Miss* Mundo venezolana y Jorge Ortiz de Pinedo (padre). Se escenificó en el centro nocturno Terraza Jardín en un intento por introducir el teatro en los *cabarets*. Al finalizar dicha temporada, la empresa del Terraza Jardín le pidió a Tulio un *show*, pues Johnny Mathis había pospuesto sus presentaciones. Tulio armó el espectáculo con algunos de sus números presentados en televisión y una parte de la *Suite de jazz* que había interpretado en el Palacio de Bellas Artes en 1963.

De su paso como coreógrafo de *cabaret* queda el siguiente testimonio. Habla Socorro Larrauri, quien fuera bailarina de la Compañía Nacional de Danza en la misma época en la que Tulio de la Rosa se desempeñó como *régisseur* de dicha agrupación:

> En esa época había muchos centros nocturnos, pero de calidad, no como los de ahora; de ahí llamaban a Tulio para que montara una coreografía aquí y otra allá, y nosotros íbamos. Me acuerdo que en las calles de Mina, atrás del Teatro Blanquita, había un centro nocturno que se llamaba King Kong y de ese lugar llamaron a Tulio. Él nos habló por teléfono: "Oigan, fíjense que me están pidiendo coreografía y bailarinas y todo", y él siempre lo manejó con una calidad artística. Entonces nos reunimos varias bailarinas de ballet, porque tú sabes que una siempre decía que una lanita no caía nada mal. Y, claro, trabajar con Tulio era una delicia, y fuimos. No recuerdo bien cómo se llamaba el dueño de ese

[73] Con información proporcionada por Tulio de la Rosa y complementada con la consulta de la obra de Antonio Escobar y David Shaw, *Teatro en México 1900-1990*. México, CITRU, 2008, (Biblioteca Digital).

lugar. Era dueño y empresario y todo, entonces llegamos con nuestras maletas, éramos jovencillas: "Mucho gusto, señor, esto y lo otro". Había una *vedette* que bailaba en una copa de champaña, y no sabíamos para qué quería a las bailarinas. Nos quedó claro cuando el empresario dijo: "A ver, chicas, dejen sus maletas, fórmense aquí, quítense la blusa, levántense la falda, porque quiero ver si no tienen cicatrices y si pueden salir con poca ropa". Tulio se puso frío y dijo: "Perdóneme señor, son bailarinas profesionales y yo no sé lo que usted quiera. ¡Muchachas, vámonos!". Él llevaba su grabadora y su maleta. Todos tomamos nuestras cosas y para afuera. Estábamos indignados.

Luego trabajé con él en el Iris, con un mago que se llamaba Dandino, y Tulio organizó todo el espectáculo. Hubo bailarinas de contemporáneo, como Aurora Agüeira, Evelia Beristáin, varias, y yo.

Me acuerdo que a mí me tocó el solo; era un cancán y yo hacía el *stretch*, los giros, los *jetés* y todo; con Tulio trabajamos muy a gusto, pero sí tiene un temperamento muy fuerte. No es que fuera caprichoso, exigía lo que tenía que exigir. Había empresarios que salían con el regateo del dinero y él estallaba, agarraba su maleta y vámonos, pero en general, como artista, lo poco o mucho que yo trabajé con él siempre fue muy placentero.[74]

Siendo maestro del Centro Universitario de Teatro, realizó la coreografía y el trazo escénico en varias obras interpretadas por alumnos de esa institución, labor que tuvo a su cargo entre 1974 y 1984. Al mismo tiempo colaboró con otros directores en forma independiente:

Rezo, de Eurípides (1974). Dirección de Héctor Mendoza. Teatro El Granero.

Una edad feliz, de María Alicia Martínez Medrano, basada en los cuentos del libro *Lilus Kikus*, de Elena Poniatowska (1977). Dirección de Agustín Chávez. Teatro Independencia, con el grupo Teatro La Nación del Instituto Mexicano del Seguro Social.

[74] Socorro Larrauri, en entrevista realizada por Patricia Camacho Quintos. México, 18 de noviembre de 2006. Transcripción: Fidel Romero Altamirano.

Ana Karenina, de Leon Tolstoi (1978). Dirección de Héctor Mendoza. Con Silvia Pinal en el papel protagónico. Teatro Hidalgo.

El príncipe de Homburg, de Heinrich von Kleist (1975). Dirección de Julio Castillo. Con la participación de Luis de Tavira como actor-bailarín. Centro Universitario de Teatro.

La sombra del caudillo, de Martín Luis Guzmán (1980). Dirección de Luis de Tavira. Teatro Juan Ruiz de Alarcón.

Leoncio y Lena, de Georg Büchner (1981). Dirección de Luis de Tavira. Adaptación de José Ramón Enríquez. Teatro Juan Ruiz de Alarcón.

Son, de Sergio Fernández (1981). Dirección de Juan Ibáñez. Teatro El Galeón.

El destierro, de Juan Tovar (1982). Dirección de José Caballero. Foro Sor Juana Inés de la Cruz.

El martirio de Morelos, de Vicente Leñero (1983). Dirección de Luis de Tavira. Teatro Juan Ruiz de Alarcón.

Las adoraciones, de Juan Tovar (1983). Dirección de José Caballero. Con la Compañía Nacional de Teatro. Teatro del Bosque.

Manga de Clavo, de Juan Tovar y Beatriz Novaro (1986). Dirección de José Caballero. Teatro de La Paz.

Alternó su labor en teatro con su actividad como coreógrafo para la televisión:

Montó coreografías para los espectáculos *Nacha de noche*, *Las mil y una Nachas* y *Yo soy la Nacha* (1975-76), conducidos por la intérprete argentina Nacha Guevara, tanto para el teatro como para la televisión mexicanos.

El show de César Costa, *La hora de Orange Crush*, *La cosquilla* (estos dos últimos conducidos por Raúl Astor) y *La soñadora* (televiteatro con la actriz María Rivas) fueron programas de Televicentro en los que se desempeñó

como coreógrafo y que lo hicieron merecedor a estar en la terna del XV Concurso Nacional de la Televisión Mexicana, al lado de Tell Costa y Roberto Gutiérrez (integrante del célebre dueto Roberto y Mitzuko).

Reposiciones de ballets tradicionales para Ballet de Cámara y Ballet Clásico de México: versiones de *Pas de deux*, *Don Quijote*, *El cascanueces*, *La bella durmiente*, *El lago de los cisnes*, *Grand pas de quatre* y *Las sílfides*. Para el Ballet de la Ciudad de México: *Grand pas de quatre* (1985). Para el Taller Coreográfico de la UNAM: *Temas de Bach* (1985). Para escuelas de Veracruz, Mérida, Mazatlán, Chetumal y Cancún, así como para la Escuela Nacional de Danza Clásica: *suites* estudiantiles de *Coppélia*, *El cascanueces*, *El flautista de Hamelin* (*suite* original de Ramona de Saá y Mirta Hermida) y *El circo* (original de Carlota Montiel). En 1972, en coautoría con la maestra Elsa Recagno, montó para el Lomas Studio la coreografía *La juguetería fantástica*, con música de Rossini, vestidos de época de Julia M. Castro y vestidos de ballet de Josefina Piñeiro; la escenografía fue de Juan Pérez y la presentación al público se realizó en el Teatro del Bosque.

De tal suerte que todos los géneros, todos los tipos de escenarios, intérpretes de todas las edades y condiciones socioeconómicas, las más diversas temáticas y realidades, hacen que Tulio de la Rosa afirme: "Siento que no hay nada en la danza que me sea ajeno. Ni a nivel enseñanza ni a nivel espectáculo; ya sea clásico, contemporáneo o folclor. Lo mismo el trabajo en televisión, yo no lo estudié en ningún lado. Tomé cursos de coreografía con Ana Itelman en Argentina, y en México con Xavier Francis y Bodil Genkel, pero para televisión específicamente no había estudiado nada, lo saqué adelante con intuición".[75]

–¡Qué trayectoria! ¿Se da cuenta por qué me daba miedo entrevistarlo?
–Pero ¿por qué te da nervio? Pícame, yo no pellizco.[76]

[75] Tulio de la Rosa, en entrevista realizada por Patricia Camacho Quintos. México, D. F., 11 de julio de 2007. Transcripción: Paola Aimée Rodríguez Arcovedo.
[76] *Loc. cit.*

Maestro, maestro, maestro

> Nadie podrá decir que el primer bailarín y coreógrafo Tulio de la Rosa es un avaro de sus ideas técnicas y artísticas aplicadas a la danza. Y nadie lo podrá decir por la razón simple y clara que Tulio dedica parte de su tiempo a producir nuevos valores. Al efecto da clases de pre ballet, de participantes infantil y juvenil, quienes tienen preparación intermedia, también clases para profesionales que quieren mantenerse en forma y clases para danza reductiva (¡la estética física, amigos, la estética física!) [...]
>
> También el famoso maestro Tulio de la Rosa imparte cursos espectaculares para actores, abarcando muchas materias, por ejemplo: locomotivación, coordinación, expresión muscular, técnica de medir las áreas de acción del escenario, etc.
>
> Lema de la Escuela de Tulio: "No hacemos concesiones en cuanto a la disciplina de las clases, si bien no aplicaremos una disciplina militarista"...[77]

La cita anterior corresponde a un reportaje que el periódico *Cine Mundial* realizara en la academia particular que abrieron juntos Tulio de la Rosa y Elsa Recagno, una vez instalados en la ciudad de México. Como lo señala el reportaje, el alumnado de dicha escuela era variado: iba desde los niños pequeños –de los que Tulio de la Rosa echaba mano para los desfiles de modas danzados–; pasando por la *vedette* Lin May, quien acudió asiduamente hasta que logró realizar el *split* para hacer más vistosos sus espectáculos de *striptease*; y llegaba hasta la ganadora del Premio Nacional de Danza José Limón, Pilar Medina, bailarina que a los ocho años de edad conoció a Tulio

[77] S/a, "Tulio de la Rosa prepara nuevos valores en el arte de la danza", *Cine Mundial,* México, s/f, p. 5. Hemerografía del Fondo Documental Tulio de la Rosa, Cenidi-Danza José Limón, INBA.

como iluminador de los festivales de fin de cursos de la maestra de danza española Martha Forte,

> ... yo era gordita, era chiquita, estaba con mi vestido rojo, entonces vi entrar al Teatro del Bosque [hoy Teatro Julio Castillo] al maestro Tulio, alto, delgado, guaaaapísimo. La maestra Martha Forte nos dijo: "Tulio va a ser su iluminador". Yo salí con mi gracia: "¿Qué es un iluminador?". Tulio se hincó, se puso a nuestro nivel y nos explicó: "Iluminador es el que desde allá arriba pone unas luces para que tu vestido se vea del color que es y para que te alcancen a mirar lo mismo los que están adelante que los que se sientan atrás". Con el tiempo me invitó a tomar sus clases de ballet. Y voy llegando a su escuela; mis compañeras eran niñas de nueve, once años, y yo ya estaba casada. ¡Me sentí, ya te imaginarás, con mi ballerina y mis mallas! Pero él me dijo: "Si no lo haces ahora, nunca vas a comenzar".[78]

Cuando Tulio de la Rosa y Elsa Recagno llegaron a México en 1969, ya casados, ella ingresó como bailarina al Ballet Clásico 70 y él fue contratado como maestro y coordinador del Ballet Folklórico de México, de Amalia Hernández. Posteriormente se reincorporó a dar clases en la Academia de la Danza Mexicana. Y en 1976 fue asistente coreográfico de Waldeen en la reposición de *La Coronela*.

De 1974 a 1983 fue maestro del Centro Universitario de Teatro (CUT). En 1976 obtuvo la acreditación metodológica como especialista en el método de la Escuela Cubana de Ballet. De 1977 a 1980 y de 1981 a 1983 desempeñó los cargos de subdirector y maestro fundador de la Escuela Nacional de Danza Clásica y del Sistema Nacional para la Enseñanza Profesional de la Danza (SNEPD), el cual se transformaría en la Escuela Nacional de Danza Clásica y Contemporánea.

De 1983 al 1° de mayo de 2005 (fecha de su jubilación en el INBA) fungió como investigador en lo que inicialmente se llamó Centro de Investigación de la Danza (CID) y que se convertiría en el Centro Nacional para la Investigación, Documentación e Información de la Danza José Limón (Cenidi-Danza), institución donde llevó a cabo varios proyectos. Entre ellos destaca

[78] Pilar Medina, en conversación con Patricia Camacho Quintos, Fidel Romero Altamirano y Ariadna Yáñez Díez. México, D. F., 13 de agosto de 2011.

el denominado "Descentralización de la enseñanza profesional de la danza clásica", que le sirvió como punto de partida para reestructurar los programas de enseñanza en la materia, reconocidos por la SEP y el INBA, así como para desarrollar los Cursos de capacitación y/o actualización docente en danza clásica a nivel nacional, auspiciados primero por el ISSSTE, y de 1989 a 1991 por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes a través de su Programa para la Descentralización.

Maestro de maestros a nivel nacional, estatal y municipal. Cientos de profesores de danza han sido sus alumnos, procedentes de escuelas oficiales y de academias particulares de Aguascalientes, Baja California, Baja California Sur, Chiapas, Distrito Federal, Jalisco, Morelos, Nuevo León, Puebla, Oaxaca, Quintana Roo, San Luis Potosí, Sinaloa, Sonora, Tabasco, Veracruz, Yucatán y Zacatecas. Asimismo destaca su labor e influencia pedagógica en Guatemala.

En 1992 empleó su primer año sabático para elaborar su *Propuesta para la enseñanza de la danza clásica a nivel nacional*, publicada en el número 27 de la serie de cuadernos del Cenidi-Danza en 1994, la cual incluye un Programa y Plan de Estudios para la Enseñanza Formal y No Formal de la Danza Clásica. Con base en dicho plan asesoró y evaluó periódicamente a escuelas de Cancún, Córdoba, Cuernavaca, Chetumal, ciudad de México, La Paz, Mazatlán, Mérida, Mexicali, Querétaro, San Luis Potosí, Tapachula, Villahermosa, Veracruz y Zacatecas. A muchas de esas escuelas les sigue brindando asesoría.

Basado en esa experiencia, en 1996, durante su segundo año sabático, se dio a la tarea de hacer la *Guía didáctico-metodológica para la enseñanza no formal de la danza clásica*, misma que publicó en 2005. En su paso por el Cenidi-Danza reafirmó su vocación pedagógica a través de sus proyectos insertos en la línea educativa, vertiente que en él siempre tuvo hondas raíces y frondosas ramas.[79] Su jubilación no le ha impedido seguir indagando, impartiendo cursos aquí y allá, ayudando a ver a los otros más allá de lo

[79] También inició un proyecto histórico muy ambicioso titulado "Fuentes y documentos para una historia de la danza teatral en América Latina y su inclusión en la historia universal de la danza". En la consecución de dicho proyecto realizó entrevistas, síntesis y reportes que donó a la Biblioteca de las Artes, en cuya bóveda (no apta para claustrofóbicos) se hallan resguardados en espera de convertirse en material de consulta para investigaciones posteriores.

evidente en lo que respecta a la lógica del movimiento dentro del lenguaje que siempre le apasionó: el de la danza clásica.

Su labor pedagógica en torno a la danza clásica, que ha realizado a lo largo y ancho de la República Mexicana en busca de la autosuficiencia docente de los maestros de provincia, lo hizo merecedor, en el año 2001, del máximo galardón que otorga el gobierno mexicano a un ciudadano extranjero, el Águila Azteca en grado de condecoración.

Desde su debut como docente en danza en la improvisada escuela de Pinar del Río hasta la fecha, Tulio de la Rosa ha ido fraguando un camino como maestro que ha impactado de manera muy poderosa a sus alumnos. Ha definido trayectorias.

Cuando llegó a México, en 1956, impartió las primeras clases de danza clásica como maestro invitado de Ballet Concierto:

> La manera de hablar que yo traía de Venezuela, Cuba, Argentina, tenía una cierta forma particular. Por ejemplo, les decía a las niñas: "Aprieten las nalgas, por favor". Y Felipe Segura me amonestaba: "No, no". Entonces le quería componer y decía: "El fundillo". Imagínate, cosas de esas. Felipe me sugirió que les indicara: "Aprieta las *pompis*". Me opuse: "Eso es ridículo". "Bueno, los glúteos". Y así se quedó.[80]

Entre los bailarines que asistían a sus clases en Ballet Concierto estaban Sylvia Ramírez (jovencita), Ana Cardus, Yolanda Rodríguez, Laura Urdapilleta, Jorge Cano y Telésforo Acosta (Tell Costa), entre otros. Tulio sólo les daba clases de vez en cuando y además tomaba clase con ellos, "a escondidas, para que Ana Mérida y Guillermo Arriaga no se dieran cuenta de que estaba entrenando por otro lado".[81]

¿Continuaba dando clase bajo el esquema de enseñanza de Fernando Alonso?

> Pues sí, es lo único que conocía. Aquí en México llamé la atención cuando di las primeras clases por la forma, por la estructura, sobre todo; había un primer ejercicio muy lento, de primera posición, nada más se usaban primera y segunda

[80] Tulio de la Rosa, en entrevista citada, 15 de mayo de 2010.
[81] *Loc. cit.*

posiciones, era muy sencillo todo y la gente decía: "¡Ay, qué rico! ¡Nos preparan muy rico!". Les llamaba la atención. Las primeras clases que di aquí fueron en el Ballet Concierto, invitado por Felipe Segura y Sergio Unger.[82]

Como bailarín del Ballet de Bellas Artes, el INBA lo envió a dar "un curso intensivo [con] un programa de ritmo y técnica clásica y moderna"[83] en el puerto de Acapulco, a través del Instituto Regional de Bellas Artes, donde fue muy bienvenido:

Arribó ayer a este puerto el maestro de ballet Tulio de la Rosa, que ha dado clases en Buenos Aires y La Habana y actualmente pertenece al Ballet del Instituto Nacional de Bellas Artes en la capital. El maestro De la Rosa se hará cargo de las clases de danza del Instituto Regional de Bellas Artes. El prestigio y la calidad del nuevo maestro, quien formó parte del Ballet de Alicia Alonso, hará que las alumnas renueven su actividad ascendente, ya que era indispensable pasaran a lo más elevado de este arte con un maestro de verdadera capacidad.[84]

A la Academia de la Danza Mexicana entró por primera vez como maestro –de danza clásica y moderna– en 1957, para lo cual le sirvió la experiencia en técnica Graham que había obtenido en su paso por Argentina, con Ana Itelman.

Ahí también me veía obligado a no dar clases de clásico porque no era ése el objetivo, tenía alumnitas chiquitas –ves aquella foto donde está una gordita: Gloria Macías, y no eran niñas que estuvieran como para tomar técnica–; pero a mí me sirvió mucho la experiencia con el Ballet de Ana Itelman para orientar mis clases hacia otras cosas. A este grupo de niñas, que también estaba muy mezclado en edades, le di clases tratando, más que nada, de provocar en ellas el gusto por la danza y que lograran mejores condiciones físicas naturales; y a los grandes, a esos sí me los traía yo [truena los dedos], al grupo de Elena Noriega.

[82] *Loc. cit.*
[83] S/a, "Festival de danza en el INBA", *La Verdad*, Acapulco, Guerrero, 11 de julio de 1957, s/p. Hemerografía del Fondo Documental Tulio de la Rosa, Cenidi-Danza José Limón, INBA.
[84] S/a, "Nuevo maestro de danza para el Bellas Artes", *La Verdad*, Acapulco, Guerrero, 10 de junio de 1957, s/p. Hemerografía del Fondo Documental Tulio de la Rosa, Cenidi-Danza José Limón, INBA.

> Fue muy enriquecedor porque me obligaban a no repetir las cosas que había tomado, sino a amoldar esas clases a las personas con las que contaba, a sus niveles de conocimiento y de facultades físicas.[85]

La contratación de Tulio en la Academia de la Danza Mexicana obedeció a que en ese año muchos de los maestros se iban a la famosa gira por Europa y Asia. Él entró a suplir a Juan Casados y a Elena Noriega. Tiempo después, cuando el maestro Tulio de la Rosa hizo una rifa de mil pesos para costear su operación de la columna vertebral, Juan Casados, quien resultó ganador, se rehusó a recibir el premio en agradecimiento a que Tulio cuidó y devolvió su plaza como correspondía, gesto que el maestro De la Rosa nunca ha olvidado.

A continuación incluyo el documento que avala la primera contratación de Tulio de la Rosa como maestro de la Academia de la Danza Mexicana:[86]

Licencia y sustitución a Juan Casados
12-Jul-1957
Oficio
Instituto Nacional de Bellas Artes
Dpto. de Danza
8070
Rel. Licencia y sustitución del C. Juan Casados.
México, D. F., a 12 de julio de 1957.
C. Jorge Adalberto Vázquez,
Jefe del Departamento Administrativo.
E D I F I C I O.

Me permito enviar a usted solicitud de licencia que por el resto del año escolar, hace el C. Juan Casados, maestro de técnica del segundo año con 4 horas y media en la Academia de la Danza Mexicana. Clave: 56(39) E-10-41/1.

[85] Tulio de la Rosa, en entrevista citada.
[86] Oficio "Licencia y sustitución de Juan Casados", México, 12 de julio de 1957. Documentos Personales del Fondo Documental Tulio de la Rosa, Cenidi-Danza José Limón, INBA.

Por acuerdo del C. Director General de este Instituto sírvase usted designar al C. Getulio Pérez de la Rosa a partir del 1o. de julio en sustitución del C. Juan Casados, con cuatro horas y media a la semana.

Atentamente
La jefe del Departamento
Zita Basich.
c.c.p.- la Subdirección General.- Edificio.
c.c.p.- el Director de la Academia de la Danza Mexicana.
c.c.p.- el interesado.- " " " "
Av. Hidalgo #61.- 7o. piso.
JAZ/fho.

A la llegada de Juan Casados y de Elena Noriega lo volvieron a contratar para suplir a Evelia Beristáin, quien se iba a una gira por Venezuela, de tal forma que fue maestro de esa escuela por un primer período que abarcó de 1957 a 1962, lapso que comprende el haber desempeñado una comisión especial, tipo Sherlock Holmes, para investigar a qué se dedicaban ciertos lugares que se anunciaban como academias particulares de danza: los resultados de la indagatoria sorprendieron e invadieron de temor al joven e intrépido maestro Tulio.

Sobre su labor detectivesca, Tulio de la Rosa rememora:

> En el '62 yo cumplía el quinto año de ese interinato y hubo un decreto del presidente de la República [Mexicana referente a] que todo el que cumpliera cinco años de antigüedad entraría en posesión de la plaza, pero ese año me avisaron que no iba a tener grupo. No quiero decir nombres, tú sácalo por las fechas, si quieres.
>
> Entonces perdí la oportunidad de que ese interinato se convirtiera en plaza. A la hora de jubilarme [en 2005] eran cuatro años que no me querían reconocer –aunque al final sí me los reconocieron– para completar los treinta y un años de antigüedad en el INBA.
>
> El caso es que, después de que llegaron los de la gira por Europa y Asia, me llamaron–una experiencia muy buena también–porque Evelia Beristáin se iba a Venezuela a trabajar con un grupo de allá y había que cubrir su plaza. Por

otro lado, la Academia de la Danza tenía solicitudes de diferentes academias y clubes para recibir reconocimiento por parte de ella y así no pagar impuestos. Entonces me dijeron que se trataba de visitar esas escuelas y comprobar si eran verdaderos centros educativos y academias; que por hacer eso recibiría la mitad del sueldo de Evelia, pero que lo iba a cobrar completo y le tenía que devolver la otra mitad a la academia. A mí me pareció muy normal y empecé a visitar las direcciones que me dieron ¡y me encontré cada cosita por ahí!

Había sitios que decían ser academias de danza y eran otras cositas a ciertas horas de la noche, y algunos lugares eran para bajar de peso, pero de danza, de danza, no había nada, y pasé mis reportes: "Me encontré esto, esto, esto y esto". Por cierto que en determinado momento llegué a temer que tomaran represalias conmigo, porque estaban situados en lugares muy sospechosos que para nada eran academias de danza. Pasó el tiempo y yo esperaba que saliera el pago y no salía, esos asuntos de trámites. Un día me llaman por teléfono de Bellas Artes y me dicen que ya había salido el pago. Entonces fui con el señor Malo, que era el subdirector, y le dije:

—Yo tengo que devolver la mitad del sueldo.
—Pero, ¿por qué?
—Pues, ése fue el arreglo, porque Evelia está...
—¡Ah, no!, no señor, usted no devuelva nada. Eso le corresponde a usted y si le dicen algo me lo dice a mí. Aquí hay algo raro.

Fui a la academia y les informé: "Ya cobré". Y les aclaré a las personas que estaban ahí, que no quiero nombrar: "Pero el señor Malo me dijo que no devolviera nada, que eso me correspondía a mí...". "¿Cómo?" "Sí, así lo dijo Malo." Se quedaron... Con ese dinero me compré un cochecito al que le decían "la irgapirina".

La irgapirina era una pastilla que usaban mucho los bailarines cuando estaban lastimados, era una cosita chiquita y amarilla, y el auto era un Topolino, chiquitito, chiquitito, amarillo, amarillo totalmente. Nada más te digo que una vez en Reforma metí primera, y cuando quise meter segunda me quedé con la palanca de velocidades en la mano, ¡padrísimo! Yo estaba ya con Ballet de Cámara, en ensayos para nuestras temporadas.[87]

[87] Tulio de la Rosa, en entrevista citada.

En Ballet de Cámara las clases las daban Nellie Happee, Sonia Castañeda y Tulio de la Rosa. Él entusiasmó a Sonia Castañeda para que ingresara a Ballet Nacional y entonces acordaron que Sonia tomaría las clases de Tulio en Ballet Nacional, y él las de Sonia en Ballet de Cámara.

¿Cómo fue su experiencia impartiendo clases de danza clásica en Ballet Nacional? "¡Ah! ¡Ah! Muy linda, porque la primera que estaba en mis clases era *la Bruja* [Guillermina Bravo]; ella no aceptaba ballet clásico, todos lo sabemos, ¿verdad?, pero en las reuniones que teníamos en Ballet Nacional se efectuó una votación para tomar o no tomar clases de clásico y ganamos los que proponíamos que sí; y ella acataba lo que dijera la mayoría."[88]

Su labor docente ha sido ininterrumpida. Entre muchas otras funciones, en el Ballet Clásico de México fue maestro. Lo mismo en la Universidad Veracruzana. Luego dio clases en Caracas, posteriormente estuvo frente a grupo con técnica clásica en el Ballet Folklórico de México, y regresó a la Academia de la Danza Mexicana en 1974, "donde me pagaban con lista de raya o nómina interna o no sé qué".[89]

Llegó la época de la asesoría cubana a México en materia de danza. Dicha asesoría se impartió en la Academia de la Danza Mexicana y las maestras a cargo de los cursos y de hacer las evaluaciones eran Ramona de Saá y Mirta Hermida. A partir de aquella colaboración se formalizó el Método Cubano de Ballet, pues el trabajo que se llevó a cabo en ese momento permitió transmitir organizada y sistemáticamente los procedimientos que en Cuba se fueron fraguando a lo largo de los años.

Ramona de Saá, actual directora de la Escuela Nacional de Danza de Cuba, recuerda:

> Sí, mira, nosotros a partir del año 1975 nos reencontramos con Tulio de la Rosa en México, cuando fuimos llamadas para implantar el método de la Escuela Cubana de Ballet en el INBA. Allí trabajamos con él y con otros muchos maestros; fue impresionante ver las aulas casi con cien maestros tomando la metodología de la escuela cubana. Me acuerdo de Tulio, muy interesado siempre por todo lo que decíamos, y posteriormente él nos comentaba: "Lo más interesante

[88] *Loc. cit.*
[89] *Loc. cit.*

de todo esto es, en un futuro, hacer la escuela mexicana con estos cánones de la metodología cubana". Y sí hay un sello común entre nosotros y lo que él plantea en su formación, y es la Escuela Cubana de Ballet.[90]

Durante la entrevista, Ramona de Saá abundó en las características distintivas de la Escuela Cubana de Ballet:

> Mira, nosotros fundamentalmente hemos tenido a un paradigma de la danza que es Alicia Alonso. Desde mucho tiempo atrás ella hizo cosas que son paradigmas actuales de los jóvenes de la danza: impuso los giros, los equilibrios, una forma estilística muy especial en cada uno de los roles que interpretaba, nuestra forma de hacer en el escenario, con tanto arrojo, donde el hombre se ve muy viril y la mujer muy femenina, el trabajo en pareja, el trabajo de *en dehors* de las piernas, la ligereza en la batería, en los saltos, la sustentación de pierna en el momento de los giros, la forma de enseñar el movimiento del *port de bras*, son características muy especiales de la Escuela Cubana de Ballet. En fin, hay una serie de rasgos que son característicos de nuestra escuela, pero muy particular es la forma en que el maestro Fernando [Alonso] tomó también elementos de las diferentes escuelas donde ellos [Alicia y Fernando Alonso] tuvieron la experiencia de trabajar con distintos maestros y ambos fueron seleccionando esos rasgos específicos y los llevaron a nuestras realidades desde el punto de vista del biotipo del clima nuestro, que es de verdad fabuloso, y del ritmo del cubano, de la musicalidad, y todo esto es sólo parte de lo que está en nuestra danza.[91]

Por su parte, la maestra Mirta Hermida Roque recuerda que los años que duró la asesoría cubana, entre 1975 y 1983, ella pasó momentos muy divertidos con Tulio de la Rosa, quien por las tardes la llevaba a ver películas de terror, luego de jornadas agotadoras de clase:

[90] Ramona de Saá, en entrevista realizada por Patricia Camacho Quintos. La Habana, Cuba, 30 de marzo de 2010. Transcripción: Angélica del Ángel Magro.
[91] Ramona de Saá, en entrevista citada.

> Bueno, Tulio era ya una gente con mucha experiencia. O sea, no era una persona joven que estaba abierta a algo nuevo. No, él ya conocía la Escuela Cubana de Ballet porque había bailado en Cuba. En todo momento él era muy paternal, muy caballero, muy estudioso, muy interesado, una persona con muchas ganas de investigar –creo que siempre lo fue y lo sigue siendo–, y a veces teníamos nuestras contradicciones: "Oye, ¿y esto por qué es así?", pero nos sentíamos muy bien y él siempre fue una gente con muchas ganas de aprender y de hacer bien las cosas, que es muy importante. Fue un apoyo para todos nosotros en ese trabajo que era teórico y práctico, que empezaba a las ocho y media de la mañana y en México se estaba muy puntual. Estaban tan interesados que llegaban a golpe de rueda por el Periférico, y todo el mundo aparecía ahí a las ocho y media de la mañana, a veces con un frío de cuatro grados, cinco grados, pero ahí estaba todo el mundo.[92]

Como parte de la traslación de la experiencia cubana a México, y ante la carencia de varones para la danza clásica, se crearon grupos de alumnos con niños procedentes de orfelinatos, y Tulio de la Rosa estuvo frente a uno de esos grupos. Dicha experiencia es narrada crítica y detalladamente por la investigadora Kena Bastien en su libro *Tras bambalinas. 25 años de políticas culturales y salud en la danza profesional oficial mexicana*.[93] En resumen: el experimento no prosperó porque los huérfanos no tenían el menor interés en bailar ballet e incurrían en muchos problemas disciplinarios. Pero dentro de ese grupo de orfelinos fue inscrito un niño que no era huérfano: el hijo de la otrora bailarina ecuatoriana Patricia Aulestia.

En entrevista, Patricio Kunt Aulestia, actualmente coreógrafo y actor de comedia musical en Broadway, recuerda:

> Yo tenía ocho años [de edad] y creo que mi mamá fue la que me llevó a tomar clases de ballet, ya que se había fijado que tenía interés en ser bailarín. Se trataba de un grupo de niños huérfanos [que se congregaba] atrás del Auditorio Na-

[92] Mirta Hermida Roque, en entrevista realizada por Patricia Camacho Quintos. México, D. F., 5 de mayo de 2011.

[93] Kena Bastien van der Meer, *Tras bambalinas. 25 años de políticas culturales y salud en la danza profesional oficial mexicana*. México, Conaculta/INBA/Cenidid, 2010, pp. 17-33.

cional, en la Academia de [la] Danza, y me acuerdo que las clases eran después de las seis de la tarde; ahí fue donde conocí al profesor Tulio de la Rosa. Este programa era parte de la asesoría cubana en México, que habrá sido más o menos en el año de 1975.

Recuerdo que en la barra hacíamos *pliés*, *cambrés*, *relevés*; lo mismo en el centro, *pliés*, *grand pliés* en primera, segunda, tercera, cuarta y quinta posiciones; *tendus*, saltos en todas las posiciones y en las diagonales. De lo que me acuerdo es que el maestro Tulio era una mezcla entre la versión cubana y la inglesa, y a mí me gustaba muchísimo. El primer año lo más importante era siempre estirar hacia arriba y buscar el centro de las posiciones de ballet.

Solamente estuve en ese grupo dos años, porque en 1976 mis papás me mandaron a un internado militar en San Marcos, Texas, Estados Unidos. Me han dicho que todos los huérfanos abandonaron ese programa; me acuerdo que tenía un compañero de nombre Ricardo –no recuerdo su apellido– que llegó a bailar con la Compañía Nacional de Danza. Yo sí tuve una exitosa carrera como bailarín en la ciudad de México, de 1988 a 1990; y de 1990 a 1992 en Dallas, Texas.

Considero que de las enseñanzas de Tulio de la Rosa lo que más me sirvió fue la disciplina, porque yo era muy disciplinado como bailarín y creo que él fue el primer maestro que me inculcó la disciplina en el mundo de la danza. Él era un maestro muy cariñoso, nos regañaba pero no era gritón [...] Yo era un niño y lo veía como un hombre masculino que lo único que quería era enseñarnos a bailar; él tenía mucha paciencia con los huérfanos. Sentía mucho respeto por él, era muy cariñoso con todo el mundo y una persona muy agradable. Hay algo en particular que no me gustaba de aquel programa y era que nos obligaban a tomar clases de flauta, de música; a mí solamente me gustaban las clases de ballet y no entendía por qué nos impartían clases de flauta.

Quisiera decirle "muchas gracias" al maestro Tulio de la Rosa porque estoy seguro de que él nos brindó mucho cariño a través de sus clases de baile; gracias a ello cumplí mi sueño de ser bailarín y salir al escenario. En esa época no sé si me portaba bien o mal, porque fui un niño muy malcriado en las escuelas normales, pero después de mis clases en el Colegio Madrid tomaba un camión que me llevaba todos los días a esa zona de la ciudad de México donde está el Auditorio Nacional, porque me gustaba muchísimo asistir a mis clases de ballet con Tulio. Cuando mis papás me mandaron al colegio militar en Texas, extrañé mucho a Tulio y a sus clases.

El recuerdo más presente que tengo de Tulio de la Rosa es que era un señor con mucha clase, muy limpio, muy bien vestido, me parecía que era muy alto; siempre se preocupaba por indicarnos en qué parte del cuerpo teníamos que trabajar, conectado con el ballet. Los dos años que fue mi maestro fui un niño y un alumno muy, muy feliz.[94]

Tulio de la Rosa, quien se convirtió en subdirector de la naciente escuela, de la que fue directora Sylvia Ramírez, rememora:

Entonces empezamos a implantar el método cubano en la Academia de la Danza y las maestras cubanas que venían, Ramona de Saá y Mirta Hermida, nos revisaban periódicamente las clases; pero comenzamos a ver que las cosas no funcionaban bien porque a las niñas de ciertas edades les tenían que dar clases de contemporáneo, de Graham no muy bien dado, y ahí les pedían unas cosas y aquí les pedíamos otras... y veíamos que las niñas se desarrollaban mucho de por acá [de los glúteos] de estar sentadotas en el piso sin la colocación correcta. En ese momento propusimos que también se creara la carrera de bailarín clásico dentro de la Academia de la Danza Mexicana y haz de cuenta que les mentamos la madre: "¿Cómo, ellos, tener bailarín de clásico?". Fue un proceso muy doloroso, hubo juntas de toda la academia, de todo el alumnado en el Teatro de la Danza y nosotros como acusados en el foro. Nada. Te digo que por ahí hubo gritos de uno que después fue director de la carrera de folclor, que nos dijo: "Bueno, y por qué no agarran sus puntitas y se van mucho a la...". A gritos, ahí están las grabaciones, yo no digo mentiras. El ingeniero Vázquez Araujo nos apoyó y optó por la creación de la Escuela Nacional de Danza Clásica que se inició en el foro del Teatro de la Danza, en los salones de danza de la escuela de teatro, en un gimnasio que había allá arriba en el Teatro Orientación, en un saloncito que estaba al lado de la Dirección de Danza, ahí empezamos a impartir clases hasta que nos dieron una casa en las calles de Morena.[95]

[94] Patricio Kunt Aulestia, en entrevista realizada por Patricia Camacho Quintos. Manhattan, Nueva York, 23 de marzo de 2007. Transcripción: Angélica del Ángel Magro.
[95] Tulio de la Rosa, en entrevista citada.

La historia de cómo se dotó de infraestructura a la nueva escuela es narrada detalladamente por Kena Bastien en su libro antes citado.[96] Al respecto, Tulio abunda en la entrevista:

> Bueno, primero nos construyeron con láminas –en el jardinsote que había– un salón más o menos de buenas proporciones, después teníamos que abrir los cursos porque venían alumnos de primaria y alumnas que ya iban a la secundaria y no teníamos pupitres, ni pizarrón, ni nada; durante las clases las niñas se sentaban en el piso. En mi casa tenía muebles Lecano a los que siempre les cambiábamos los cojines, y los que se quitaban se los dábamos a los hijos para que jugaran: con ellos hacían túneles y no sé qué. Pues cargué con todos los cojines de mi casa para que las niñas se sentaran siquiera en cojines. No había comedor, ni cocina. Hablamos con [los encargados de] una cocina económica que estaba a media cuadra, las nutricionistas o nutriólogas les indicaban qué menús requerían y ellos los preparaban, y ahí iba cada maestro con un grupo, comían los alumnos y llevábamos al siguiente grupo para que comieran, y así le hacíamos. Estábamos ahí desde las siete de la mañana hasta las nueve de la noche; en una ocasión me tuve que llevar a una niña a mi casa porque no venían por ella y eran las once de la noche. Eso fue en el '77.[97]

Sylvia Ramírez, que bailando en Ballet Concierto se había roto un menisco, dejó de ver por muchos años a Tulio. Mientras él se desempeñaba como maestro de la Academia de la Danza Mexicana, ella daba clases para el entonces Departamento del Distrito Federal (hoy Gobierno de la Ciudad de México). Se reencontraron durante las clases de la asesoría cubana, a las cuales asistían no sólo profesores del INBA, sino de otras escuelas públicas y privadas, tanto de la capital del país como de otras ciudades del interior de la república.

Ella considera que el método cubano como tal se estructuró durante dichos cursos, pero que no partió de cero, incluso ella le llama "el método ruso-cubano", porque:

[96] Kena Bastien, *Tras bambalinas...*, *op. cit.*, pp. 71-75.
[97] Tulio de la Rosa, en entrevista citada.

... no tan claramente como entonces, pero ya había venido otra gente, como Rosa Bracho, que estuvo en Rusia y trajo los programas de primero a octavo, en los cuales se establecía cómo se tenía que enseñar, cómo se dosificaba y cómo se desarrollaba poco a poco a los niños [...] O sea, los cubanos recibieron mucha influencia rusa. Cuando se llevó a cabo la Revolución Cubana, los rusos estuvieron ahí y además tuvieron a Plisetski, y los maestros cubanos también viajaban a Rusia. Fue entonces cuando realmente se desarrolló lo que podríamos llamar "una metodología ruso-cubana" [...] Y en esos cursos que tomamos nos fuimos adhiriendo a la metodología cubana y nos dio mucha tranquilidad saber que de verdad ibas a poder formar a los niños sin lastimarlos, sin echarlos a perder física y emocionalmente.[98]

Ante esas coincidencias y llenos de vitalidad, Sylvia Ramírez y Tulio de la Rosa echaron a andar la Escuela Nacional de Danza, junto a un grupo de entusiastas maestros, la inmensa mayoría mujeres, quienes a iniciativa de la maestra Laura Casas apodaron a Tulio *el Pichi*, y le cantaban "*Pichi* es el chulo que castiga, porque no hay una chicuela que no quiera ser amiga de un seguro servidor...".

Trabajaban como locos, hacían de todo. Así lo expresa Clarisa Falcón, cofundadora de esa escuela:

En esa época, en primer lugar me gustaba mucho el ambiente de trabajo, era muy divertido trabajar con el maestro Tulio y lo que contagiaba era un gran entusiasmo por hacer las cosas y la sensación de que uno podía hacer lo que se propusiera. Como teníamos ese gran entusiasmo, esos grandes deseos de crear algo para la danza clásica en México, yo creo que trabajábamos mucho pero no lo sentíamos. Me acuerdo que pasábamos muchas horas en la escuela de Morena, hacíamos muchas cosas, pero no lo sentíamos...

En esa escuela el maestro Tulio introdujo el plan especial para varones. Digamos que en aquel momento el maestro Tulio era "todólogo": aparte de la cuestión administrativa que implicaba llevar la subdirección, daba clases a su

[98] Sylvia Ramírez, en entrevista realizada por Patricia Camacho Quintos. México, D. F., 14 de marzo de 2007. Transcripción: Fidel Romero Altamirano.

grupo de varones y también de *pas de deux*, y hacía coreografía y montaje para las prácticas escénicas.[99]

La maestra Sylvia Ramírez recuerda que en toda la etapa inicial de la Escuela Nacional de Danza Clásica se aplicó la metodología cubana al pie de la letra:

> Todo el inicio de la Escuela Nacional de Danza Clásica, en la que yo era la directora y Tulio el subdirector, aplicamos la metodología cubana pura, o sea, no la cambiamos en nada, y venían inclusive los maestros como Ramona de Saá, Mirta Hermida y Joaquín Vanegas, y nos apoyaban. Claro, nosotros teníamos un colegio de maestros muy interesante y muy bueno, porque nos reuníamos por lo menos cada quince días. Se destinaba un día para la junta del colegio, en la cual expresábamos nuestros problemas, nuestras inquietudes, nuestras dudas, y entre todos nos ayudábamos: "Oye, a mí me pasa que no puedo hacer que giren". "Pues a mí me dio resultado esto..." Era de verdad un colegio precioso, y cuando se aplicaban los exámenes todos asistíamos, todos anotábamos, y esta forma de trabajar nos hizo detectar que el método tenía deficiencias, que no era único y que debíamos tratar de apoyarnos en lo que ya habíamos aprendido también nosotros, no habíamos venido de cero, entonces corroboramos que ningún método es inflexible. Que si nosotros sentíamos que los cubanos no trabajaban lo suficiente el *allegro*, pues ahí teníamos a Ana del Castillo que de verdad lograba unos *allegros* excelentes con su gente, así es que todas esas inquietudes las plasmábamos en el colegio: "A ver, vamos a probar esto, vamos a hacer esto otro, vamos a cambiarle aquí", inclusive empezamos a desglosar mucho más los programas, trabajamos muchísimo en eso y luego podíamos desglosar lo que los cubanos nos habían enseñado, "ésta es la primera etapa, la segunda y la quinta de este paso". Había veces que encontrábamos que no había mucha lógica y decíamos: "No, mira, mejor hacemos esto", o sea, ya había una forma de adaptar las cosas de acuerdo con los resultados que veíamos.[100]

Alumna de la Escuela Nacional de Danza Clásica, ya en los tiempos en los que ésta formaba parte del Sistema Nacional para la Enseñanza Profesional

[99] Clarisa Falcón, en entrevista realizada por Patricia Camacho Quintos. México, D. F., 13 de enero de 2010. Transcripción: Angélica del Ángel Magro.
[100] Sylvia Ramírez, en entrevista citada.

de la Danza (SNEPD), Isabel Romero señala que la actitud creativa y flexible de Tulio de la Rosa la marcó como maestra.

Pues yo entré al SNEPD cuando se cambió la escuela de Morena a las instalaciones que se ubicaban atrás del Auditorio [Nacional] y en esa época el maestro era subdirector de clásico. Nunca fue mi maestro pero trabajé bajo su dirección en las prácticas escénicas. Era encantador, así como lo veo ahorita recuerdo que era igualito en aquel entonces: muy amable, muy accesible. Yo [era] una niña; tenía once o doce años. Entonces la relación solía ser vertical, más tratándose del esquema del ballet, él representaba la autoridad, pero siempre lo vi con mucho cariño. De hecho, mi recuerdo de la escuela, mi vivencia como alumna de ballet sí fue muy difícil, y a él lo veo como algo aparte, siento que él tenía para mí mucha presencia dentro de las prácticas escénicas, que era la parte lúdica y más hermosa de la escuela.

En ese tiempo bailamos *Aída*, y recuerdo al maestro a la cabeza de las prácticas escénicas, a mí me encantaba verlo trabajar, me parecía guapísimo, me acuerdo que siempre estaba así, como peinándose el copetito, y creo que era un referente muy importante, sobre todo en esos días en que había muy pocos hombres dentro de la danza. Creo que si yo hubiera sido un niño, el maestro Tulio habría sido mi personaje a seguir.

Nunca lo sentí autoritario, era una presencia muy importante dentro de la escuela, pero no era un maestro al que uno le temiera. Siempre lo vi como a un artista. Él tenía lo que finalmente debe tener una escuela de arte: el aspecto sensible. La sensación que he tenido con él siempre ha sido de respeto, nunca de estar ante una autoridad rígida, no. Siento que él era la parte creativa de la escuela.

El maestro ha tenido esa sensibilidad de transmitir algo que tiene que ver con el arte, no con esta gimnasia técnica, sino con la parte artística sensible, y eso le ha dado la apertura necesaria para enseñar a la gente sin importar los niveles, lo cual es importantísimo porque finalmente el rigor en la enseñanza es comunicar y adiestrar a alguien. Creo que él ha tenido esa capacidad de enseñar de manera muy generosa, que es un rasgo fundamental en un maestro.

> De él aprendí la parte creativa de la danza, que es fundamental y me ha hecho permanecer en este camino, conocer la diferencia entre la técnica, la gimnasia y la danza.[101]

El compromiso pedagógico de Tulio de la Rosa, de educar a sus alumnos para que sean capaces de ser seres creativos y autosuficientes, ha ido más allá de los muros de los salones de clase. Habla Javier Torres López, quien a los cuarenta y cuatro años se jubiló como bailarín en el Ballet Nacional de Finlandia, y actualmente es maestro y coreógrafo huésped de diversas compañías europeas. Él se formó en el SNEPD, donde cursó las carreras de ejecutante y maestro de danza clásica, teniendo como su principal mentor a Tulio de la Rosa, su padre de la danza:

> Debe de haber sido en el año de 1979 cuando decido, gracias a un amigo, intentar ingresar a la Escuela Nacional de Danza Clásica [del SNEPD] y el maestro Tulio me hace el examen de admisión; yo no sabía nada de danza clásica y es un examen en el que a uno le levantan las piernas, y cuando se tienen quince años [de edad] como que es una cosa bastante extraña. Tulio fue mi maestro durante toda la carrera.
>
> La relación con Tulio empezó de forma un poco turbulenta. Yo tenía bastantes problemas de disciplina, era muy disperso e hiperactivo; ése ha sido mi carácter siempre. Creo que [durante] los primeros años fui un dolor de cabeza terrible para él. A los tres años de asistir a sus clases era muy irregular en la escuela, a veces llegaba y a veces no. Pienso que yo tenía muy buena cabeza, a nivel físico estaba en el límite de aptitudes para ser bailarín clásico, y el plantel necesitaba hombres. Ésa fue una de las razones por las que mantuvieron a ese grupo especial formado por nueve o diez [alumnos].
>
> Hicieron un programa intensivo especial para varones, a fin de que se convirtieran en bailarines clásicos. Nosotros éramos la segunda generación en la que ingresaban hombres que tuvieran más de quince años [de edad] y hasta veinte. Existían muchas limitaciones porque no había de dónde elegir, era prácticamente la gente que quisiera llegar. No había un papá que nos llevara.

[101] Isabel Romero, en entrevista realizada por Patricia Camacho Quintos. México, D. F., 20 de enero de 2010. Transcripción: Angélica del Ángel Magro.

Estaba todavía muy presente el tabú de ser hombre en la danza clásica, que era una carrera que no existía, literalmente los papás no la aceptaban.

Yo ya había estudiado teatro. Llegué a la escuela de danza y Tulio era muy disciplinado, es una de sus características: siempre muy bien estructurado, sabe perfectamente lo que quiere, a dónde quiere llegar, y a los quince años eso no iba muy bien conmigo, yo era un caos. Los tres primeros años fueron bastante irregulares. Estuve cinco años con él, afortunadamente, pero en el tercer año yo estaba muy mal, completamente perdido en el mundo, y dejé de ir a la escuela por dos meses, una cosa así. Cuando reaparecí en las clases –debido a que alguien llamó a mi mamá y ella ni siquiera sabía dónde andaba yo– me encontré con Tulio, que en aquel momento era el subdirector, y me dijo: "Se acabó. Aquí ya no puedes entrar. Con todas tus ausencias no tienes derecho a continuar en la escuela". Creo que fue el punto en el que mi vida cambió dramáticamente porque había perdido el golpe de suerte, él me hizo entender qué quería. Hasta ese momento parecía que estaba en el río y me dejaba llevar ¿no? Y entonces respondí: "No. Esto es lo que yo quiero en realidad. Si lo pierdo, pierdo mi vida". Y Tulio se mantenía: "¡No!, imposible". No sé si fue plan con maña, la verdad no sé cómo lo hizo. Me llevó a la dirección y me dijo: "Pues habla con la directora, porque yo soy el subdirector y tu maestro, y por mí estás fuera". Hablé con la directora, la maestra Sylvia Ramírez, y lloré muchísimo, ahí sí lloré, y le aseguré: "En realidad no va a volver a pasar. Ahora entiendo lo que quiero".

La maestra Sylvia Ramírez me advirtió: "Se te va a dar una última oportunidad y si no la aprovechas estás fuera, digo, ya deberías de estar fuera". Y de ahí "pa'l real", le metí muchísimas ganas; considero que a nivel intelectual era uno de los más avanzados de la clase, a nivel físico a veces no podía porque mi cuerpo no daba, pero tenía muy buena cabeza. Cuando él vio la pasión que sentía por la vida en la danza, nos enganchamos los dos, porque él tenía la misma pasión, lo que pasa es que yo era un adolescente y no tenía ni la menor idea de cómo canalizarla y de repente hacía lo que fuera. Y ahí empezó la relación un poco más cercana. Los dos últimos años en la escuela me convertí en un alumno muy constante, empecé a desarrollarme físicamente, y tuve que pagar por todo lo que no había hecho en los primeros tres años, pero afortunadamente tenía cabeza para hacerlo.

Cuando llega el último año, en nuestra graduación, a Tulio lo sacan por cuestiones políticas; él estaba en la subdirección, hay un cambio político y Tulio queda fuera; para ese entonces ya había un vínculo muy fuerte en cuanto a la

confianza que le tenía. En realidad yo no tenía contacto con mi papá porque mis padres se habían divorciado, entonces Tulio era mi papá, era la figura paterna más perfecta que pude haber encontrado en el contexto en el que vivía. Para el cuarto año, después de que me dijo "te vas", ese tipo de relación padre-hijo se había desarrollado un poco más, muy, muy lentamente. No entiendo cómo ni por qué en esa época fui a parar un día a su casa, donde conocí a su esposa, Elsa Recagno, que también fue mi maestra y otro pilar en mi vida.

Cuando Tulio salió de la escuela nos unimos cuatro alumnos que estábamos dispuestos a defenderlo para que regresara. Cambian a todos los funcionarios de la dirección y ellos como que se lavan las manos, y Tulio empieza a pelearse... y para pelearse es un león, en el momento en que se enoja se lanza hasta la muerte. El grupo de hombres lo apoya pero al final surge una división y quedamos cuatro defendiéndolo a capa y espada. Durante el tiempo en que él no está contratan a otro maestro y yo soy el único que se niega a aceptarlo: "Yo con ese maestro no tomo clases". La directora de aquella época me dice: "Mira, si tú te rehúsas te van a echar de la escuela. Te sugiero que tomes una semana con él y si de plano vemos que la cosa no va te doy chance de que te cambies con la maestra Elsa Recagno, que da el mismo nivel con las mujeres". No sé si sería una muestra de fidelidad, no lo hice por eso, lo hice por convicción, pero nos unió mucho. Llegué, tomé clase con el maestro, por supuesto que la cosa no fue, él no me miraba y yo no le hablaba, y me pasé con Elsa.

Tulio regresa como a los dos meses y retoma su programa; al final de ese año nos gradúa y con eso termino mis estudios de ejecutante..., pero, a causa de las cuestiones políticas, los cuatro alumnos que lo defendimos quedamos fuera de la graduación porque no aceptamos hacer ciertas cosas que la dirección quería. En realidad me gradué pero no asistí a la ceremonia de graduación ni bailé, por el apoyo que le brindé a Tulio.

En el último año de mi carrera Tulio observó que tenía dotes de maestro. Él vio la manera en que me desarrollé y la manera en que entendía los conceptos físicos, y me empezó a invitar. Yo iba a comer a su casa de vez en cuando, y empezó la adopción literal ¿no? Al final ya iba todos los días, tenía un lugar en la mesa; él tiene dos hijos –una hija y un hijo– y ahora yo era como el tercero, el postizo.

¡Ah!, decido entrar a la Compañía Nacional de Danza y no me aceptan, no sé si por cuestiones políticas, pero también estaba un poco pasado de peso, no tenía una figura excelente, y entonces reflexiono: "¿Ahora qué hago con mi vida?".

Soy bailarín. Era bastante pretencioso y me sentía valer por los dioses porque Tulio de la Rosa me había educado. Sabía que lo que tenía era mucho. Además tuve un maestro de coreografía formidable. A los veinte años uno dice: "Yo puedo contra todo el mundo". Pues sí, pero nadie me quiere. Un compañero y yo, que éramos muy cercanos a Tulio, les comunicamos a él y a Elsa: "Nos interesaría estudiar la carrera de maestro", y los dos deciden darnos clases particulares de la metodología cubana, todos los martes y los jueves durante dos años y sin cobrarnos un centavo.

Fue una educación increíblemente rica porque ella [Elsa Recagno] venía de Londres, él [Tulio de la Rosa] había bailado en Cuba y provenían de escuelas completamente diferentes; los dos conocían el método cubano por arriba y por abajo porque estaban muy metidos en ese asunto. Nos tocaron unos agarrones maravillosos: "No, este paso se hace así". "Bueno, pero en Inglaterra se hace así." Y al final de la discusión acababan diciendo: "Ahora ya saben que en el [método] cubano se hace así, en el inglés se hace así, y hay otra versión que se hace así". Esta educación, ¿dónde?, ¿quién te la va a dar? O sea, en una escuela normalmente te dicen: "Ésta es la biblia y te la llevas". Aquí era una biblia acá, otra acá y otra acá. Tras dos años decido revalidar estos estudios en la escuela y me aceptan de regreso; había problemas porque nunca nadie había hecho dos carreras, una como ejecutante y otra como maestro. El compañero que estaba en esto conmigo, Carlos Hugo, tira la toalla, se sale del proyecto, y yo entro a la escuela otra vez y me gradúo. En ese tiempo Tulio ya se había ido de la escuela y estaba en el CID.[102]

Las razones políticas a las que se refiere Javier Torres, por las cuales Tulio salió del SNEPD, se resumen así: como director de Danza del INBA, en sustitución de Salvador Vázquez Araujo, fue nombrado Guillermo Arriaga, con quien Tulio tenía diferencias desde 1956 a raíz de su debut con el Ballet Mexicano. En esta ocasión, Arriaga pedía dar por terminada la puesta en práctica de la metodología cubana en la escuela donde Tulio de la Rosa era subdirector y maestro, además de otras medidas administrativas que les parecieron absurdas tanto a Tulio como a la entonces directora de clásico del SNEPD, Sylvia Ramírez.

[102] Javier Torres López, en entrevista realizada por Patricia Camacho Quintos. México, D. F., 23 de septiembre de 2009.

Recuerda Tulio de la Rosa:

> Cuando un compañero entró a formar parte de la Dirección de Danza, sustituyendo al ingeniero Vázquez Araujo, llegó con propuestas que no podían ser, que interrumpían el seguimiento que se estaba dando por fin en una escuela, con un método y una unificación de la enseñanza y demás. Vino con la idea de "¿por qué método cubano?, mejor Royal y Vaganova". Yo decía que no, en primera esto no es café soluble, había que darle chance al método cubano para ver los resultados. Esto sucedió en el '83, cuando nuestras alumnas de la primera generación apenas se iban a graduar, y querían que les cambiáramos el método.
>
> Y como eso, hubo varias cosas en las que no estuvimos de acuerdo. La escuela tenía aparatos eléctricos, fundamentalmente grabadoras para ensayar, que nos daba la Asociación de Padres de Familia, y una de las órdenes que recibimos del nuevo director de Danza era que todos los aparatos eléctricos se colocaran en la Dirección de Danza y que cuando necesitáramos alguno lo pidiéramos por escrito, y le dijimos que en Bellas Artes nunca nos habían dado aparatos. "¡Cómo que no, ustedes tienen!" "Son de la Asociación de Padres, no son nuestros." Cada vez que [el nuevo director] proponía alguna cosa, se topaba con nosotros. En el '83 nos fuimos de vacaciones, y cuando regresamos nos encontramos con sendas cartas en las que esta persona nos ponía a disposición de Personal, a Sylvia y a mí. Eso no se puede hacer a menos que te comprueben cierta cantidad de inasistencias, faltas a la moral, qué sé yo. Nos inconformamos, nos fuimos al sindicato y me dijeron: "¿Qué es lo que usted quiere?". "Yo quiero regresar a la escuela, porque este año se gradúan los alumnos que han hecho toda la carrera conmigo." ¡Y qué bonito!, alguien iba a aparecer graduándolos. Yo dije: "No". Entonces pedí que me comisionaran medio sueldo a la escuela, para ya terminar con mi grupo, y medio sueldo al entonces CID-DANZA, y la actividad inicial que me tocó [en esta institución] fue el Primer Encuentro de Danza y Medicina. Después que gradué a mis alumnos pedí plaza al CID.[103]

La maestra Sylvia Ramírez rememora el episodio y narra la manera en la que Tulio y ella iniciaron una telaraña de labor pedagógica en provincia, para luego defender cada uno su criterio:

[103] Tulio de la Rosa, en entrevista citada.

Cuando nos separamos de la escuela, o sea, cuando nos corrieron, yo ya iba a renunciar. Tulio no, se vino al CID y después me dijo: "Estás loca, no vas a renunciar, vente al CID". Y efectivamente me vine al CID y empezó otra etapa de nuestras vidas. Tuvimos la suerte de que Patricia Aulestia [quien fue la directora fundadora del CID] empezó a conseguir muchos contactos con el ISSSTE, el cual organizó numerosos cursos de danza. Fue cuando Tulio y yo tuvimos la oportunidad de viajar por toda la república y nos dimos cuenta cuál era la situación de la enseñanza en la danza clásica; nos encontramos cosas tremendas: falta de conocimiento, mala aplicación de la técnica. En provincia se habían quedado en las etapas en las que nosotros habíamos comenzado, pero sin crecer, y encontrabas lugares donde había niñas de seis años bailando en puntas con los pies torcidos, etcétera, etcétera, o sea que nos horrorizaba y decíamos: "¿Qué es esto?".

Los dos recorrimos el país, y en una ocasión invitaron a Tulio más formalmente para abrir la escuela de Ciudad Obregón; él me invitó y yo di clases los primeros meses, y ahí empezamos a ver que era necesario desarrollar una forma diferente de aplicar la metodología. Discrepamos, porque él siempre pensó que tenía que hacer un programa distinto para encauzar a los niños a la danza, pero sin aplicar el programa cubano que era muy profesional y no lo consideraba pertinente. Conforme él desarrollaba esa idea nos fuimos separando en el sentido de que él aplicaba la metodología de una forma y yo de otra.

Yo consideraba que sí se debía aplicar el método cubano –que no es exactamente cubano, sino la aplicación de muchos métodos–, simplificándolo de alguna manera pero no quitándolo. Y él pensaba que se requerían otras formas de enseñanza, como cosas en el piso y más sencillas para lograr una mayor sensación del cuerpo. Además veíamos que en provincia, la gente tenía miedo de nuestra llegada porque creían que les íbamos a quitar su fuente de trabajo, no entendían que sólo tratábamos de que las cosas realmente se aplicaran bien; era muy complicado también porque la gente de allá tiene la idea de que si no le ponen las puntas a la niña de seis años, pues la sacan de la escuela, porque ni baila ni hace nada. El conflicto era muy grande, por eso Tulio empezó a desarrollar con mayor fuerza un programa que fuera más despacio.

Nunca hemos dejado de querernos mucho, pero yo me quedé con lo que pensaba y él desarrolló lo que consideró que se tenía que hacer.[104]

[104] Sylvia Ramírez, en entrevista citada.

Clarisa Falcón explica hasta qué punto la metodología para la enseñanza de la danza clásica del maestro Tulio está basada en el método cubano:

> Tiene la base del método cubano, lo que cambia es la dosificación y también cambia en que él incluye una serie de ejercicios adicionales y de preparación que no aparecen en el método. Ése es el aporte. Otro aspecto diferente es que el maestro Tulio se enfoca a una población en general, o sea, no para un niño profesional, aunque si alguien quisiera ser profesional posteriormente, si sigue bien ese método, esa preparación, es una base muy buena. Indudablemente es la base del método cubano, pero las aportaciones son en este sentido: la dosificación de los ejercicios y de los contenidos, los ejercicios preparatorios, los ejercicios adicionales. Asimismo, la visión que tiene de dar una clase completa, o sea, la clase de ballet no se ve solamente como una clase de ejercicios, sino que además tiene la particularidad de preparar a los niños para la práctica escénica y crear en ellos un sentido de danza.
>
> El sentido de danza es transmitirle al niño que desde el momento en que entra al salón y toma la barra o hace un saludo, ya está bailando, es la actitud que debe adquirir a partir de la orientación que dan los maestros, o sea, no es igual que asistir a una clase de ejercicios en cualquier gimnasio, sino que ahí hay una conciencia de la presencia. Eso se logra con los ejemplos que él da: "los que están esperando el camión" y "los que están alerta", etcétera. Todo eso va trabajando la actitud escénica, ahí entra el sentido de danza, y todas las explicaciones que ofrecen los maestros van creando ese sentido.[105]

En una sesión práctico-demostrativa, donde la modelo fue la maestra Beatriz Pérez Recagno, Tulio de la Rosa me mostró, detallada, explícita y gráficamente las especificidades de lo que él llama "mi propuesta" y lo que la distingue del método cubano. Y a través de indicaciones muy precisas, con movimientos elementales, me lo hizo experimentar en mi propio cuerpo. A saber:

• Los ejercicios preliminares, que son los que le van a dar al alumno el sentido de la danza desde el momento en el que entra al salón de clase.

[105] Clarisa Falcón, en entrevista citada.

• Los ejercicios preparatorios, que se realizan sobre todo en el piso y le permiten al alumno llegar a los ejercicios de pie con mayor solidez.

• Los ejercicios introductorios (a barra).

• Los ejercicios para la habilitación técnica.

• La incorporación de danzas europeas.

• El estudio de las posiciones que, junto con los ejercicios preparatorios, depuran el movimiento, evitan lesiones y ahorran tiempo para conseguir un avance en el alumno. En estos estudios de las posiciones, son aporte de Tulio de la Rosa los relativos a los *port de bras* y sus ejercicios para lograr el *en dehors*, que fueron creados por él y no siguen estrictamente los caminos propuestos por la Escuela Cubana de Ballet.

• El uso de imágenes (inventadas por Tulio de la Rosa) que permiten integrar toda la dinámica corporal al transmitir al alumno la idea de que tiene que conquistar un pequeño objetivo. Estos pequeños objetivos se van sumando durante cada clase y a lo largo de toda su formación y confieren una coherencia postural y motriz enfocada a la danza.

Acerca de las imágenes creadas por Tulio de la Rosa ofrezco algunos ejemplos:

Sentados en el piso en posición de flor de loto, suben y bajan las piernas tratando de que las rodillas toquen el piso. Son las famosas mariposas. El maestro dice: "Dejen que las mariposas vuelen y vuelen y vuelen". El alumno tiene las plantas de los pies unidas y frente a frente. Entonces Tulio añade la indicación: "La mariposita se detiene porque en medio de los pies encontró una flor, se agacha para libar miel, y si no la alcanza con la boca aunque sea la chupa con un popote". Y así logra una contracción de abdomen con elongación de espalda curva y buscando que la cabeza llegue al piso.[106]

[106] Patricia Camacho Quintos, observación participante. Maestro: Tulio de la Rosa, modelo: Beatriz Pérez Recagno, Salón de Usos Múltiples del Cenidi-Danza José Limón, México,

Cito la *Guía didáctico-metodológica para la enseñanza no formal de la danza clásica*, de Tulio de la Rosa:

> *CAMBRÉ*. Nuevamente el alumno con las dos manos en la barra, le colocamos la mano derecha debajo del omóplato y le decimos: "Allá atrás hay una casa que tiene la ventana abierta y adentro se ve un gatito sobre la mesa; ¿me puedes decir, sin voltear la cara ni doblar las rodillas, de qué color es el gatito?". Dejamos que se doble naturalmente, con la mano derecha suspendemos la espalda (sin impedirle el movimiento) y con la izquierda le detenemos la cadera para que no se pandee...[107]

En el proceso de ingreso de los alumnos, para checar su apertura de la ingle, la citada guía habla del ejercicio del "libro acostado", indicación que a letra dice:

> *EN DEHORS*. Le pedimos al alumno que se siente y acueste, y recoja las rodillas juntas, poniendo toda la planta de los pies en el piso (posición de "libro acostado"). Le explicamos que sus piernas son como un libro cerrado y que debe abrirlas lentamente, dejando que las plantas de los pies se junten. Naturalmente la espina se le hará un arco. Le decimos que pegue las costillas al piso. Manipulamos por las rodillas sintiendo cuándo la articulación se resiste, para no insistir.[108]

Acucioso investigador de la mecánica del cuerpo humano, tiene chispeantes hallazgos tales como decir: "estira las rodillas", entonces las pantorrillas, la parte posterior de los muslos y los glúteos se echan para atrás. Luego indica: "alarga las rodillas", y en esa sutileza hay todo un cambio, se alargan las piernas y se "recogen" los glúteos. Con ello ya no tuvo más necesidad de decir: "aprieten las nalgas" o "aprieten el fundillo", como en sus primeras clases en 1956.[109]

D. F., 17 de septiembre de 2011.

[107] Tulio de la Rosa, *Guía didáctico-metodológica para la enseñanza no formal de la danza clásica*, Cuaderno Uno. México, Conaculta/INBA/Fonca/Cenart, 2005, p. 38.

[108] *Ibid.*

[109] Patricia Camacho Quintos, observación participante, 17 de septiembre de 2011.

La Escuela Municipal de Danza de Guatemala se rige por la propuesta metodológica de Tulio de la Rosa. Su directora, la bailarina Reyna Sofía Silva Beltrán expone las diferencias y afinidades que encuentra entre el planteamiento de Tulio y el de la Escuela Cubana de Ballet:

> La búsqueda del *en dehors* en piso y barra tiene características muy especiales en la experiencia del maestro Tulio. Por ejemplo, para buscar las posiciones abiertas, las imágenes son vitales, aspecto que no recuerdo haber visto en el método cubano.
>
> Para el *en dehors* él propone colocar al alumno de pie frente a la barra, con pies separados atrás y cuerpo inclinado hacia adelante, pero sosteniendo la barra con las dos manos para no caerse [posición del borrachito].
>
> La verdad, el fin es el mismo, pero creo que la diferencia radica en IMÁGENES o en la manera, como él mismo la llama, "poco ortodoxa" que sugiere y que da tan buenos resultados como es en la primera y segunda posiciones.
>
> A partir del "Vocacional B", la estructura general toma la forma recomendada por el método cubano.
>
> Definitivamente, en la metodología de Tulio de la Rosa se dosifica diferente desde "Iniciación A" hasta "Nivel Básico III", y la veo igual al método cubano a partir del "Nivel Superior I, II y III".
>
> Una de las mayores diferencias es la dosificación y la estructura de clases, y la base para argumentar ello está en el inicio de los procesos de selección del alumnado en cada método, lo que los hace desde ahí muy diferentes.[110]

La maestra cubana Mirta Hermida Roque opina: "Ha sido muy provechoso lo que Tulio ha hecho porque me ha llevado programas de estos niveles para alumnos que no buscan ser profesionales, sustentados con la base académica de la escuela cubana, pero también de su experiencia en México con jóvenes que quizás no tengan todas las cualidades físicas para desarrollarse y que Tulio ha formado muy bien".[111]

[110] Respuesta de Reyna Sofía Silva Beltrán al cuestionario aplicado por Patricia Camacho Quintos vía internet. México-Guatemala, 7 de febrero de 2011.

[111] Mirta Hermida Roque, en entrevista citada.

Javier Torres señala:

> A nivel infantil es alguien increíble. ¡Tiene un amor por los niños! ¡Y una manera de saber llegarle a los niños! Es un niñote. Un niñote que sabe muy bien poner límites y enseñarte hasta dónde puedes llegar y hasta dónde no, pero también puedes jugar y el aprendizaje no tiene que ser tan difícil. Te plantea: "Vamos a hacer este ejercicio", y luego va y te corrige, pero no es algo [gruñe] No, no, no, no, no: "A ver, mi amor, ¿si eres una mariposa, cómo vas a abrir tus alas?". Entonces, no necesita decir más, la niña abre sus alas. Tulio es un maestro que trabaja mucho con imágenes, que es otra manera maravillosa y pedagógica de enseñar a los niños, sobre todo en cuestiones anatómicas. Hay veces en que no es necesario decir el nombre del hueso, sino simplemente dar una imagen que nos enseñe a mover ese hueso, y él es maestro en eso. Yo creo que en este momento, en mi clase tengo al menos diez de las imágenes que él me enseñó hace veinte o treinta años.[112]

Javier Torres explica que las enseñanzas de Tulio de la Rosa no circunscriben su utilidad al trabajo con niños, ya que él, en su labor de maestro *free lance* de escuelas y compañías de toda Europa, al igual que como maestro invitado de la Compañía Nacional de Danza de México y de la Escuela Superior de Música y Danza de Monterrey, continúa empleando con profesionales –y con gran efectividad– las imágenes de la propuesta metodológica de Tulio de la Rosa, y muchas de las correcciones que él marca proceden del aprendizaje que obtuvo con su maestro. De tal suerte que la metodología de Tulio de la Rosa es aplicable en igual medida para público abierto, para niveles avanzados y para profesionales.

El director del Conservatorio de Teatro y Danza de Guadalajara, Guillermo Hernández, titulado en la licenciatura en docencia por la Imperial Society of Teachers of Dancing, quien no ha echado en saco roto los aprendizajes que le dejó trabajar con el maestro Tulio, comenta:

> Conocí al maestro Tulio de la Rosa en los años ochenta, en la antigua Escuela Nacional de Danza del INBA, que se ubicaba en la Unidad Artística y Cultural del Bosque. Yo formaba parte de los grupos especiales para varones. Éstos

[112] Javier Torres López, en entrevista citada.

habían iniciado originalmente como un proyecto de nivelación para los varones que ingresaban a la Compañía Nacional de Danza con una formación mediana, idea de los maestros Felipe Segura y George Russis [bailarín de origen griego]. Posteriormente el proyecto se siguió en la citada escuela. Ahí conocí a Tulio, quien ha sido para mí como un padre y un guía de la danza. Me ayudó a rehabilitarme de un pie que me había lesionado severamente. Sus frases son memorables: "No vean al piso, las hormigas no aplauden". Cada una de sus lecciones lleva mensajes de sabiduría eterna que trascienden en cada uno de los que hemos sido sus alumnos [...] Tulio, pionero de la danza *jazz* en México, piedra fundamental de la Compañía Nacional de Danza, maestro, amigo, padre.[113]

El proyecto más importante de Tulio de la Rosa como investigador del CID –posteriormente Cenidi-Danza José Limón– fue el de la "Descentralización de la enseñanza de la danza clásica". De ese proyecto se derivaron todos sus demás proyectos, productos y subproductos. Pero las cosas no siempre fueron sencillas para él, ya que a mediados de los ochenta, la Subdirección General de Educación e Investigación Artísticas (SGEIA) del INBA, de la que era titular Esther de la Herrán, opinaba que él no debería dedicarse a la enseñanza como parte de su trabajo investigativo, pues para eso estaban otras áreas del instituto. Él, casado con sus ideas, insistió en que para hacer investigación educativa tenía que dar clase, y si se quería tener una propuesta a nivel nacional era necesario dar cursos a nivel estatal y municipal, y así lo hizo. Y muy aventajado para su tiempo, desempeñó las funciones y se jubiló ejerciendo la figura de profesor-investigador sin que ésta existiera aún formalmente en el INBA.

Afirma Tulio de la Rosa: "Empecé a visitar lugares y a darme cuenta de que no podía pensar en que se descentralizara la danza nada más impartiendo un método de enseñanza, porque no había a quién enseñárselo, que lo primero que teníamos que hacer era capacitar maestros para poder romper la dependencia del centro".[114]

En su Cuaderno 27, titulado *Propuesta para la enseñanza de la danza clásica a nivel nacional*, Tulio de la Rosa asevera:

[113] Testimonio de Guillermo Enrique Hernández y Hernández, tomado de *Tulio de la Rosa*, Angélica Kleen (compiladora). Monterrey, Nuevo León, 7 de agosto de 2011, mimeo.
[114] Tulio de la Rosa, en entrevista citada.

Considero de suma importancia aclarar, de manera insistente, que este trabajo no pretende ser un método. Me he basado en la metodología de la Escuela Cubana de Ballet (según capacitación recibida por parte de las maestras Ramona de Saá y Mirta Hermida, de septiembre de 1973 a diciembre de 1976), misma que impartí rigurosamente (bajo la asesoría y constante evaluación de maestros cubanos) durante 1976 en la Academia de la Danza Mexicana y en la Compañía Nacional de Danza, y posteriormente de 1977 a 1984 en la Escuela Nacional de Danza Clásica del Sistema Nacional para la Enseñanza Profesional de la Danza y en la Escuela Superior de Música y Danza de Monterrey, Nuevo León, tanto en la práctica a futuros ejecutantes como en la capacitación metodológica a docentes.

De esta experiencia, y a través del análisis y la evaluación constantes de los resultados obtenidos, surgieron cuestionamientos –l impartirla de 1984 a la fecha fuera del ámbito profesional, junto a la necesidad de adecuarla a las realidades de México– y se plantearon los cambios y reformas que ahora presento como una propuesta, para que, a su vez, sean aplicados, analizados, cuestionados y reformados por otros maestros.

El término "a nivel nacional" es el meollo del asunto, porque esta propuesta es un subproyecto del original: *Propuesta para la descentralización de la enseñanza profesional de la danza*, publicado por el CID-Danza en 1984, meta final que he perseguido y que solamente se podrá alcanzar con la autosuficiencia docente de cada estado de la república.

Estoy convencido de que solamente elevando el nivel de los ejecutantes –y por lo tanto de los creadores–, a través de una formación técnica rigurosa podremos lograr que la danza, en cualquiera de sus manifestaciones, sea considerada viable como profesión y aceptada por el público.

Ésta es la tarea por la cual me impuse reestructurar los contenidos de los programas y el plan de estudios vigente y reconocido por la SEP, dosificándolos para adecuarlos a las diferentes realidades de México, principalmente en escuelas oficiales –y de ser posible en academias particulares– estatales o municipales, donde la deficiencia de la enseñanza impide que la población estudiantil pueda dedicarse a la danza profesionalmente, si sus facultades naturales se lo permiten.[115]

[115] Tulio de la Rosa, *Propuesta para la enseñanza de la danza clásica a nivel nacional*, Cuaderno 27, Cenidi-Danza José Limón. México, INBA, 1994, p. 11.

La propuesta de Tulio de la Rosa se divide en enseñanza no formal y enseñanza formal. La enseñanza no formal se puede iniciar de dos maneras: 1) en forma masiva y no seriada, y dentro del sistema educativo, con alumnos desde los ocho años de edad para impartirse paralelamente en los grados tercero, cuarto, quinto y sexto de primaria; y 2) desde los cuatro años de edad (nivel pre-elemental) a través de talleres integrales de sensibilización artística en un modelo secuencial que deriva en el nivel elemental, mismo que consta de cuatro cursos anuales: para niños de ocho años en el grado de Iniciación "A", el cual incluye introducción a la técnica y prácticas escénicas; el grado de Iniciación "B" para niños de nueve años y que consiste en continuar la introducción a la técnica y prácticas escénicas; el grado de Vocacional "A" para niños de diez años, con una mayor carga horaria de técnica, prácticas escénicas y un examen: los alumnos que no aprueban esta evaluación pasan a un Taller infantil para chicos de diez a doce años, con una reducción en la carga horaria de técnica, compensada por la práctica de danzas nacionales europeas y latinoamericanas, con base en el modelo que al respecto propone la Imperial Society of Teachears of Dancing de Londres. Los alumnos aprobados en el examen referido pasan a Vocacional "B"; son muchachos de once años y su enseñanza se establece como un Propedéutico para la enseñanza formal en el que es más fuerte la carga horaria de técnica, llevan prácticas escénicas y clases de lengua francesa. Al terminar este grado, quienes reprueban pueden pasar al Taller juvenil de danza, o bien, ingresar a una Vocacional de arte o estudiar danza española, danza popular mexicana o danza contemporánea (previo examen de admisión). Quienes aprueban el examen pueden ingresar a la carrera profesional. En el esquema de Tulio de la Rosa, el alumnado que se va quedando en el camino o que no puede acceder al nivel profesional puede constituirse en un Movimiento Nacional de Aficionados, nutrido por el proyecto "Vamos a jugar bailando", que consiste en variados talleres libres de danza.

Llegado a este punto deseo destacar una cuestión; considero que el arte es el único ámbito donde el trabajo y el juego operan en igualdad de importancia y son equilibradamente necesarios para derivar en un producto creativo, en un producto artístico. "Vamos a jugar bailando" no es un título arbitrario en el contexto del trabajo de Tulio de la Rosa. Ya nos decía Javier Torres: "Tulio es un niñote que sabe muy bien poner límites". Sus límites son el rigor de la técnica y la disciplina, que en su propuesta constituyen la

parte del trabajo; su creatividad, su ternura y su tolerancia a lo falible (por eso crea opciones para quienes no pueden ascender de nivel) es la parte del juego. Ambos aspectos le permiten desarrollar procesos y lograr productos artísticos. (Ver Anexo 6).

De la Rosa escribe:

> La técnica clásica de la danza es una sola. De las llamadas escuelas o métodos existentes (francesa, italiana, rusa, soviética, estadunidense y cubana) todas han producido excelentes bailarines y pueden tener más o menos partidarios, pero difícilmente podrá decirse que una es mejor que la otra [...]
>
> Una escuela de danza no debe comprometerse a egresar "artistas"; ninguna enseñanza, programada o no, puede aceptar este compromiso. En una escuela de arte el talento innato debe ser despertado, desarrollado y fortalecido mediante actividades específicas para ello, pero nunca encauzado, manipulado o deformado por estereotipos como parte intrínseca de la técnica. La formación de un bailarín debe concentrarse en lograr destrezas físicas para alcanzar el dominio del lenguaje dancístico que se haya escogido. El cultivo de la mente y del intelecto corresponde a otros ámbitos, preferentemente de la misma escuela pero no al salón de clases.[116]

Muy a pesar de sí mismo, Tulio de la Rosa fomenta y fortalece al artista que sus alumnos llevan dentro. Lo hace dentro y fuera del salón de clase. Me centraré en los estímulos mentales e intelectuales que ofrece a través del juego, los cuales irradian su poética como artista. Recordemos a Aristóteles, quien afirmaba que lo que hace a una expresión humana una manifestación artística es su carga poética. Y como ya bien lo mencionó Reyna Sofía Silva Beltrán, una de las peculiaridades más notables de la propuesta de Tulio de la Rosa es su manejo de las imágenes. Imágenes que son metáforas, alegorías de una realidad que es llamada a emerger en otro contexto, a subvertir su sentido ordinario, a habitar el ámbito de lo extracotidiano, a cohabitar con lo fantástico y lo imaginario. Ensoñaciones juguetonas que sólo pudo concebir, sin proponérselo, un maestro que es artista. Un artista que es bailarín. Un bailarín que es coreógrafo. Un coreógrafo que es maestro. Un maestro que

[116] Tulio de la Rosa, *Propuesta para la enseñanza..., op. cit.*, pp. 29-30.

es poeta, y lo es porque cifra de manera singular el mundo, su mundo, a través del movimiento y de las palabras con las que lo nombra y lo muestra en el momento de ejercer el magisterio de la danza.

Su planteamiento para la enseñanza formal de la danza es sinónimo de carrera profesional y tiene dos vertientes: 1) Formar ejecutantes que "se desarrollen artísticamente y, como tales, cumplan una labor sociocultural educando por medio de la difusión del arte dancístico". 2) Formar maestros "que mantengan en alto el nivel de la profesión y que sean capaces de educar, a la par que enseñen la danza como medio de expresión artística, tanto a ejecutantes como a maestros".[117]

Para los alumnos que vienen de la enseñanza no formal, hay un punto donde ésta se empalma con la enseñanza formal y pasan a formar parte de ella aquellos que hayan logrado un pase de nivel; para los no aprobados, como ya lo comentamos, existen las opciones señaladas en páginas anteriores.

En el programa de educación formal que Tulio de la Rosa propone a nivel nacional (y que permitiría unificar las academias particulares con las escuelas profesionales oficiales) la estructura es de dos ciclos, con tres cursos anuales cada uno.

"La formación de profesionales, tanto ejecutantes como maestros, implica contar con la infraestructura que permita instrumentar un plan de estudios que garantice los resultados. Un plan de estudios flexible, abierto a modificaciones que dicte la experiencia; es decir, en constante actualización."[118] Para la enseñanza formal están los niveles básicos I, II y III para alumnos de 12, 13 y 14 años de edad. Y los niveles medio superior I, II y III para alumnos de 15, 16 y 17 años de edad.

El plan de estudios propuesto por Tulio de la Rosa para la formación formal o profesional consta de materias básicas: Técnica de la danza clásica I, II, III, IV, V y VI; Prácticas escénicas y repertorio I, II, III y IV, con sus respectivas áreas: trabajos creativos por equipos, repertorio, y la práctica en sí. Por último, Dúo clásico o *Pas de deux* I, II y III. La materia Puntas se considerará parte de la técnica clásica y a veces se practicará en el centro y otras en la barra.

[117] *Ibid.*, p. 23.
[118] *Loc. cit.*

Asimismo contempla materias complementarias obligatorias: Música I, II, III y IV; y Danzas a través de la historia I, II, III, IV, V y VI, materia que abarca desde las danzas nacionales europeas y preclásicas que dieron origen a la danza escénica, la mayoría de las danzas folclóricas no autóctonas de Latinoamérica, y llega hasta el *jazz* del teatro musical actual, pasando por las técnicas y estilos de la danza moderna.

"Las materias de apoyo pueden impartirse en forma de seminarios, de manera que sea factible programarlas en aquellas entidades que no cuenten con la infraestructura ideal, aunque en la mayoría de los casos existen centros o escuelas de bellas artes donde no es difícil lograrlo si se plantean horarios integrales entre las áreas artísticas que se imparten",[119] señala Tulio de la Rosa, con lo que demuestra que para lanzarse a redactar y difundir esta propuesta él ya conocía bien las realidades de las ciudades del interior de la república, y que éstas eran el centro de su interés, pues su mayor anhelo es que las escuelas de danza de todos esos lugares logren la autosuficiencia artística, pedagógica y de infraestructura que les permita realizar un trabajo profesional, digno y de largo plazo.

Tulio de la Rosa en ningún momento desprecia los documentos oficiales que acreditan a un bailarín como profesional de la danza, pero considera que esto se debe demostrar sobre todo en el escenario y, en el caso de los maestros, ofreciendo resultados óptimos de su trabajo en el aula. Y advierte:

> La titulación a nivel licenciatura podría ser solicitada después de un año de servicio social o de tres años de experiencia escénica en un grupo o compañía de la especialidad para los ejecutantes (para los que considero no existen mejores estudios superiores que responder a las exigencias de muchos coreógrafos y bailar, bailar, bailar ante muchos tipos de público); y para maestros, una vez concluida una carrera de ejecutante, deberán integrarse a un plan de estudio especializado donde la práctica docente sea primordial. En ambos casos deberán de acreditar el bachillerato o la preparatoria.[120]

Como material de apoyo para los maestros interesados en aplicar su propuesta, en abril de 2012 Tulio de la Rosa publicó la *Guía didáctico-meto-*

[119] Tulio de la Rosa, *Propuesta para la enseñanza..., op. cit.*, p. 24.
[120] *Loc. cit.*

dológica para la enseñanza formal de la danza clásica, orientada a formar bailarines profesionales. En las páginas dedicadas a presentar esta guía, la maestra y asesora de danza clásica, Sylvia Susarrey Ríos, deja al lector girando en un tacón cuando dice: "No es lo mismo ser alumno de danza, que maestro de danza. Es decir, no es suficiente haber aprendido a bailar para poder enseñar a bailar". (Ver Anexo 7). En el descubrimiento de esta poderosa sutileza, Tulio de la Rosa decidió, por razones éticas y porque sabía que de esa manera multiplicaría su saber en cascada, que su misión era ser maestro de maestros. Y las satisfacciones que ha recibido al transitar por ese camino son inconmensurables, pero también hay enojo en él. Enojo e impotencia, pues considera que se habría avanzado mucho más y de forma más coherente y organizada dentro de la enseñanza de la danza clásica, si la labor de elaborar los planes y los programas de estudio se "desburocratizara" y se tomaran en cuenta los gritos que, como lobos desde las estepas y desde hace muchos años, han lanzado expertos en la materia. (Ver Anexo 8). Cuando se toca este tema con el maestro Tulio, él suele comentar: "Yo tomo las cosas de quien vienen, y por una parte pasa eso dentro de las instituciones, pero por otra me siguen llamando a dar mis cursos, y se juntan treinta o cuarenta alumnas que acuden de diferentes zonas del país, y eso es lo que le da sentido a todo lo que he planteado".

Bailarín corifeo del Ballet Nacional de Guatemala, subdirector y luego director administrativo del mismo, Hugo Leonel de León Pérez, actualmente dedicado a la investigación de la danza, y quien llevó a Tulio de la Rosa a su país en 1987 para que impartiera por primera vez su metodología a los bailarines guatemaltecos, dice: "Tulio: ya deja de llamarle 'propuesta metodológica', eso no se vale. Es un sistema, está comprobado que funciona, no tienes que estar diciendo que es una propuesta. Es un método que da resultados. Acá en Guatemala, al año de haberlo aplicado ya se observaban los resultados, la gente estaba sorprendida".[121]

El *Diccionario de la Real Academia Española* define "sistema" como: "Conjunto de reglas o principios sobre una materia racionalmente enlazados

[121] Hugo Leonel de León Pérez, en entrevista realizada por Patricia Camacho Quintos. Ciudad de Guatemala, 10 de julio de 2010.

entre sí. Conjunto de cosas que relacionadas entre sí ordenadamente contribuyen a determinado objeto".[122]

En ese sentido, el planteamiento de Tulio de la Rosa, concuerdo con Hugo Leonel de León, es un sistema que parte de una cosmovisión lúdica y a la vez rigurosa de la vida, y que trasladada a la danza clásica tiene el propósito de formar –a partir de ella– a profesionales y aficionados a la danza en todos sus géneros. En el entendido de que bailar es un placer y no un castigo, y de que la danza debe formar parte de la educación de todo individuo para que éste adquiera una relación más holística y armónica con todo su ser. "Que las niñas se sientan orgullosas de su cuerpo y, sin agresión, hacer que por sí mismas cuiden de su persona. Nada de agredir a las que están pasadas de peso, porque he sabido de maestros que dicen: 'Mira, qué gorda, tú nunca vas a poder bailar ballet'. No, señor, que estén orgullosas de su cuerpo y que busquen cuidar su alimentación, pero sin agresión", le recomendó Tulio a un grupo de maestras en la ciudad de México, durante uno de sus cursos de metodología.[123]

El aporte pedagógico de Tulio de la Rosa no habría podido madurar, redondearse y expandirse como lo logró, si su autor no se hubiera empeñado, de manera quizá lírica y sin tantos argumentos teóricos,[124] en seguir su modelo de investigación-acción, mediante el cual pudo coronar dos habilidades muy fuertes en su persona: la curiosidad por conocer la naturaleza y alcances del movimiento del cuerpo humano, y su vocación por compartir esos hallazgos.

Siendo Maya Ramos directora del Cenidi-Danza, en el año 2000 le encomendó a la maestra Xóchitl Medina, quien fungía como coordinadora de

[122] *Diccionario de la Lengua Española, Real Academia Española*, 22ª. ed. http://buscon.rae.es/drale/

[123] Tulio de la Rosa, durante una observación de campo realizada por Patricia Camacho Quintos, Salón de Usos Múltiples del Cenidi-Danza José Limón, México, D. F., 27 de abril de 2011.

[124] Aunque sí hay que apuntar que en el INBA tomó cursos de Pedagogía y Didáctica de la enseñanza, así como de Metodología de la investigación, Redacción e Historia de las ideas, entre muchos otros. Pero concretamente sobre los modelos de investigación-acción no veo que haya tenido una formación específica, y considero que fue más por su acervo dancístico, por tener claridad en la problemática que deseaba atender, y por encontrar la vía para hacerlo (formar maestros en provincia), que tuvo la firmeza de defender y, contra viento y marea, llevar a cabo su propuesta.

Difusión de ese centro, que encaminara las gestiones necesarias para que a Tulio de la Rosa se le otorgara el máximo galardón con el que el gobierno mexicano distingue a los ciudadanos extranjeros que han realizado una labor destacada dentro de su especialidad: el Águila Azteca. La argumentación de la propuesta descansó acentuadamente en la labor educativa a favor de la enseñanza de la danza clásica que el maestro ha desarrollado a nivel nacional. Al respecto, Maya Ramos recuerda:

> El Cenidi-Danza lo propuso. Nos habían dicho que podía tomar veinte años y se la dieron en dos. Yo creo que en primer lugar es un reconocimiento a la maestra Xóchitl Medina, que fue la encargada de impulsar esa propuesta, y en segundo lugar, el mérito de él ante el severísimo jurado del Águila Azteca. Su mérito pesó y es muy bello que se le dé [este premio] a alguien de danza, porque no es usual.[125]

Dicho galardón consiste en una condecoración y un diploma. (Ver Anexo 9 con el discurso íntegro de Tulio de la Rosa al recibir el premio).

El lugar que Maya Ramos le otorga a Tulio de la Rosa como investigador es:

> Muy importante, porque lo que escribió sobre el Ballet de Cámara nos da un aspecto de la historia de la danza del siglo XX. Eso es siempre importantísimo, es una gran contribución, y su *Guía didáctico-metodológica...* no se diga, pero además está el trabajo que hizo relacionado con la documentación; él enriqueció grandemente el acervo iconográfico, hemerográfico, de programas y de identificación y donación de videos: pasó años copiando y catalogando, ese trabajo es increíble, no se ve porque no se presenta como un libro, pero es de una importancia muy grande.
>
> Además fue miembro del Consejo Académico en varias ocasiones, y la labor que desarrolló evaluando y aconsejando a los demás colegas fue fundamental. En las exposiciones recurríamos a él para identificar datos, para corregir fechas, y cuando yo dirigí este centro fue espléndida su colaboración en el Consejo Académico. Yo tuve la suerte de tener unos Consejos extraordinarios aquí en

[125] Maya Ramos Smith, en entrevista realizada por Patricia Camacho Quintos. México, D. F., 7 de octubre de 2009.

este centro, y cuando fue necesario él se encargó de encaminar algunas investigaciones, de asesorar, de revisar. Tulio tiene otra cualidad muy buena: un ojo excelente para revisar lo escrito. Siempre le doy mis libros en manuscrito y me corrige; se da cuenta muy bien de cuándo repetiste el dato, de cuándo algo no embona. Tiene un ojo muy especial para esas cosas. Pero hay actitudes que lo pueden enfurecer: ¡Ay!, la terquedad, cuando hay una vocación de mediocridad y la gente no quiere lanzarse más alto, más grande, más importante, esas cosas le fastidian. Le fastidia el desorden.[126]

En una de las largas entrevistas que sostuvimos para este libro, Tulio hace un balance:

Mi labor docente ha justificado mi papel dentro de la danza. Me ha justificado el que yo me dedicara a esto, que acumulara experiencias y que ahora las pueda vaciar, poner en práctica enseñando a otros a enseñar; y te quiero decir que fue crucial para mí el hecho de que vinieran los maestros cubanos a capacitarnos en el método de la Escuela Cubana. Muchas de las cosas que ellos hacían no me eran extrañas, porque venían de la misma fuente de la que yo había estudiado. Entonces para mí fue... ¡ay!, así como..., como justificarme todo lo que había propuesto anteriormente; además, con lo que estábamos aprendiendo para unificar la enseñanza en el país mediante el método cubano y los programas de la Escuela Cubana de Ballet, que son los que hasta la fecha están aprobados por la Secretaría de Educación Pública, pues, óyeme, como que se me daba la razón y era aún mayor mi convicción de que lo que estaba haciendo era lo correcto.

¿Por qué sigo siendo maestro? No me queda más remedio. Ya no soy otra cosa, ahora esto es lo que me interesa. Y me interesa mantenerme actualizado, observar lo que está pasando en otras escuelas; reconozco fallas en la metodología cubana, quisiera aportarle a la Escuela Cubana de Ballet cosas que he experimentado que pueden funcionar mejor; humildemente lo digo, pero creo que sí podría ayudar mucho a que ese método que se está siguiendo en La Habana corrigiera ciertos aspectos.

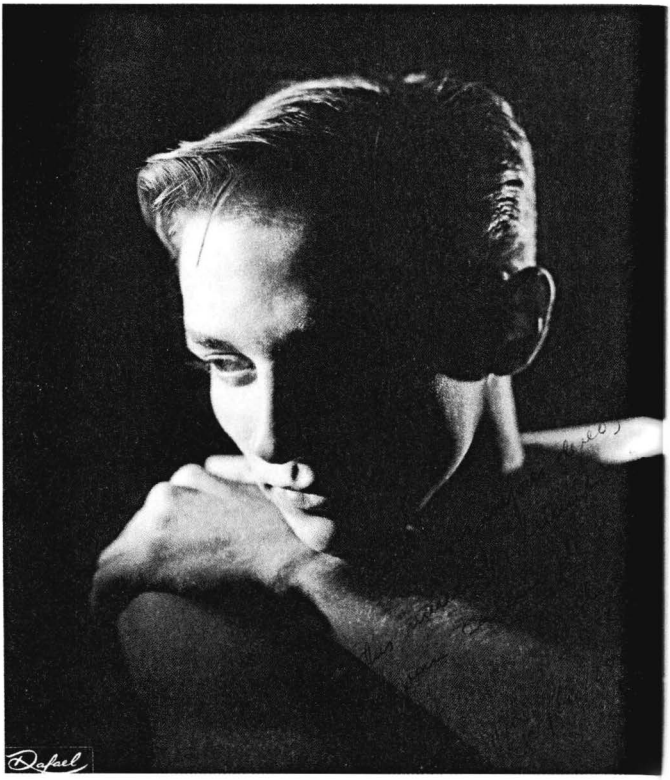
Por ejemplo, el *arabesque*. Hay situaciones que se ponen de moda y los maestros y los coreógrafos se apoderan de elementos que no son del ballet. Me refiero a la gimnasia, al patinaje artístico; las maravillas que hacen los patinadores,

[126] Maya Ramos, en entrevista citada.

pero ellos no pueden trabajar posiciones abiertas porque el patín no se los permite; igual que un esquiador, si quisiera abrir las posiciones se le va un esquí y no tiene la sutileza muscular para trabajar ciertas cosas del ballet clásico, y se debe ver una diferencia entre lo que hacen unos y lo que hacen otros. En el *arabesque*, las gimnastas sacan la cadera para que se les vean más altas las piernas, o sea, en ballet sería trampa, y sin embargo eso lo han adoptado muchas escuelas, no solamente la cubana, lo estoy viendo en escuelas que eran muy puras. La que se salva es la escuela de la Ópera de París, que mantiene ese refinamiento en el cuello, pero los rusos, por ejemplo, son un desastre, no tienen perdón. Y lo veo en la Escuela Cubana de Ballet, porque es lo que se ha puesto de moda, y como asisten a concursos..., esos concursos hacen mucho daño, pues lo que califican ahí no es la calidad sino la cantidad: la cantidad de giro, de la altura, del salto, la altura de las piernas; como que se apantallan y piensan: "Si lo están haciendo en la gimnasia, pues el ballet no se puede quedar atrás". Así se pierde un poco lo armónico, la sutileza, lo artístico en el ballet. A los gimnastas y a los patinadores los consideran artísticos porque recurren a aspectos del ballet, pero no con el rigor técnico y académico requeridos. O sea, ellos con el ballet logran una "artisticidad", pero en ballet perdemos "artisticidad" cuando copiamos cosas de la gimnasia.

En fin, sumando experiencias soy un maestro feliz, porque me doy cuenta de que voy a estar por muchos años a través de las generaciones de alumnos que he formado y que a su vez han formado a otras generaciones, y así sucesivamente, quién sabe hasta dónde. Y te digo: no he arado en el mar.[127]

[127] Tulio de la Rosa, en entrevista citada.



Tulio de la Rosa, 1957.
Foto: Rafael.
Cortesía de Cora Flores.

De Guatemala a Ensenada... y Tulio como si nada

La felicidad sabia y serena, ligera como el aire, que experimenta Tulio de la Rosa por su experiencia como maestro, se debe a la conciencia que tiene de la trascendencia de su obra. Conciencia que manifiesta –dada la magnitud de su aporte– con humildad y una enorme dignidad. Es él quien habla:

> Hace poco di un curso en Mérida; se inscribieron treinta y ocho personas de las cuales treinta y cinco estaban entre los diecisiete y los veintidós años [de edad]. Me sorprendí mucho porque estas alumnas, que ahora van a ser maestras, yo las vi chiquititas, [eran] alumnas de las maestras que tomaban mis cursos y que, unas mejor que otras, implantaban lo que yo proponía; y ahora ellas quieren que las capacite para ser maestras. Me doy cuenta de que la capacidad de comprensión y el interés son mucho mayores que los de sus propias maestras. Entonces veo que ahí viene el futuro. Después me llaman de San Luis Potosí para dar un curso también y se inscriben catorce jóvenes maestras y aspirantes a la docencia con el mismo interés y el mismo ímpetu. Y digo: "¡Ah, caray!, como que es mi segundo debut". Por supuesto que tengo muchas esperanzas, porque quiere decir que no he arado en el mar, y que pase lo que pase, si me muero ahorita, las cosas no van a ser como eran antes porque hay gente joven interesada y más informada, porque yo traté de informarles de verdad, y de crearles un criterio a todos los maestros, y les di muchas clases prácticas a estas niñas, como parte de la asesoría a sus maestros. Veo que algo mío se está quedando por ahí.[128]

[128] Tulio de la Rosa, en entrevista citada, 15 de mayo de 2010.

Elizabeth Cámara García se desempeñó desde muy joven como investigadora de danza en el Fondo para el Desarrollo de la Danza Popular Mexicana (Fonadan). A la vez bailaba en el Ballet Folklórico de México, de Amalia Hernández. Luego orientó sus inquietudes hacia la danza contemporánea, género dentro del cual se desenvolvió como docente de varias materias. En su faceta de maestra de danza contemporánea y ejercicios creativos, formó parte del equipo con el que Tulio de la Rosa comenzó a dar sus cursos en diversas ciudades de la república, con la idea fija de lograr la descentralización de la danza. Ahora con el cargo de directora del Cenidi-Danza José Limón, Elizabeth Cámara se abrió un espacio en su agenda y me concedió esta entrevista:

La primera vez que entré en contacto con el maestro Tulio fue en Ballet Folklórico de México; yo todavía era estudiante de la Academia de la Danza Mexicana, pero simultáneamente ya estaba bailando en Ballet Folklórico, y en ese entonces él coordinaba el Ballet de las Américas. Nos presentábamos los lunes en el Teatro Hidalgo, y en la semana no recuerdo si teníamos uno o dos ensayos con él..., bueno, él llevaba los ensayos, hacía correcciones, estaba presente durante las funciones y nos formulaba comentarios –ya fuera al grupo o personales–, creo que incluso estaba a cargo del montaje o de la reposición, y también de las suplencias que era necesario hacer en cada uno de los cuadros que componían Ballet de las Américas; en esa época era muy agradable bailar ahí, y sobre todo el trato con el maestro, que era siempre cálido y amable. A mi salida del Ballet Folklórico de México lo dejé de ver durante algún tiempo y nuevamente coincidimos cuando se creó el Centro Superior de Coreografía (Cesuco), a finales de 1979.

Fue cuando Lin Durán invitó al maestro Tulio a que se encargara de dar clases de técnica clásica, cuando el Cesuco había empezado a desarrollar sus actividades en [las instalaciones que están atrás del] Auditorio Nacional, en lo que era la escuela del Sistema Nacional para la Enseñanza Profesional de la Danza, antes de mudarnos al Centro Cultural Ollin Yoliztli. En ese momento el maestro nos dio clases.

La clase –como todas las de clásico– respeta la estructura convencional, o sea, una barra, luego un trabajo al centro, y después un trabajo de desplazamiento en el salón de clases. Recuerdo que Lin nos platicó de manera directa que le interesaba en particular el trabajo del maestro Tulio porque, a diferencia de muchos profesores, él se centraba en la formación técnica, es decir, lo que tiene que ver

con la esencia del ballet, y no tanto en cosas que son más bien de estilo, lo que Lin Durán llamaba "el amaneramiento del ballet".

De manera muy concreta son los principios de movimiento y lo que se relaciona con las metodologías, no tanto con los estilos ¿no? Y como no éramos niños, sino alumnos que incluso ya tenían formación previa –como en mi caso–, pues la clase trataba de adaptarse a las condiciones de esos alumnos que eran en su mayoría adolescentes o jóvenes.

Yo creo que lograbas adquirir fortaleza muscular y una gran colocación para hacer otras cosas a partir de ahí, y podías conocer también la diferencia entre las exigencias del ballet y las exigencias de la danza contemporánea. Esto no quiere decir que sintiéramos que había mayor dificultad en una o en otra, sino que simplemente vivías día a día los propósitos que implica cada una de las técnicas.

Su clase técnica iba al origen del movimiento y eso es importante, porque para un bailarín clásico es fundamental ligar técnica con estilo, pero para un bailarín en general creo que lo esencial es la técnica y no tanto los detalles como si mueves la cabeza un poquito más o un poquito menos, o si la inclinas, si el brazo va un poquito más alargado o un poquito más redondo, esas cosas que yo considero que son el estilo no necesariamente tienen que estar comprometidas con la técnica.[129]

Es decir, ir a la pureza del movimiento como para dotarte del vocabulario con el que tú después despliegues tu lenguaje.

Sí, así lo podríamos entender. Y su rasgo distintivo como maestro es el trato, pues él siempre logra establecer un trato cordial con sus estudiantes, hacer una clase relajada y que sientas que es un espacio de confianza. Yo creo que son características de las clases del maestro.

Después del Cesuco, mi relación con él fue de tipo laboral, más o menos de 1989 a 1993, cuando él presenta un proyecto que tiene que ver con la descentralización de la educación dancística. Entonces comisionaban al maestro o él visitaba distintos lugares –a solicitud de algunos estados o ciudades del interior– para capacitar, sobre todo a maestros, en su metodología, misma que muchos años después él pudo cristalizar en su libro, que fue ya como el resultado

[129] Elizabeth Cámara García, en entrevista realizada por Patricia Camacho Quintos. México, D. F., 6 de octubre de 2009. Transcripción: Angélica del Ángel Magro.

de su trabajo de investigación; pero en ese entonces él capacitaba a gente en el interior de la república para que pudiesen impartir clases de técnica clásica, y no solamente eso, sino que además concibió programas en los que se impartía una serie de materias para enriquecer en general a estos maestros. Invitaba a un equipo, que por lo regular estaba conformado por una persona que daba las clases de música, que era Ana María Ramos; en varias ocasiones nos acompañó Javier Torres –no siempre, porque él también tenía sus propios compromisos–, quien se encargaba de dar la clase de técnica; y los maestros Sonia Fernández y Marco A. Zazueta impartían la clase de kinesiología. Yo daba la clase de composición y trabajos creativos. Así se conjuntaba este equipo de tres o cuatro personas, dependiendo del lugar, del ofrecimiento y del interés de cada sede que invitaba, y viajábamos juntos, por lo general en vacaciones de verano, de invierno o en Semana Santa, y en esas semanas de vacaciones nosotros capacitábamos a los maestros. En técnica o en composición solía haber grupos muy numerosos, de treinta o treinta y cinco personas, que para un grupo de danza es numeroso.

Y viajamos a varios lugares de la República Mexicana: a la ciudad de Aguascalientes; La Paz, Baja California; Mérida; Chetumal; Monterrey, aunque aquí fue más bien con la Escuela Superior de Música y Danza, en los cursos que organizaban cada verano. Era fuerte, era pesado, porque implicaba transmitir información condensada pero al mismo tiempo sencilla, que luego el maestro pudiese manejar y aplicar con sus grupos a lo largo del ciclo escolar; eran experiencias muy intensas.

Yo no te podría decir cuál fue el resultado de esa experiencia porque ya no le pude dar seguimiento, pues en determinado momento las invitaciones para impartir esos cursos eran sólo para él, y no para todo el equipo. Y es que había menos recursos para hacer estas invitaciones, porque supongo que eran erogaciones fuertes para el lugar o la institución que invitaba.[130]

A continuación, un recorrido por algunos de los paisajes, aulas y escenarios que ha habitado Tulio de la Rosa a lo largo y ancho de la República Mexicana, y en la ciudad de Guatemala. El trayecto no será cronológico ni lineal. Lo he organizado alfabéticamente por estados de la república, donde en general hubo una aceptación y una gran valoración a la metodología

[130] Elizabeth Cámara, en entrevista citada.

de Tulio de la Rosa. Pero, como también se podrá apreciar, no siempre ni en todas partes su presencia fue miel sobre hojuelas.

Aguascalientes

Tras bregar por más de dos años tratando de unificar criterios, nivelar a los alumnos y capacitar a los maestros de la Escuela de Danza del Instituto Cultural de Aguascalientes (ICA), Tulio de la Rosa decidió retirarse del proyecto de reestructuración de dicha escuela porque no tuvo el respaldo necesario para poner en marcha sus planteamientos.

El desinterés no vino de los alumnos, sino de las autoridades. Así lo revelan los reportes de las actividades de Tulio en esa entidad entre el 22 de enero de 1996 y el 2 de agosto de 1998.

En su primer reporte, que abarca actividades realizadas entre el 22 y el 26 de enero de 1996, se lee lo siguiente:

> Invitado por la Dirección de Enseñanza del ICA impartí cinco clases prácticas a bailarines del Ballet de Aguascalientes, que dirige George Bernard, y un curso matutino de capacitación docente en los niveles básicos de enseñanza no formal de la danza clásica a maestros y aspirantes a la docencia de la Escuela de Danza del ICA, de siete Casas de la Cultura de los municipios del estado, y a dos maestras de León, Guanajuato. De un total de 25 inscritos, terminaron 24, quienes mantuvieron un alto nivel de participación e interés [...] Quedó planteada la posibilidad de establecer una continuidad con los cursos subsecuentes y un seguimiento a través de asesorías periódicas. Asimismo, la Directora de la Escuela, maestra Beatriz Juárez, se interesa en implantar mis propuestas para los niveles básicos a partir del próximo ciclo escolar y ha solicitado mi sinodalía en los exámenes finales y el montaje de obras adecuadas a los niveles existentes en la escuela, para Prácticas Escénicas del presente ciclo escolar [...] Fue muy satisfactoria la experiencia para quien suscribe el presente reporte, por el interés demostrado y las atenciones recibidas por parte de funcionarios del Instituto y personal de la Escuela de Danza a quienes doy cumplidas gracias. Igualmente

expreso mi agradecimiento a la Coordinación Nacional de Danza del INBA por haber colaborado con el pasaje aéreo para la realización del evento.[131]

Del 20 al 29 de noviembre de 1997, Tulio de la Rosa volvió a trabajar para dicha escuela,

> ... atendiendo la solicitud del licenciado Enrique Rodríguez Varela, Director del ICA, y fui comisionado por la Subdirección General de Educación e Investigación Artísticas (SGEIA) del INBA para realizar una asesoría diagnóstica a la Escuela de Danza de esa institución [...] La Directora de la Escuela, maestra Beatriz Juárez, me confirmó la intención de implantar mis propuestas metodológicas para el próximo ciclo escolar, por lo que esperaba de mi visita las recomendaciones didáctico-metodológicas y organizativas para, en enero próximo, iniciar la reestructuración de los niveles y la actualización de los maestros. Se realizaron sesiones de trabajo de mesa conjuntamente con el maestro Jorge Ramos, quien es Secretario Académico de la Escuela.[132] [...] En reunión con el técnico José Luis Calderón, Director de Enseñanza del ICA, se concretó el siguiente plan de trabajo: 1) Programar un curso intensivo nivel pre-elemental, abierto a maestros de Casas de la Cultura, con la maestra Georgina Ávila y, con su asesoría, detectar al personal adecuado para impartir esos niveles en la escuela en el próximo ciclo escolar. 2) Reiniciar cursos metodológicos del nivel elemental para aspirantes, mismos que deberá impartir el maestro Jorge Ramos. 3) Solicitar a la SGEIA mis próximas visitas según el siguiente calendario: Del 23 al 28 de marzo próximo para evaluaciones parciales a través del análisis de videograbaciones de maestros frente a grupos. Del 15 al 19 de junio próximo para evaluaciones finales. Y del 20 al 27 del mismo mes, para cursos intensivos (no menores a seis horas diarias) para actualización metodológica y capacitación en los niveles subsecuentes que se impartirán en el próximo ciclo escolar. 4) Dar continuidad a los grupos de 4°, 5° y 6° años, hasta egresarlos con el plan de estudios actual y sólo a quienes,

[131] Tulio de la Rosa, "Reporte informativo de las actividades de Getulio Pérez de la Rosa (Tulio de la Rosa) investigador titular 'B' tiempo completo del Cenidi-Danza José Limón (INBA) en la Escuela de Danza del Instituto Cultural de Aguascalientes (ICA) del 22 al 26 de enero de 1996", México, D. F., 27 de enero de 1996, 2 pp. Fondo Documental Tulio de la Rosa, Caja: "Escuelas de provincia", Expediente: Aguascalientes, Cenidi-Danza José Limón, INBA.

[132] Jorge Ramos es un maestro muy afín a los planteamientos metodológicos de Tulio de la Rosa, quien lo formó como docente en el SNEPD.

con la edad conveniente y presenten el físico adecuado, ofrecerles prolongar su adiestramiento dentro de la escuela. 5) Publicar la convocatoria para el próximo ciclo escolar utilizando la nomenclatura que propongo para cada nivel. 6) Planear la creación del área de DANZA CONTEMPORÁNEA dentro de las opciones que ofrezca la escuela. Será necesario solicitar asesoría de especialistas y cursos de capacitación docente, para lo que recomiendo al área correspondiente de la Escuela Superior de Música y Danza de Monterrey (INBA).[133]

Vino un estira y afloja de puntos de vista e intereses. Todo se fue por la borda. La última visita de Tulio de la Rosa a la Escuela de Danza del ICA fue del 15 al 27 de junio de 1998.

Con fecha 2 de agosto de ese año le dirige una carta al director de Enseñanza del ICA, licenciado Jorge Barberena, en la cual le expresa:

En mi última visita como asesor de la Escuela de Danza del ICA (del 15 al 27 de junio próximo pasado) y como resultado de las evaluaciones tanto al alumnado como al personal docente de dicha escuela, elaboré un plan de trabajo para el próximo ciclo escolar, mismo que, en presencia del Secretario Académico, Maestro Jorge Ramos, y de la Coordinadora de Danza Clásica, Maestra Deborah Antuche, puse a consideración de la Directora, Maestra Beatriz Juárez, quien no cuestionó mi propuesta e incluso comisionó a su secretaria para mecanografiar los resultados de los exámenes, la nueva ubicación de los alumnos y los horarios de los maestros, salones, grupos y pianistas que le presenté en borradores, para que se les informara antes de salir de vacaciones.

Al día siguiente, último de mis actividades, la Maestra Juárez no asistió a la escuela ni se reportó telefónicamente, por lo que, con el Maestro Ramos, revisamos y corregimos el trabajo de la secretaria para comprobar que correspondía a los borradores hechos por mí, quedando el Maestro Ramos como responsable de solicitar el visto bueno de la Directora y de informar a los interesados.

[133] Tulio de la Rosa, "Reporte de las actividades de Getulio Pérez de la Rosa (Tulio de la Rosa) en la Escuela de Danza del Instituto Cultural de Aguascalientes (ICA), en Aguascalientes, Ags., del 20 al 29 de noviembre de 1997. México, D. F., 4 de diciembre de 1997, 3 pp. Fondo Documental Tulio de la Rosa, Caja: "Escuelas de provincia", Expediente: Aguascalientes, Cenidi-Danza José Limón, INBA.

Posteriormente, al ser informado telefónicamente por el Maestro Ramos de que la Directora no había estado de acuerdo con mi propuesta y la había alterado en su totalidad, decidí posponer la elaboración del reporte correspondiente, en espera de recibir alguna noticia al respecto, directamente de la Maestra Juárez.

Para la fecha en que dirijo a usted la presente solamente he recibido información telefónica del Maestro Ramos, la carta donde solicita su cambio de adscripción, y estoy en espera del envío de los horarios que elaboré con las enmiendas hechas por la Maestra Juárez para constatar los informes recibidos telefónicamente.

Por todo lo anterior, considero pertinente suspender mi próxima visita programada del 23 al 27 del presente mes de agosto (cuando los maestros, según el calendario de la SEP, estarán en actividades y no podrán, como estaba planeado, dedicarme el tiempo necesario para avanzar en la capacitación de los niveles subsiguientes) y, de ser cierta la información recibida, yo cancelaría, desde esta fecha, mi compromiso de asesorar la reestructuración de la Escuela de Danza, ya que no puedo responsabilizarme de dicha tarea sin contar con el apoyo incondicional de quienes en mi ausencia serían los encargados de implementar mis propuestas.

No me corresponde inmiscuirme en los conflictos internos que por tantos años han impedido el desarrollo de la escuela, solamente me queda desear que los mismos se resuelvan de la mejor manera para que no se continúe afectando a generaciones de alumnos.[134]

La Escuela de Danza del ICA tomó otros derroteros y nunca se reestructuró con base en los planteamientos de Tulio de la Rosa.

Baja California

En su papel como coordinadora nacional de Danza, Carmen Bojórquez Tapia destaca la trascendencia de la labor del maestro Tulio de la Rosa en Baja California:

[134] Carta de Tulio de la Rosa dirigida a Jorge Barberena, director de Enseñanza del Instituto Cultural de Aguascalientes. México, D. F., 2 de agosto de 1998, 2 pp. Fondo Documental Tulio de la Rosa, Caja: "Escuelas de provincia", Expediente: Aguascalientes, Cenidi-Danza José Limón, INBA.

De hecho, conocí al maestro Tulio de la Rosa en los años setenta, cuando yo estaba en lo que hoy en día es la Escuela Nacional de Danza Folklórica, que en ese entonces era la Academia de la Danza Mexicana, de la cual yo era estudiante. Ya en el '80, cuando me fui a vivir a Mexicali, Baja California, tuve la oportunidad de asistir a los talleres que fue a dar, invitado por una escuela que se llamaba Prodanza y por la Universidad Autónoma de Baja California; impartió talleres de metodología de la danza a maestros y a alumnos. Fue entonces cuando el trato con él ya se hizo más constante y más fuerte.

Fue a dar clases a alumnos y a capacitar a maestros que estaban dando clases en ese momento en la Universidad Autónoma de Baja California, y también fue a capacitar a maestros de academias y de toda la localidad.

Hablar del maestro Tulio de la Rosa es hablar de una persona entrañable en muchos sentidos, no sólo por el proyecto académico o por las herramientas que les dio a numerosas escuelas en todo el país, incluyendo a muchas escuelas "patito", no porque la persona que estuviera al frente de esa institución no supiera, sino porque no tenía una metodología. En el momento en que él empieza a dar esta herramienta, esta metodología muy sencilla y muy adaptable para entornos como academias, se despierta un cambio en la manera de enseñar, no sé si en todo el país, pero cuando menos en muchas de las escuelas de Mexicali, sí; muchas.

Cuando menos se crea una conciencia muy clara de que sin metodología no llegas a ningún lado, y así fue como muchos maestros ampliamos más nuestro trato con el maestro Tulio. Él dictaba toda la metodología y yo la pasé en una de las primeras computadoras que hubo a principios de los ochenta –yo tenía una–, no sé exactamente qué año, pero empecé a pasarle los primeros documentos al maestro y se los envíe; de hecho, cuando él publica los cuadernillos, me manda un paquete agradeciéndome y recordando que fue parte de la primera semilla de tener algo ya escrito sobre lo que es su metodología. Era divertidísimo tener al maestro en Mexicali, era, pues..., comer con él, platicar con él, estar en clase con él, y era un placer.

Exigente, pero exigente amable. Es el exigente al que no le puedes fallar, porque como no ofende, sino que te exige con una bonhomía incuestionable, no hay forma de no hacerle caso. Y él es exigente sin ser cruel o hiriente, que es lo más importante. Yo creo que por eso es un maestro tan querido por todo el mundo.

Yo no te sabría decir cuántos maestros de las academias de danza en Mexicali hoy en día llevan su método, porque el maestro ya tiene rato de no ir. Algunas de estas academias se volvieron de la Royal [Academy of Dance], otras

desaparecieron, pero lo que sí es un hecho es que el maestro hizo que todas las escuelas que había en Mexicali cobraran conciencia de la importancia y la necesidad de tener una metodología de enseñanza. Antes de él todos, y me incluyo, enseñábamos a nuestro aire, sin ninguna metodología concreta, y enseñar con una metodología es un paso muy grande en cualquier lugar.[135]

¿Qué encuentra usted como rasgo distintivo en la metodología de Tulio de la Rosa?

Bueno, uno es la adaptación que él hace en cuanto a dosificación, y no sólo la dosificación, sino el encuadrar en tiempos de enseñanza adecuados para escuelas que tienen los modelos de una academia, es decir, clases de dos horas, tres veces por semana; no una enseñanza de entrenamiento diario; eso es muy necesario, muy importante. Otro aporte fundamental es que ofrece parámetros para que tú como maestro puedas ir midiendo tus avances y tus logros. Otro aporte es que se trata de una metodología que se adapta a muchas necesidades. Entonces tienes la libertad de que no encasilla, de que no exige de tal a tal tiempo, sino que según tus tiempos y tu lógica, con las que tú como director o maestro de una academia armes tus horarios, armes tus tiempos de inscripción, te permite ir adecuando ese programa a tus propias realidades, es decir, la flexibilidad de la metodología es importantísima; que no es tan cerrada. Yo sé que en muchos lados se sigue manejando y es muy importante, pero si él hubiera tenido más oportunidad de darle un seguimiento, de evaluaciones, incluso un poco más de apoyo institucional, hubiera llegado más lejos con esta metodología.[136]

Baja California Sur

Solventada su estancia en La Paz, Baja California Sur, del 12 al 18 de enero de 1992, por los maestros Marco A. Ojeda, María Antonieta Cortés y Rosa María Uribe, Tulio de la Rosa presenció "clases evaluativas de 8 grupos y se impartieron clases prácticas observadas por los maestros titulares. Se

[135] Carmen Bojórquez Tapia, en entrevista realizada por Patricia Camacho Quintos. México, D. F., 3 de mayo de 2010. Transcripción: Angélica del Ángel Magro.
[136] Carmen Bojórquez, en entrevista citada.

impartieron clases teóricas a los tres maestros efectuándose reuniones metodológicas y evaluativas con cada maestro, dándosele a cada uno las correcciones y recomendaciones para la continuación del trabajo futuro".[137]

En su reporte Tulio prosigue:

> La planeada Escuela Estatal de Danza no ha progresado. Según información de la Dirección General de Cultura, se espera la Constitución del Consejo Estatal para la Cultura y las Artes y a través de suyo lograr los apoyos necesarios y se apruebe la propuesta de que La Paz sea la sede del próximo curso de capacitación docente, sea éste a nivel regional o nacional, en las próximas vacaciones de Semana Santa y Pascua.
>
> De efectuarse los próximos cursos nacionales en esta ciudad será de gran beneficio para los maestros locales y acicate para que las autoridades se decidan a iniciar la escuela a nivel estatal.
>
> El interés local por mejorar el nivel docente de la danza clásica merece todo el apoyo posible. Lo poco accesible de la localidad hace recomendable sean planeados cursos regionales. Hemos recibido solicitudes de cursos para Mexicali, Tijuana, Colima, Sonora y Culiacán; por otra parte, varios de los asistentes al último curso nacional se mostraron dispuestos a ir a La Paz, siempre que la duración del curso no fuera menor de dos semanas. Queda, pues, en manos de las autoridades correspondientes, tanto nacionales como estatales, decidirse a otorgar apoyo a esta región que también es parte del territorio nacional.
>
> Los resultados evaluados son altamente satisfactorios, en especial los logros del maestro Marco A. Ojeda a un año de aplicar las propuestas. De las maestras Uribe y Cortés, que sólo llevan un semestre de aplicarlas, estamos seguros de que para el final del ciclo escolar serán igualmente satisfactorios.[138]

El maestro Tulio me cuenta que ya todos los alumnos del noroeste de México y de muchos otros puntos de la república estaban dispuestos a asistir a un

[137] Tulio de la Rosa, "Reporte informativo de las actividades de Getulio Pérez de la Rosa (Tulio de la Rosa), investigador titular 'B' tiempo completo del Cenidi-Danza José Limón, en la ciudad de La Paz, BCS, invitado por los maestros de danza clásica de esa ciudad". México, D. F., 12 de febrero de 1992. Fondo Documental Tulio de la Rosa, Caja: "Escuelas de provincia", Expediente: Baja California Sur, Cenidi-Danza José Limón, INBA.
[138] *Ibid.*

curso a nivel nacional en La Paz, pero que un alto funcionario del INBA se empeñó en que fuera en Aguascalientes. El alumnado no estuvo de acuerdo, se desmotivaron los potenciales participantes, y el curso no se llevó a cabo.

Colima

En agosto de 2001, Tulio de la Rosa recibió una invitación, suscrita por el director del Instituto Universitario de Bellas Artes (IUBA) de Colima, Juan Diego Gaytán Rodríguez, para que impartiera un curso de danza clásica a maestros y alumnos del Centro Universitario de Danza, del 10 al 12 de septiembre de ese año. El curso, finalmente, se efectuó de abril a mayo de 2002.

El oficio, al que Tulio de la Rosa adjunta su reporte de actividades, va dirigido a la maestra Alida Pérez Benítez, quien en ese momento era responsable operativa del proyecto "Actualización metodológica a docentes para la enseñanza de la danza clásica" del IUBA Colima. En dicho oficio, con fecha 11 de mayo de 2002, Tulio de la Rosa incluye:

> 1) Reporte de mi visita diagnóstica a la escuela de danza del IUBA con el correspondiente diagnóstico y las propuestas que surgieron de la experiencia, rogándole entregar copia del mismo al arquitecto Juan Diego Gaytán, director del IUBA, y al maestro Rafael Zamarripa Castañeda, jefe del Departamento de Danza del IUBA, y enviarme por fax el acuse de recibido.
>
> 2) Dos videos VHS que contienen: a) las clases que grabé durante mi visita, material del nivel elemental que propongo y de las danzas europeas que estudiamos y b) un video que ruego entregar a la maestra Adriana León de Univerdanza.
>
> 3) Material que le envío en calidad de préstamo, en apoyo a la elaboración de futuros programas y planes de estudio para la escuela de Danza y la Licenciatura: a) sobre los niveles básicos que propongo, según se imparten en la Escuela Nacional de Danza "Nellie y Gloria Campobello" (INBA) y b) sobre la licenciatura en docencia de la danza clásica que ofrece la Escuela Nacional de Danza Clásica y Contemporánea (INBA).
>
> Quedo en espera de sus amables comentarios con la mejor disposición de seguir colaborando como asesor del proyecto de reestructuración de los Planes y Programas de estudio para el próximo ciclo escolar, y aprovecho para enviar

cordial saludo a todo el personal técnico, administrativo y docente del Instituto, de quienes recibí tantas atenciones y muestras de aprecio.[139]

Firma Tulio de la Rosa y marca copias a Juan Diego Gaytán y Rafael Zamarripa.

En el "Reporte de las actividades de Getulio Pérez de la Rosa (Tulio de la Rosa)..."[140] durante la visita diagnóstica realizada a la Escuela de Danza del Instituto Universitario de Bellas Artes de la Universidad de Colima, a la que se refiere el oficio anteriormente citado, su autor establece:

En esta primera visita, efectuada del 22 de abril al 4 de mayo, se conjuntaron las dos primeras etapas calendarizadas en el proyecto, ya que el diagnóstico previsto sería el resultado de las actividades que realicé:

1) Videograbación de dos clases del nivel licenciatura, impartidas por la maestra Alida Pérez Benítez (3 hrs.); tres clases de los Talleres Libres, impartidas por el maestro Renato Guerra (5 hrs.), y seis clases de los Talleres de Iniciación Artística, impartidas por la maestra Celina Ventura Peña (6 hrs. y media).

2) Se revisaron los videos (14 hrs.) en presencia del personal docente, para análisis de la actuación de maestros frente a grupo y evaluación de:

A.- Aplicación Metodológica
B.- Actitud Pedagógica

[139] Oficio de Tulio de la Rosa dirigido a la maestra Alida Pérez Benítez, México, D. F., 11 de mayo de 2002. Fondo Documental Tulio de la Rosa, Caja: "Escuelas de provincia", Expediente: Colima, Cenidi-Danza José Limón, INBA.

[140] Tulio de la Rosa, "Reporte de las actividades de Getulio Pérez de la Rosa (Tulio de la Rosa) durante la visita diagnóstica realizada a la Escuela de Danza del Instituto Universitario de Bellas Artes de la Universidad de Colima, para el proyecto Actualización Metodológica a Docentes para la Enseñanza de la Danza Clásica en el Instituto Universitario de Bellas Artes, dentro del Programa Nacional de Educación Artística (Educación por el Arte) Conaculta-INBA-Cenart". México, D. F., 11 de mayo de 2002. Fondo Documental Tulio de la Rosa, Caja: "Escuelas de provincia", Expediente: Colima, Cenidi-Danza José Limón, INBA.

C.- Utilización de la Música
D.- Capacidad para Detectar Errores
E.- Capacidad para Corregir Errores
F.- Control del Acompañamiento Musical

3) Se impartieron clases de metodología (14 hrs.), lográndose analizar teórica y prácticamente los contenidos programáticos del Ciclo Iniciación (1° y 2° año del Nivel Elemental).

4) Se realizó el estudio para el montaje de ocho pequeñas danzas europeas (2 hrs.).

5) Se dictaron y videograbaron cuatro clases teórico-prácticas a bailarines del grupo UNIVERDANZA (8 hrs.).

6) Se observó un ensayo del grupo UNIVERDANZA, Danza Contemporánea.

7) Se impartió la charla La enseñanza para la danza escénica, ilustrada con video, a la que asistieron personal directivo, maestros y alumnos de la Licenciatura (2 hrs.).

Como resultado de estas experiencias, me encuentro en posición de realizar el siguiente diagnóstico y presentar propuestas que, a mi entender, contribuirán a que se alcancen las metas de la institución.

Diagnóstico

Considero que en todas las Licenciaturas en Danza que se ofrecen en las universidades del país existe una gran carencia: negar a la población estudiantil la opción de Danza Clásica como profesión. Esta carencia se ampara en una realidad: para lograr niveles de alto rendimiento en danza clásica es necesario comenzar en edades tempranas que no tienen cabida en los niveles universitarios.

La Universidad de Colima es única en el país porque, además de sus hermosas y funcionales instalaciones, en ella el renglón de la cultura y de

las artes (en especial de la danza) no es el "patito feo", como en otras instituciones oficiales: el hecho de contar con una Escuela de Iniciación Artística dentro de su Instituto Universitario de Bellas Artes (IUBA), donde se atiende y orienta a la población infantil, y contar, además, con un programa para llevar y promover el gusto por las artes a esa población infantil de las comunidades del estado durante el verano, la hace única en el país, porque es de esa población actual de donde saldrán, con una mejor preparación, los futuros universitarios a las licenciaturas que se ofrecen.

Durante mi estancia pude comprobar que el personal docente de danza, además de sus capacidades, registradas en sus currícula, tiene la mística por la docencia y el interés por ser mejores en su profesión, lo que me motiva a presentar las siguientes

Propuestas

1ª etapa: mayo-julio de 2002

Invitar a la maestra zacatecana Georgina Ávila Dueñas a impartir cursos de capacitación del Nivel Pre-elemental (4 a 7 años de edad) y que estos cursos se abran a los estudiantes de la Licenciatura y de los Talleres que, por interés o por necesidad (como pude constatar en la charla que sostuvimos), imparten clases o montan bailes en primarias o academias privadas; esto con el fin de incidir en el mejoramiento de lo que enseñan estudiantes o egresados del IUBA.

Aplicar en sus clases la metodología que estudiamos y continuar actualizándose en los niveles subsecuentes que propongo.

Aprovechar las evaluaciones parciales calendarizadas del 17 al 22 de junio próximo para, a través de los logros obtenidos, orientar durante el período de evaluaciones ordinarias (del 27 de junio al 5 de julio) a los alumnos de la Licenciatura hacia la(s) opción(es) que más convenga(n) al nivel alcanzado por ellos.

Programar para el curso de aspirantes (15 de julio al 9 de agosto) un curso propedéutico que, con material del Nivel Elemental, sirva para detectar (y orientar) a quienes se les ofrecerán las diferentes opciones.

Iniciar el nuevo período escolar con una nueva estructura para los alumnos de nuevo ingreso, donde se contemplen las siguientes opciones:

Escuela Universitaria de Danza

Enseñanza no Formal (Niveles no seriados). Tronco común para la carrera de Ejecutante en danza (Folklórica, Clásica o Contemporánea).

Nivel elemental. Tres cursos anuales (Ciclos Iniciación y Vocacional), para alumnos de 8 a 10 años de edad (3° a 5° de primaria).
Curso propedéutico para la enseñanza formal. Un curso anual, paralelo al 6° de primaria.

Enseñanza formal (Niveles seriados). Carrera de Ejecutante en Danza Escénica (Clásica, Folklórica o Contemporánea).
Nivel medio básico. Tres cursos anuales, paralelo a la Secundaria.
Nivel medio superior. Tres cursos anuales, paralelo a la Preparatoria.
Servicio Social. Un año (práctica escénica en un grupo universitario).

Facultad de Danza

Licenciatura en Danza Escénica con opción a
A) Danza Folklórica: A1. Maestro A2. Coreógrafo A3. Investigador.
B) Danza Contemporánea: B1. Maestro B2. Coreógrafo B3. Investigador.
C) Danza Clásica: C1. Maestro C2. Coreógrafo C3. Investigador.
Duración: cuatro semestres incluyendo el Servicio Social.

A la actual población estudiantil se le ofrecerá integrarse a la nueva estructura y para quienes no acepten, se mantendrá la estructura actual, hasta su egreso con el plan anterior.

Con estas propuestas pretendo ubicar a la Universidad de Colima como una institución educativa que, inserta en el mapa nacional de la educación dancística, se destaca por estar actualizada al implantar nuevos criterios que podrán servir de ejemplo para otras instituciones similares.

Confiando en haber cumplido con lo que me fue encomendado, quedo en espera de los planes futuros para continuar persiguiendo las metas propuestas.

México, D. F., 11 de mayo del 2002.

Atentamente,
Getulio Pérez de la Rosa
(Tulio de la Rosa)
Investigador Titular C
CENIDI-DANZA JOSÉ LIMÓN
INBA.

La respuesta que recibió Tulio de la Rosa fue la siguiente:[141]

Colima, Col., 4 de junio de 2002.
Queridísimo Maestro Tulio de la Rosa:

Leí con detenimiento el documento que nos mandaste y francamente no encontré en él ningún diagnóstico. Yo puedo entender que tu conducta como profesionista, éticamente te impide criticar el trabajo de los colegas, pero ese mismo principio te obliga a ser concreto y a realizar una verdadera evaluación del estado actual de las áreas que nos hiciste el favor de checar.

Lamento que esto sea penoso para ti, pero será más penoso para los pequeños y adolescentes que se están iniciando en la danza, no tomar el camino más correcto con los maestros adecuados.

Entiendo también que no quieres comprometerme con alguno de los maestros, pero ésa es tu misión y debes apoyarme para realizar esfuerzos correctos y rectos, así de fácil y de simple.

Por favor te pido que me informes del estado actual en el que se encuentra cada una de las áreas que checaste, viviste y palpaste. Los maestros estarán aceptando con madurez tu valiosa impresión sobre nuestros quehaceres para encontrar una solución que a todos ayude y nos dignifique.

Pasé una experiencia inolvidable al estar presente en la entrega del Águila Azteca que te otorgaron, fue maravilloso, impresionante y revitalizador,

[141] Carta de Rafael Zamarripa Castañeda a Tulio de la Rosa, Colima, Col., 4 de junio de 2002. Fondo Documental Tulio de la Rosa, Caja: "Escuelas de provincia", Expediente: Colima, Cenidi-Danza José Limón, INBA.

lamento no haberme despedido de ti, así soy yo, además no quería perder mi vuelo de regreso a Colima.

Agradezco infinito que me hayas invitado, un abrazo afectuoso.

RAFAEL ZAMARRIPA CASTAÑEDA.

Tulio de la Rosa, a su vez, respondió:[142]

México, D. F., a 7 de junio de 2002.
Mi querido Zama:

Ayer regresé de los exámenes en la escuela de Veracruz y me encontré con tu fax. Confieso que al leerlo me "cisqué" un poco, pues me ganó la sensación de haber fallado en tus expectativas. Pero leyéndolo más detenidamente entendí perfectamente tus intenciones.

Después de haber hablado contigo sobre la problemática general de la escuela y sobre las particularidades de los maestros, pensé que el documento que mandé a la Mtra. Alida (más que nada para que ella cumpliera con los requisitos de la beca por su proyecto) y la propuesta que incluía, sería suficiente para completar la información que tú requerías de mi visita.

Me doy cuenta de que esperas que sea más directo y más concreto respecto a, específicamente, cada maestro y voy a intentarlo en la presente.

Siempre le "sacateo" a erigirme en juez... por eso tomo la posición de asesor o consejero. La experiencia que tengo de evaluar maestros en los diferentes niveles de enseñanza (privada, oficial, básica, media o superior, incluyendo el nivel universitario) me ha enseñado que es mi deber considerar las condiciones en que los maestros ejercen su actividad y, muy especialmente, quiénes sí y quiénes no han tenido capacitación docente-pedagógica que les obligaría a demostrar un mayor nivel en su desempeño y en los resultados que obtienen con sus alumnos.

[142] Carta de Tulio de la Rosa a Rafael Zamarripa Castañeda. México, D. F., 7 de junio de 2002. Fondo Documental Tulio de la Rosa, Caja: "Escuelas de provincia", Expediente: Colima, Cenidi-Danza José Limón, INBA.

La mayoría de los maestros que me ha tocado evaluar (como los de tu escuela) no han tenido una CAPACITACIÓN DOCENTE previa; han estudiado para ser EJECUTANTES y se han lanzado a la docencia, con mucho entusiasmo pero no siempre con la debida conciencia de la responsabilidad que ello implica. Afortunadamente en los últimos 15 años he logrado fomentar esa conciencia y cada vez es mayor la cantidad de maestros que buscan actualizarse y desean no repetir los errores que cometieron con ellos sus maestros. Otro punto que DEBO TOMAR EN CUENTA es el material humano con el que ellos intentan lograr buenos resultados: 1.- No es lo mismo iniciar desde cero a los alumnos, que recibirlos mal enseñados y tener que ENDEREZAR ENTUERTOS. 2.- No es lo mismo trabajar con personas en edades apropiadas para adquirir destrezas, que con cuerpos ya hechos, y 3.- mucho menos es lo mismo trabajar con alumnos ya seleccionados por sus facultades naturales, que con alumnos que DE ENTRADA, además de la edad avanzada, no tienen facultades físicas naturales (y no me refiero a que sean gordos, o chaparros, o con piernas cortas, o con cuellos cortos y huesos anchos), léase: articulaciones duras, musculatura ya hecha (y a veces MAL HECHA para la danza) y ausencia de la flexibilidad que les permita un avance OBSERVABLE. Incluso la problemática de no contar con acompañamiento musical en vivo (llámese piano, violín, flauta...) me obliga a hacer concesiones respecto a la MUSICALIDAD del maestro. Al hacer recomendaciones a la institución debo tomar en cuenta también la situación administrativa de los maestros (¿tienen plaza?, ¿hay quien lo(s) supla en el corto o mediano plazo?, ¿se están capacitando aspirantes locales o será necesario buscar un maestro foráneo que esté dispuesto a cambiar de residencia y aceptar los tabuladores existentes...?) y la conveniencia para la escuela de recomendar su despido o intentar que su desempeño mejore, motivándolo(s) a actualizarse en la forma de enseñar que yo propongo. Yo solamente pude observar una clase de cada grupo (dos de Alida, dos de Renato y varias –muchas– de Celina; a todos les di recomendaciones, correcciones, etc., pero no tuve oportunidad de comprobar si estaban aplicándolas y qué tan bien lo hacían. La actitud de los tres fue sumamente positiva, incluso respecto a los antagonismos existentes, y quiero pensar que fueron absolutamente sinceros... Recomendé que se autoevaluaran, que se visitaran y se reunieran en juntas metodológicas, para comentar, discutir, estudiar la guía que les dejé y detectar qué tanto estaban

siendo congruentes con la unificación de criterios que se pretende lograr. De cada maestro frente a grupo puedo opinar:

La maestra Alida Pérez Benítez maneja un sistema que aprendió de su maestro europeo. De ese sistema no puedo opinar mucho, solamente pienso que no está hecho para iniciar a los alumnos sino para reforzar a bailarines YA FORMADOS. En la revisión de los videos se hizo patente que los resultados con el grupo de 2º semestre de la Licenciatura eran superiores a los del 4º semestre, en muchos sentidos, pero también que los físicos de los elementos del 2º semestre (facultades naturales e incluso edades...) ofrecen mayores posibilidades de lograr mejores resultados. La maestra tomó plena conciencia de esto, anotó mis sugerencias y, según me dijo, ya había empezado a aplicar las correcciones que le aconsejé. Espero tener la oportunidad de comprobar que cumplió con las tareas que le dejé y poder evaluar los resultados con la nueva forma de trabajar que le propuse.

Del maestro Renato Guerra observé tres grupos de "Talleres Libres" (principiantes, intermedios y avanzados), término que no implica que se impartan clases diarias. Los "talleres", cuando mucho, deberían ser tres veces a la semana, pues ser "libre" propicia el que los alumnos asistan cuando les sea conveniente hacerlo y que no exista un compromiso verdadero de su parte y sí por parte de la escuela que, además de pagar la carga horaria al maestro, se ve obligada a mantener un salón exclusivo para esos grupos. El maestro Guerra terminó la carrera de EJECUTANTE en la Escuela Nacional de Danza Clásica del INBA; posiblemente haya tomado algún curso para docente pero en sus clases pesa más la idea de "bailar" que la de "formar", lo cual podría ser congruente con el término "taller", pero con clases diarias se cae en el error de que se tome como un entrenamiento "profesional" con miras a crear una compañía. Además de esta observación, en la revisión de los videos se le insistió al maestro en las estructuras muy "coreografiadas" de sus ejercicios; su falta de correspondencia con la frase musical y en el control del acompañamiento, pues a veces se le terminaba la música antes que el ejercicio y en otras sucedía lo contrario: terminaba el ejercicio a mitad de la frase musical. Fue evidente para mí la intención del maestro de lograr hacer un grupo de danza clásica teniendo como base a estos alumnos. Del grupo "avanzado" (cinco alumnas y un alumno) observé que la clase estaba estructurada para una alumna cuyo nivel técnico era muy superior al del resto del grupo: se trataba de una alumna que, además de tener todas las

facultades deseables, había terminado su carrera profesional como ejecutante de danza clásica en Bolivia y, lamentablemente, estaba por terminar su carrera universitaria y se iría de Colima, por lo que las clases subsiguientes deberían ser menos complicadas, con mayores correcciones y persiguiendo no tanto la memorización de las frases coreográficas, sino la limpieza de la ejecución. Todo fue entendido y aceptado por el maestro, mostrando una actitud muy positiva ante las correcciones. Para emitir un diagnóstico más profundo sería necesaria una nueva observación de sus clases, para ver qué tanto comprendió mis sugerencias y qué tanto puso en práctica la metodología que les impartí.

A la maestra Celina Ventura Peña la observé impartiendo seis clases de los "Talleres de Iniciación Artística". Me pareció muy loable el hecho de que la maestra me haya confesado que nunca estudió danza pero que, al comprometerse a dar clases a niños pequeños, se preocupó por capacitarse tomando "cuanto curso pudo", incluyendo uno conmigo en San Luis Potosí y varios del sistema "Cuballet", que se impartieron dentro y fuera del país, lo cual pude comprobar ante el aceptable resultado con las alumnas mayores (algunas con más de cinco años de estudios con ella), que se evidenció en sus clases. No sucedió lo mismo con los grupos de "iniciación" (alumnas de 6 a 12 y 13 años), que tienen menos tiempo de estudio; se hizo evidente que el material que maneja con ellas no arrojará ningún resultado beneficioso para iniciarlas posteriormente en el estudio específico de la técnica, y quedó clara la necesidad de capacitarse en un sistema específico para estas edades (5 a 7 años), por lo que se comprometió a tomar lo antes posible el curso (recomendado por mí) con material de la maestra Georgina Ávila, y a poner en práctica, con las alumnas de 8 a 11 años, las tareas que le encomendé, y todo lo estudiado en las sesiones metodológicas que realizamos. Un diagnóstico más riguroso sería el resultado de una evaluación posterior. En las PROPUESTAS que envié menciono que "aprovechar las evaluaciones parciales calendarizadas del 17 al 21 de junio para, a través de los logros obtenidos, orientar a los alumnos...", esas evaluaciones podrían ser también para, observándolos nuevamente frente a grupo, evaluar el trabajo que hicieron los maestros a partir de mi primera visita y, si me dedican el tiempo necesario, dar continuidad a la capacitación metodológica que inicié, para que la apliquen lo antes posible. De esa evaluación dependería un diagnóstico que tal

vez sería más cercano al que me propones, ya que tuvieron oportunidad, los maestros, de aplicar los lineamientos recomendados.

Querido maestro, en verdad espero tengas la paciencia de leer todo este rollo. Respecto a mis propuestas de reestructurar la escuela, conmigo o sin mí, considero indispensable continuar con la capacitación en los niveles subsecuentes y la asesoría evaluativa periódica para, con esa orientación, poder determinar sin lugar a dudas la capacidad, la mística y la eficiencia de estos u otros maestros que impartan clases.

Ojalá pudiéramos planificar una estancia mía en Colima, de cuando menos tres meses, para entonces sí comprobar si "como roncan duermen".

Estoy a tus órdenes para cualquier jalón de orejas que quieras darme o para aclarar algo que, tal vez por la prisa de responderte lo antes posible, no haya quedado claro.

Nuevamente mil gracias por haberme acompañado en ese inolvidable momento de mi vida, fue muy importante para mí la demostración de afecto que me dio tu presencia.

Un fuerte abrazo,

Tulio de la Rosa.

El maestro Tulio de la Rosa nunca más fue requerido en la Universidad de Colima.

Chiapas

La directora de la Academia Ballet Clásico de Tapachula, Chiapas, Edith García, habla de la capacitación y asesoría que Tulio de la Rosa ha brindado a su escuela desde hace casi veinte años:

> Maestros como yo –y creo que como yo hay muchos en el país–trabajamos de manera un poco solitaria y nos apoyamos en la Royal Academy of Dance, que es un método que nos ayuda a tener una cierta estructura de lo que es la enseñanza del ballet, como diría el maestro Tulio, no formal. Pero gracias a él, al invitarme a tomar sus cursos tuve la oportunidad de darme cuenta de que para las maestras

como yo no había otra manera de tomar esta capacitación, con escuelas como la mía, que no tiene subsidio del gobierno, que no son niñas con selección, ni tenemos un beneficio en el horario amplio. Entonces, la forma en que el maestro Tulio vino a hacer un aporte muy importante para mis alumnas fue al darnos una metodología, y a mí una capacitación para que pudiéramos enseñar danza más seria, más formal, y que si alguna alumna quisiera seguir esta carrera tuviera esas bases, y creo que ésa fue la gran diferencia de mi escuela antes de Tulio y después de Tulio.

Sin incurrir en falta de modestia puedo decir que precisamente ésa es la diferencia con otras academias de Tapachula, porque establecer las bases del programa del maestro a mí me dio luz, me dio una profundización de la metodología, de la enseñanza del ballet, y eso se traduce en las clases de las maestras que trabajaron y trabajan aquí, y que le transmitieron eso a las alumnas. Así, los resultados han sido otros, con pretensiones dentro de lo que podemos como escuela particular, pero tenemos una mayor solidez en la enseñanza, de ello estoy plenamente segura.

De los frutos que ha dado esta metodología está en primer lugar el cuidado de la enseñanza, en el sentido de que hay una interiorización más profunda de lo que es la técnica. En segundo lugar, esto ha permitido que haya alumnas que han decidido dedicarse a la docencia de la danza clásica; aquí tengo a dos maestras, una de ellas es mi hija, la otra es una alumna que decide cursar la carrera de maestra de ballet, y creo que en gran parte ha ocurrido por la influencia de lo que el maestro nos ha dado: la ciencia en el ballet. A lo mejor el ballet lo puede uno tomar un poco más *light*, sin embargo, con el maestro viene a adquirir otro sentido, otra responsabilidad, y considero que las maestras aquí presentes también tienen esa escuela del maestro Tulio.

Maestro, lo que puedo decirle es que me siento honrada de haber recibido su enseñanza. Me siento privilegiada de que nosotros aquí en Tapachula, una ciudad chiquita, lejos del Distrito Federal, del centro, lográramos recibir sus conocimientos, que usted de manera tan dadivosa, tan espontánea, y con el amor que le tiene a la danza, nos ha venido a dar. Siempre trataré de seguirlo y respetarlo por lo que usted significa para mí. Muchas gracias maestro. Lo quiero mucho.[143]

[143] Edith García, en entrevista realizada por Patricia Camacho Quintos. Tapachula, Chiapas, 8 de julio de 2010. Transcripción: Angélica del Ángel Magro.

Cuando el maestro Tulio comenzó a ir a capacitar a la maestra Edith García a Tapachula, la hoy también maestra de esa academia, Mariana López García, tendría unos ocho años de edad. Éstos son los recuerdos que tiene de Tulio y éstas son las repercusiones profesionales que le generó su contacto con tan destacada figura de la danza clásica a nivel latinoamericano:

> Sé que venía un maestro a capacitar a la maestra Edith, que es mi mamá, pero yo en esa época tomaba el ballet como complemento a la educación y no me apasionaba, por lo tanto, si él venía o se iba no era muy significativo en mi vida. Resulta que decido no estudiar ballet, llego hasta el octavo grado de Royal, me voy a estudiar Ciencias de la Educación, termino la licenciatura y regreso a Tapachula –hace seis años–; entonces me doy cuenta de que lo que quiero es el ballet y a partir de ahí regresé. En el lapso de esos seis años, la *miss* Edith trajo a Tulio de la Rosa en tres ocasiones y es cuando yo conocí de lleno lo que es la metodología que da el maestro.
>
> El ballet era, según mi formación, muy superficial. Y con Tulio vi el significado de los ejercicios, de sus inicios, sus bases, sus raíces, y gracias al conocimiento de lo que es la técnica y la metodología de Tulio me enamoré de la carrera y dije "¿por qué yo no estudié esto?". Porque me parece apasionante conocer un ejercicio, de dónde parte, qué músculos se ven involucrados, aprender que un *développé* pasa por la tibia y provoca esto y aquello, es lo que me encanta de la metodología del maestro Tulio. No por hablar mal de la Royal, pero lo que sí me queda claro es que la Royal te indica el fin último de lo que tienes que hacer, esto es lo que tienes que presentar, pero no te enseñan los eslabones para llegar a ese fin último, y con Tulio empiezas con pasos y procesos para llegar al fin. Y como maestra sabes que lo estás haciendo bien, tienes esa sensación de que lo que estás enseñando está bien enseñado.
>
> Maestro Tulio: admiro que es un gran señor, un gran maestro en México, y que tenga esa sencillez de venir a Tapachula, siempre a compartir sus conocimientos de la manera más llena de pasión; gracias porque ha hecho que ésta sea una escuela que cada vez enseña mejor el ballet, y usted hizo que yo me empezara a enamorar más de aprender esta carrera.[144]

[144] Mariana López García, en entrevista realizada por Patricia Camacho Quintos. Tapachula, Chiapas, 8 de julio de 2010. Transcripción: Angélica del Ángel Magro.

¿A cuántos de sus alumnos no inspiraría Tulio a dedicarse, a dedicarse en serio, a la docencia de la danza clásica? En mi breve visita a Tapachula, además de encontrarme con Edith García y con Mariana López García, obtuve el testimonio de Judith Medinilla, quien narra cómo entró en contacto con la metodología de Tulio de la Rosa:

> Como alumna de la Academia de Ballet de Tapachula hice el grado uno del maestro Tulio –yo creo que habré tenido unos siete u ocho años de edad– y desde ahí me cambió; yo decía: "Me gusta más la metodología cubana", hoy puedo decir que no es la metodología cubana, sino la del maestro Tulio, pues aunque se basa en la metodología cubana son diferentes, es una metodología más para niños, más para difundir el ballet, y eso sí me gustó mucho. Mi maestra Edith sabe que desde esa edad quiero ser maestra de ballet, mucho por el ejemplo de ella y mucho por la metodología del maestro Tulio, porque creo que eso marcó mi vida desde pequeña y espero que para siempre siga enamorada del ballet y de la capacidad analítica que tiene, no sólo físicamente, sino intelectual y emocionalmente. Eso lo aprendí de él, como muy pocos maestros lo pueden llegar a transmitir.
>
> Acabo de graduarme como Técnico Superior en Danza Clásica con línea de trabajo en docencia en la Escuela Nacional de Danza Clásica y Contemporánea, y ahorita estoy viendo posgrados para meterme más a la metodología y al análisis del ballet y del movimiento.
>
> Maestro Tulio: muchas gracias por su vocación, creo que para todos fue y es una gran ser humano que ha marcado la vida de muchas personas. Gracias por toda su pasión.[145]

Distrito Federal

El 29 de octubre de 1994, la maestra María de Lourdes Treviño, de la Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello (ENDNGC), presentó la ponencia titulada "La importancia de la educación básica en el aspirante que desea cursar la licenciatura de maestro en danza". En el texto de la maestra Treviño se lee:

[145] Judith Medinilla, en entrevista realizada por Patricia Camacho Quintos. Tapachula, Chiapas, 8 de julio de 2010. Transcripción: Angélica del Ángel Magro.

La enseñanza es algo delicado, por esa razón el profesor debe de tener un gran conocimiento y una conciencia profesional de lo que está impartiendo. Cada alumno es una joya que se puede ir puliendo hasta que alcance su perfección o irla cincelando mal hasta hacerla pedazos, sin que el esfuerzo de tantos años del alumno haya valido la pena. ¡Qué responsabilidad tan grande! [...]

¿Qué es la educación básica en la danza? La educación básica en la danza es igual que la escolar; para lograr ingresar a la universidad hay que cursar jardín de niños, primaria, secundaria y preparatoria. Y en la danza, para poder ingresar a la licenciatura el aspirante debe haber cursado y terminado la educación básica de ocho años de carrera profesional o equivalente, comprobándolo mediante la presentación de un certificado y un examen previo para corroborar su nivel. ¿Por qué es importante la educación básica para poder ingresar a la licenciatura en docencia? Porque la preparación del aspirante a profesor debe ser muy completa, y si deseamos elevar nuestro nivel de enseñanza es necesario que el futuro maestro haya asimilado en su cuerpo dicha enseñanza para poder transmitirla al alumno correctamente, avalando así su ¡gran responsabilidad!

Ahora bien, si en el Centro Nacional de las Artes hay una licenciatura para maestros de clásico y de contemporáneo, y en la Escuela Nacional de Danza Folklórica, en el Auditorio, hay para maestros de folclor, por qué no dedicar nuestros esfuerzos a la educación básica en todas nuestras especialidades, formando bailarines, y dejando esa responsabilidad de la licenciatura en docencia para el Centro Nacional de las Artes y para la Escuela Nacional de Danza Folklórica.

¿De dónde partir para reorientar el proyecto académico de esta escuela? [...] Podemos empezar con el alumno pequeño que ingresa en el taller. Yo sugiero el programa del maestro Tulio de la Rosa, el cual tuve la oportunidad de experimentar y comprobar, obteniendo magníficos resultados. En esta forma se capturan muchos niños y niñas de ocho a diez años, ubicándolos rigurosamente por edades; el taller consta de cuatro años, en el último año, que es un propedéutico, ya se han detectado a los alumnos que tienen las condiciones físicas y artísticas para continuar con la carrera de bailarín en los grados siguientes (del 4° al 8°) de la metodología cubana de ballet, y que el programa del maestro Tulio prepara y conlleva a cursar estos grados que ya son profesionales y que él también presenta en su programa que ha reestructurado del nivel medio básico de la carrera de ejecutante de danza clásica.

> Los alumnos que no tengan las condiciones necesarias para los grados profesionales se canalizarán en las carreras de bailarín de danza folclórica, contemporánea o danza española, con las bases que les proporciona el cursar los cuatro años de taller como tronco común.
>
> ¿Por qué se debe determinar la especialidad? Porque cuando a un alumno desde los primeros grados se le imparte clásico y otra especialidad, como contemporáneo, folclor o danza española, no logra la correcta colocación, el estiramiento, ni el tono muscular requerido para esta especialidad [...][146]

El 14 de noviembre de 1994, el director de Asuntos Académicos del INBA, Edgardo García Carrillo, le dirigió un oficio a la maestra Roxana Ramos Villalobos, en su calidad de directora de la ENDNGC, en el cual le comunica:

> Por acuerdo con nuestro Subdirector General de Educación e Investigación Artísticas, Lic. Martín Díaz y Díaz, me complace comunicarle que la Escuela que dignamente dirige usted ha sido autorizada para aplicar el Proyecto de Educación Dancística presentado a esta Dirección. Este proyecto, que aborda la educación no formal en el área de danza, deberá estar permanentemente asesorado por el maestro Tulio de la Rosa, quien elaborará un diagnóstico del 12 al 16 de diciembre del año en curso, y a partir del cual se diseñará la estrategia de implementación y desarrollo del citado proyecto.[147]

La maestra Roxana Ramos le dirigió la siguiente carta a Tulio de la Rosa en 1995:[148]

[146] María de Lourdes Treviño, ponencia "La importancia de la Educación Básica en el aspirante que desea cursar la Licenciatura de Maestro en Danza", México, D. F., ENDNGC, INBA, 29 de octubre de 1994, 8 pp. Fondo Documental Tulio de la Rosa, Caja: "Escuelas de danza", Expediente: ENDNGC, Cenidi-Danza José Limón, INBA.

[147] Oficio de Edgardo García Carrillo dirigido a Roxana Ramos Villalobos, México, D. F., 14 de noviembre de 1994. Fondo Documental Tulio de la Rosa, Caja: "Escuelas de danza", Expediente: ENDNGC, Cenidi-Danza José Limón, INBA.

[148] Carta-constancia de Roxana Ramos Villalobos a Tulio de la Rosa, México, D. F., 21 de abril de 1995. Fondo Documental Tulio de la Rosa, Caja: "Escuelas de danza", Expediente: ENDNGC, Cenidi-Danza José Limón, INBA.

México, D. F., 21 de abril de 1995

MTRO. TULIO DE LA ROSA
P R E S E N T E

La presente es con la finalidad de felicitarlo por su desempeño como Docente en el Curso de Capacitación "Metodología de Iniciación a la Danza para Niveles Elementales I, II y III (1er. Sem) que se llevó a cabo en las instalaciones de esta Escuela Nacional de Danza "Nellie y Gloria Campobello", del 8 al 12 de abril de 1995, con un horario de 9:00 a 13:00 horas. Es importante señalar que gracias a su experiencia y profesionalismo fue posible cumplir con los objetivos previamente planteados para dicho curso, lo cual seguramente repercutirá en la calidad y el nivel del servicio que ofrecemos.

Con fecha 21 de abril se extiende la presente Constancia para los fines que al interesado convengan.

Atentamente
MTRA. ROXANA RAMOS VILLALOBOS
DIRECTORA

Vinieron cambios en la SGEIA. A Tulio de la Rosa le retiraron la asesoría a la ENDNGC, pero seguía la idea de trabajar bajo su propuesta, lo cual poco a poco se fue desdibujando hasta que se decidió desaparecer el programa para dar paso a la licenciatura. La última generación que egresó bajo la propuesta de Tulio de la Rosa en la ENDNGC lo hizo en julio de 2011, para entonces el director de la escuela era el maestro Fernando Aragón Monroy, que al dar por concluido el programa hizo un balance del mismo al clausurar el ciclo escolar 2010-2011:[149]

Palabras pronunciadas por el maestro Fernando Aragón Monroy durante la ceremonia de clausura del ciclo escolar 2010-2011 en los estudios de

[149] Fernando Aragón Monroy, Discurso de clausura del ciclo escolar 2010-2011, ENDNGC, México, D. F., 5 de julio de 2011. Archivo de Patricia Camacho Quintos.

Educación Dancística para Niveles Básicos (que estuvieron vigentes entre 1995 y 2011).

Buenas noches. Hace muchos años (en 1929), la Escuela de Danza de la Secretaría de Educación Pública abrió sus puertas a niños y jóvenes que deseaban iniciarse en la danza, sin embargo, quiero hacer notar que un paso importante para que ello ocurriera fueron los ballets de masas que, bajo la dirección artística de Nellie Campobello, reunían a bailarines, obreros y campesinos, así como niños y niñas de diversas escuelas de educación primaria del Distrito Federal.

Muchas de esas niñas y niños tuvieron la oportunidad de ver a una mujer segura y temperamental que, vestida de rojo y con una antorcha en la mano, recorría con sus danzas el Estadio Nacional, brindando en cada paso un estímulo que llevó a esas niñas y niños a inscribirse en la Escuela de Danza, entre ellas: Socorro Bastida –que nos acompaña esta noche–, Evelia Beristáin, Raquel Gutiérrez y nuestra inolvidable Josefina Lavalle. Esas mujeres, atravesadas por un haz de luz, hicieron crecer este arte en nuestro país, tanto en sus dimensiones creativas como educativas.

Desde su fundación, la Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello no ha dejado de reconocer a la infancia en sus programas académicos, ya sea como finalidad, al formar docentes que sabemos infundirán en la niñez mexicana otra luz que ilumine su paso por la vida; o bien, al instrumentar un programa de trabajo que, como este plan de estudios, nos permite cumplir la misión que durante casi ocho décadas nos ha sido encomendada por Carlos Mérida, Nellie y Gloria Campobello, Enrique Vela Quintero, entre otros tantos maestros.

En 1995, amparados en el sistema desarrollado por el maestro Tulio de la Rosa, tuvimos la posibilidad de intervenir de manera más directa en la sensibilización e iniciación a la danza. Fue una mujer egresada de esta escuela, Roxana Ramos (directora de esta ENDNGC de 1994 a 2002), quien con una visión heredada de sus formadores y en conjunto con ex compañeras suyas y maestras de la institución, así como alumnas de la Licenciatura en Enseñanza de la Danza –que prestaban su servicio social–, inician los Niveles Básicos en la Nellie Campobello. Sin duda alguna, un proyecto lleno de retos y, eso sí puedo decirlo con toda seguridad, lleno de satisfacciones al egresar a casi 200 niñas; entre ellas, esta última generación que se encuentra frente a nosotros.

Con estas palabras y siendo testigo presencial del momento en que empezamos con este proyecto, y particularmente en este momento en que egresa la última generación, quiero expresar que esto no termina aquí, sino que la Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello mantiene vivo el espíritu de pensar en la infancia como un destino de la educación artística.

Aunque ustedes, sus padres y yo sabemos que esto no ha concluido, sí me parece necesario hacer un alto para festejar todo este tiempo de trabajo, de esfuerzo, el orgullo de egresar de esta escuela nacional que, estoy seguro, determinará su vida como seres humanos y como mujeres que son. Felicidades a sus padres por haberlas acompañado todo este tiempo y a ustedes por egresar el día de hoy.

Para concluir mi participación quiero reconocer y solicitar un gran aplauso para todas aquellas personas que durante dieciséis años han hecho de este programa lo que ahora es. En principio a su creador, el maestro Tulio de la Rosa, quien nos ayudó a arrancar los niveles Elementales y Propedéutico. A la maestra Georgina Ávila Dueñas, creadora y asesora de los niveles pre elementales. A los asesores que nos ofrecieron material dancístico para enriquecer el repertorio que ofrece el plan de estudios: Tulio de la Rosa, Georgina Ávila Dueñas, Sylvia Susarrey –que esta noche se encuentra entre nosotros–, Evelia Beristáin, Nhorma Ortíz, Gabriel Blanco, Alan Stark, Christa Lledías, Yuritzki Alcalá... A las profesoras que han estado al frente en todo este tiempo y en los últimos años: Lourdes Treviño, Rocío Salas, Irma Saldívar, Carolina Salas, Karime Ruíz, Leticia Peñaloza, Claudia del Pilar Ortega, Clarisa Falcón, Mónica Maldonado, Ángeles García, Lina Veliz, Iliana Ramírez, Jessica Aragón –entre otras chicas egresadas de la Licenciatura en Enseñanza de la Danza–, Cecilia Tzecatl, Rocío Rangel, Blanca Basurto, entre otras. A los maestros acompañantes, empezando por nuestra querida maestra "América", Luis Guzmán, Antonio Anzures, entre otros. A los compañeros administrativos, técnicos y manuales que han estado con nosotros durante este tiempo, y a ustedes padres de familia.

Muchas gracias por escucharme y buenas noches.
¡Felicidades niñas!
Ciudad de México, 5 de julio de 2011.

Guanajuato

Del 3 al 5 de junio de 1996 asistió a la Universidad de Guanajuato para presenciar los talleres de danza que impartía esa casa de estudios y realizar el diagnóstico correspondiente. Como parte de sus recomendaciones está la creación de una escuela de danza. Tulio de la Rosa se dirige en una carta a la arquitecta Claudia Tenorio Núñez, jefa del Departamento de Fomento y Desarrollo Artístico de la Universidad de Guanajuato, y le expresa:

> Estoy anexando al presente el reporte correspondiente a la asesoría diagnóstica del área de danza que usted me solicitó, incluyo el *Cuaderno de Danza* No 27 (CENIDI-DANZA/INBA) donde está mi propuesta para una escuela de danza y también un videocassette (que espero sea de utilidad para los maestros) con las clases observadas y clases de otras escuelas. Con este video pretendo ejemplificar el material de cada nivel, la estructura de cada clase, el manejo de los contenidos y, muy especialmente, la actitud y el comportamiento que considero recomendables para maestros y alumnos, y como metas a alcanzar en la nueva escuela de Guanajuato.[150]

El 15 de enero de 1998 recibió –a través de la entonces titular de la SGEIA, Claudia Veites Arévalo– la petición de la directora de la Casa de la Cultura de Irapuato, maestra Susana Garibi de Cuen, para capacitar y actualizar a los maestros de toda la entidad.[151]

Guerrero

> Arribó ayer a este puerto el maestro de ballet Tulio de la Rosa, que ha dado clase en Buenos Aires y La Habana y actualmente pertenece al Ballet del Instituto

[150] Oficio de Tulio de la Rosa dirigido a Claudia Tenorio Núñez, México, D. F., 11 de junio de 1996. Fondo Documental Tulio de la Rosa, Caja: "Escuelas de provincia", Expediente: Guanajuato, Cenidi-Danza José Limón, INBA.

[151] Oficio de Susana Garibi de Cuen dirigido a Claudia Veites Arévalo, Irapuato, Guanajuato, 15 de enero de 1998. Fondo Documental Tulio de la Rosa, Caja: "Escuelas de provincia", Expediente: Guanajuato, Cenidi-Danza José Limón, INBA.

> Nacional de Bellas Artes en la capital. El maestro De la Rosa se hará cargo de las clases de danza del Instituto Regional de Bellas Artes.
>
> El prestigio y la calidad del nuevo maestro, quien formó parte del Ballet de Alicia Alonso, hará que las alumnas renueven su actividad ascendente, ya que era indispensable pasaran a lo más elevado de este arte con un maestro de verdadera capacidad [...][152]

Así daba la noticia el periódico local *La Verdad* sobre la llegada de Tulio de la Rosa al puerto de Acapulco, Guerrero, el 9 de junio de 1957, en lo que sería el primer curso del maestro De la Rosa en la provincia mexicana.

El jueves 11 de julio de 1957, el mismo diario anunciaba en una nota:

> El conocido bailarín y maestro Tulio de la Rosa, que fue mandado por el INBA de México para que diera un curso intensivo, ha elaborado un programa de ritmo y técnica clásica y moderna en el que participarán tres grupos: niñas pequeñas, el intermedio y el de las jóvenes más adelantadas que además bailarán *Claro de luna*, de Debussy.
>
> Existe enorme interés, sobre todo entre los familiares del alumnado, por asistir a dicho acto que se llevará a cabo a las 8:30 de la noche en los salones del Instituto. Se invita al público porteño y la entrada es absolutamente libre.[153]

Fue durante esos cursos que el maestro Tulio conoció a Maya Ramos Smith, siendo ella muy jovencita. Los papás de Maya se la encargaron y él se hizo responsable de que la talentosa joven hiciera carrera en la danza; primero estudió en la Academia de la Danza Mexicana, de donde egresó, luego formó parte de Ballet de Cámara, incursionó en comedia musical y destacó como actriz de teatro y televisión. Su faceta académica, como investigadora, le ha dado enormes frutos a la historia de las artes escénicas. En todas esas etapas, Tulio de la Rosa ha estado a su lado. El 3 de marzo de 1999,

[152] S/a, "Nuevo maestro de danza para el Bellas Artes", *La Verdad*, Acapulco, Gro., 10 de junio de 1957, s/p. Fondo Documental Tulio de la Rosa, Caja: Hemerografía, Cenidi-Danza José Limón, INBA.

[153] S/a, "Festival de danza en el IRBA", *La Verdad*, Acapulco, Gro., 11 de julio de 1957, s/p. Fondo Documental Tulio de la Rosa, Caja: Hemerografía, Cenidi-Danza José Limón, INBA.

siendo directora del Cenidi-Danza José Limón, Maya Ramos envió un oficio a quien en ese momento fungía como subdirectora general de Educación e Investigación Artísticas del INBA, Claudia Veites Arévalo, para hacer un recuento de los aportes académicos del maestro; dicho documento finaliza con estas palabras: "Sólo me resta añadir que sus múltiples actividades las realiza buscando siempre niveles de excelencia, que su participación y su ejemplo son fundamentales para el Cenidi-Danza, que su entrega al trabajo es generosa e ilimitada, y que cuenta con mi agradecimiento y admiración".[154] Se trata de un vínculo iniciado en un curso en Acapulco en 1957 y que ha perdurado por toda la vida.

Jalisco

"Exitoso curso de actualización para maestros de danza clásica" era el encabezado de una nota del diario *El Informador*, que el 17 de noviembre de 1993 daba cuenta de la labor que en Guadalajara, Jalisco, realizaba Tulio de la Rosa con maestros de la entidad.

La nota señala:

> En el Foro de Arte y Cultura se viene llevando a cabo el Curso de Actualización para Maestros y Ejecutantes de Danza Clásica, que es impartido por el profesor Tulio de la Rosa.
>
> Este curso fue coordinado por el Departamento de Danza de la Secretaría de Cultura con la finalidad de brindar a maestros y estudiantes de ballet la oportunidad de conocer otros métodos de enseñanza-aprendizaje.
>
> Se invitó a impartir este curso al profesor Tulio de la Rosa, pues es innegable su calidad y prestigio a nivel nacional e internacional, tanto en su carrera como bailarín, en su trabajo docente y en su labor como investigador.

[154] Oficio de Maya Ramos Smith dirigido a Claudia Veites Arévalo, México, D. F., 3 de marzo de 1999. Archivo personal de Tulio de la Rosa.

Entrevistado por dicho periódico, en la misma nota,

> ... en cuanto a si ha sido indispensable la influencia cubana para la evolución de la danza en México la respuesta fue: "No ha sido indispensable pero fue definitiva; antes del convenio con Cuba, sólo las academias que llevaban el sistema de la Academia de Ballet Royal de Londres tenían un método evaluado por especialistas: cada quien enseñaba no como quería, sino como podía. Con los cubanos hemos aprendido que es necesario e importante el rigor metodológico y la evaluación periódica del trabajo. Como producto del trabajo con nuestros jóvenes se ha ido depurando y seleccionando el método de enseñanza de la Escuela Cubana de Ballet, ha habido y habrá cambios que irán gestando una metodología mexicana, que aflorará en el propicio momento; la experiencia nos indicará el camino a seguir.[155]

Michoacán

Invitado por el Programa Cultural para Jóvenes del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, en coordinación con el Instituto Michoacano de Cultura, Tulio de la Rosa impartió un curso sobre técnica de danza clásica y un taller denominado "Introducción a la danza social", ambos en la ciudad de Morelia, del 26 de noviembre al 7 de diciembre de 1990.[156]

En el reporte correspondiente, el maestro Tulio señala: "Se detectó un gran interés individual de los participantes, en su mayoría jóvenes estudiantes del CEDART local, de la Escuela Popular de Bellas Artes, maestros de danza folklórica del Sistema Educativo, bailarines de danza contemporánea y folklórica, y público en general".[157]

[155] S/a, "Exitoso curso de actualización para maestros de danza clásica", *El Informador*, Guadalajara, Jal., 17 de noviembre de 1993, s/p. Fondo Documental Tulio de la Rosa, Caja: Hemerografía, Cenidi-Danza José Limón, INBA.

[156] Oficio de Guadalupe Pieza dirigido a Patricia Aulestia de Alba, México, D. F., 30 de octubre de 1990. Fondo Documental Tulio de la Rosa, Caja: "Escuelas de provincia", Expediente: Michoacán, Cenidi-Danza José Limón, INBA.

[157] Tulio de la Rosa, "Reporte sobre un curso de danza clásica y un taller de introducción a la danza social, impartidos por Getulio Pérez de la Rosa (Tulio de la Rosa), investigador titular "B" del Cenidi-Danza José Limón (INBA), dentro del Programa Cultural para Jóvenes del

Más adelante, en el mismo documento, el maestro señala:

> Cumplo reportando que recibí un sinfín de peticiones para ampliar estos cursos de danza clásica y repetir el taller para aquellos interesados que, por no contar con licencia en sus centros de trabajo, sólo asistieron al evento de clausura. También reporto que me permití recomendar a las autoridades locales no solicitar más cursos de danza clásica que no incluyan un seguimiento y evaluaciones periódicas, y muy especialmente que no estén dirigidos a la formación o capacitación de docentes locales.[158]

Después de su experiencia como maestro-entrenador en la Compañía Nacional de Danza y tal vez un poco antes, Tulio de la Rosa tuvo claro que sus energías y su experiencia las tenía que compartir de una manera más efectiva, de tal suerte que la enseñanza fuera duradera y multiplicada en cascada. La estrategia consistía en formar, capacitar y actualizar a maestros en danza clásica. Y por ello también consideraba estéril dar cursos esporádicos y aislados, sin metas a mediano y largo plazo, apuntaladas en un seguimiento, evaluaciones y recomendaciones constantes.

Morelos

Cuando la maestra Luisa Leyba era alumna de Tulio de la Rosa en la Escuela Nacional de Danza Clásica del INBA, en la carrera de docente en danza, Tulio notó en ella facultades y un talento especiales que lo llevaron a decirle: "Tú mañana no vienes aquí, ve a audicionar a la Compañía Nacional de Danza (CND)". Ella dudó un poco, pero siguió la recomendación de su mentor. El resultado: por casi diez años fue bailarina de la CND, donde se desarrolló y destacó como una bailarina muy bien plantada y con muy buena presencia.

Actualmente directora y maestra de la Academia de Danza Vista Hermosa, en Cuernavaca, Morelos, Luisa Leyba rememora: "Lo conocí

CNCA, en Morelia, Mich., del 26 de noviembre al 7 de diciembre de 1990". Fondo Documental Tulio de la Rosa, Caja: "Escuelas de provincia", Expediente: Michoacán, Cenidi-Danza José Limón, INBA.

[158] *Ibid.*

hace treinta y cinco años (1976 si mis matemáticas no me fallan), siendo él mi maestro en la ENDC, cuando yo estudiaba para la docencia en la metodología cubana".[159]

Desde hace casi veinte años su academia se rige por la metodología de Tulio de la Rosa. Al referirse a las características de las clases de Tulio afirma:

> Para empezar es un conocedor absoluto de la técnica del ballet, lo que hace de sus clases una base de desarrollo impecable para el bailarín clásico. Pero lo que yo quisiera mencionar mas allá de eso es su actitud cariñosa, de entrega, dando siempre lo mejor de sus conocimientos y de su persona, sin ningún asomo de egoísmo sino con la más grande de las generosidades que yo he experimentado: en la barra prepara, en el centro confirma y en las diagonales unifica, revalida y repasa su objetivo.
>
> Hace muchos años que no presencio sus clases como maestro de bailarines, sino que me he dedicado a ser su alumna en sus cursos de actualización docente; en ese sentido él siempre va evolucionando y creciendo en su manera de enseñar según las circunstancias y necesidades, nunca se anquilosa, y así como es generoso en dar y repartir sus conocimientos, tiene un criterio tan amplio que sabe escuchar, aceptar y evolucionar.
>
> No es cuestión de que yo considere que él tiene una metodología propia. Él tiene su propia metodología, incluso impresa por una editorial, y constantemente se están dando cursos a maestros por toda la república para enseñarla e instaurarla en nuevas y/o viejas escuelas y academias (como en la mía). ¿Que si cuenta con elementos de otras metodologías? ¡Claro! Como él mismo lo dice, ha tomado muchos elementos de la metodología cubana, de la Cecchetti y de tantas más. Ésa es la historia del ballet en el mundo.[160]

Característica fundamental que destaca Luisa Leyba en la manera de enseñar de Tulio de la Rosa: "Antes que nada, el amor a la danza que sabe impregnar en cada uno de sus alumnos". Por su parte, Pilar Guzmán Bravo, maestra de la Academia Vista Hermosa, a quien conocí durante un congreso en la visita que hice con el maestro Tulio a La Habana, rememoró:

[159] Respuesta de Luisa Leyba al cuestionario aplicado por Patricia Camacho Quintos vía internet. México, D. F.-Cuernavaca, Morelos, 28 de septiembre de 2011.
[160] *Loc. cit.*

Yo conocí al maestro en Mazatlán, Sinaloa, me fui a vivir allá en el año de 1992, él dirigía la Escuela de Danza en Mazatlán y ahí fue donde tuve mi primer encuentro con él. Fue una experiencia maravillosa, invaluable; tiene un encanto para transmitir todos sus conocimientos. Todo lo que él sabe, todo nos lo da. Entonces es súper enriquecedor conocerlo. Además, todas las anécdotas de danza que él tiene son maravillosas.

Cuando lo conocí yo ya no bailaba. Todo lo que he absorbido de él es para aplicarlo más que nada como maestra; al yo tener un entrenamiento para dar clases, he aplicado sus enseñanzas y, por supuesto, todas las sensaciones y los conocimientos, y he descubierto todas las limitantes que había tenido mi formación. Es muy grande lo que he obtenido de él.

Basándose en la técnica cubana el maestro ha aplicado y añadido conocimientos para que nosotros se los podamos dar a las niñas mexicanas; estamos hablando de que el programa del maestro se adapta a las necesidades del cuerpo del mexicano. Entonces, para las academias particulares esto es muy útil, ya que no trabajamos la misma cantidad de tiempo que trabajan en La Habana, por ejemplo, o en escuelas donde las jornadas son de muchas horas. Y eso es muy útil para aplicarlo a nuestras niñas.

Los resultados son muy favorables, ya que tenemos niñas con todos los tipos de cuerpo, unas con facultades, otras no, no tenemos niñas escogidas, entra cualquier niña que quiera estudiar; entonces el método del maestro Tulio de la Rosa nos ayuda a que trabajemos de acuerdo a sus límites, sin lastimarlas, poco a poco, para que ellas vayan teniendo una conciencia corporal al aplicar los movimientos. Nos da ese tiempo para que cada una de las niñas pueda ir manejando la técnica, conforme su cuerpo lo va logrando.

Aunque es cierto que la Royal Academy of Dance abarca mucho, también es cierto que ahora el maestro está aportando tanto que muchas academias en México estamos trabajando con su metodología, aunque a lo mejor se trabaje también con la Royal; él nos ha venido a unir para que sea un solo método el que nos lleve a la limpieza, a la pulcritud de la técnica.[161]

Además, profesionalizar y dar más seriedad a las academias particulares:

[161] Pilar Guzmán Bravo, en entrevista realizada por Patricia Camacho Quintos. La Habana, Cuba, 30 de marzo de 2010. Transcripción: Angélica del Ángel Magro.

Sí, claro que sí, porque las academias particulares se han quedado mucho en lo comercial. Ésta es una nueva puerta porque en realidad son pocas las niñas de las academias particulares que quieren dedicarse a la danza, pero esto les abre el mundo de las posibilidades acerca de todo lo que hay, no solamente como bailarín, tal vez como coreógrafo o como maestro. Entonces, el tener una buena enseñanza les abre el mundo desde la danza a las niñas. Y por eso creo que el aporte del maestro Tulio es muy grande y, sobre todo, nos está uniendo. Ya en muchas partes de México oímos que trabajan con el maestro Tulio, y eso hace que vaya integrándose una sola metodología para todo el país.[162]

¿Nos quisiera compartir alguna anécdota significativa que recuerde de su convivencia con el maestro?

A mí algo que me llamó mucho la atención, muy agradable, y que me hizo sentir muy importante, fue el hecho de que cuando conocí al maestro en Mazatlán tuve muy poco tiempo de convivencia con él, ya que como al año la escuela se independiza del maestro y lleva a profesores cubanos; entonces él deja de trabajar en Mazatlán. Siete u ocho años después yo llego a Cuernavaca, a esta academia, y de repente me lo encuentro, y sabía perfectamente quién era yo y dónde me había visto. Yo no lo podía creer; dije: "Yo lo conozco y sé quién es, pero después de siete u ocho años él va a decir: 'mucho gusto, no la conozco' ", y sabía perfectamente quién era yo, me preguntó por mi familia. Para mí eso fue muy importante porque quiere decir que el maestro pone la atención necesaria con cada persona que conoce y la guarda en su mente. Eso es muy significativo para mí.[163]

Nuevo León

Actualmente directora de Educación y Cultura del municipio de San Pedro Garza García y maestra de la Escuela Superior de Música y Danza de Monterrey (ESMDM), Angélica Kleen Delgado, quien fungiera años atrás como directora de la ESMDM, narra el papel que Tulio de la Rosa jugó en

[162] Pilar Guzmán Bravo, en entrevista citada.
[163] *Loc. cit.*

la conformación de dicha escuela y el rol que ha desempeñado en su vida como maestra y más allá de las aulas:

> Mira, en 1977, en Monterrey abrieron una escuela profesional de danza: la ESMDM, y, perteneciendo a Bellas Artes, nos implementaron los programas que tenía la carrera aquí en la ciudad de México, en el SNEPD [Sistema Nacional para la Enseñanza Profesional de la Danza]. Entonces empezamos a tener un poquito de relación. Tuvimos, igual que ellos, una asesoría directa de Cuba, pero de alguna manera se trató de que hubiera una vinculación entre ambas escuelas y, precisamente, una de las personas que empezó a visitar la escuela en los primeros años de su formación fue el maestro Tulio de la Rosa. La imagen que tengo del maestro Tulio es sentado en el aula treinta y nueve, en el segundo piso de la escuela, donde nosotros estábamos en nuestra clase de repertorio; lo llevaron como jurado y estábamos bailando una variación de las amiguitas de *El flautista de Hamelin*, finalmente ahí es donde tuve mi primer encuentro con él. Él nos hizo una retroalimentación y, bueno, yo estaba feliz porque mi calificación fue muy alta y para mí era muy significativo que un maestro de la calidad de él... porque lo veíamos como alguien mucho más arriba de nuestros estándares ¿no?, era una oportunidad tenerlo ahí y que nos hubiera evaluado. Yo sentí como una atracción al amor que él irradiaba en cuanto al área docente y al amor que transmitía en el mundo de la danza.
>
> Creo que Tulio realmente fue pieza clave en la conformación de la ESMDM. La asesoría de los cubanos fue muy importante, ellos nos apoyaron muchísimo con la parte de la técnica, de los programas, nos dieron clases, pero el maestro Tulio empezó a asistir a través de los años y fue quien realmente nos guio. En mi caso personal, tuve que tomar de una manera muy rápida el nivel medio. Cuando la escuela termina el nivel elemental, por primera ocasión mandamos a las niñas aquí a México para que tomaran su sexto año, pero vimos que había una dificultad en el sentido cultural y social. Monterrey era una ciudad más pequeña, con un ambiente más familiar; la ciudad de México era muy grande, a las chicas les costó mucho trabajo adaptarse al trabajo de la escuela en México y se tomó la decisión de que la escuela de Monterrey abriera su propio nivel medio. De alguna manera, las necesidades nos llevaron a tomar muy rápido dicho nivel; también estuvimos en Cuba, pero a mí me tocó dar el nivel medio. Entonces yo tuve que empezar a dar el sexto, el séptimo y el octavo con los elementos que teníamos a nuestro alcance, y para mí el maestro fue mi tranquilidad, era quien

me indicaba si estaba haciendo bien las cosas o no, yo inclusive le hablaba por teléfono y le decía: "¿Cómo le pongo en el programa porque vamos a montar *La bella durmiente*? ¿Y cómo le pongo a las piedras preciosas?". Él constantemente nos estaba guiando. Me tocó estar al frente en ese momento, y yo tenía que estar dirigiendo todos los montajes, los ensayos, los vestuarios, no sabíamos ni cómo se hacían y yo no tenía ningún problema, porque cada vez que recurría al maestro Tulio él estaba ahí, y por alguna razón yo tuve una cercanía muy fuerte con él, había un cariño impresionante al maestro Tulio.

Todavía recuerdo a los maestros cuando iban a Monterrey. Como éramos un poco pobres en la escuela, no había presupuesto, los maestros siempre se quedaban a dormir en mi casa, vivían en mi casa, y el maestro Tulio ya tenía su cuarto, que se le prestaba a otros maestros, pero era su cuarto ¿no?; y me acuerdo que una vez íbamos entrando a la escuela y una niña de primer año dice: "Mamá ¿el maestro viene con la maestra Angélica?", su mamá le respondió: "Sí, mi hijita, es que el maestro se está quedando en casa de la maestra Angélica". "Qué envidia, mamá, es que yo quisiera que él se quedara también conmigo en mi casa." O sea, había un cariño real entre los alumnos y los maestros, creo que fue la forma en que él nos trató, en que nos dio esa visión de la importancia de la docencia, de crearle un gusto al alumno, de sacar lo mejor de los muchachos, y nos apoyó en todo. Iba a los exámenes, tenía la paciencia de decirnos "mira, esto no lo estás haciendo bien, si lo manejas de esta manera es mejor". Él nos apoyó en los primeros montajes de la escuela.

En 1986 la escuela montó su primer *Cascanueces*, que está registrado con coreografía de Tulio de la Rosa, la maestra Marielena Villareal y yo. Nosotros tres armamos toda esa producción, él estuvo presente y nos apoyó muchísimo con la primera generación. Prácticamente se integró a la familia de la ESMDM.[164]

En las visitas frecuentes que hacíamos a México, al SNEPD, en los ochenta, muchas veces me tocó ver clases de Tulio, generalmente con varones; era exigente, firme y se apreciaba que los alumnos le tenían mucho respeto. Años después tomé diversos cursos de técnica para maestros y en alguna ocasión de *pas de deux* –ésta fue una experiencia maravillosa que me permitió trabajar como varón, ya que yo daba esta clase en Monterrey porque en esos años no había ningún maestro que pudiera impartirla– y puedo recordar que siempre buscaba dar lo

[164] Angélica Kleen Delgado, en entrevista realizada por Patricia Camacho Quintos. México, D. F., 15 de marzo de 2010. Transcripción: Angélica del Ángel Magro.

mejor de él, era maravilloso tomar clases en los grupos de maestros porque te hacía sentir bien, sus clases –con una gran visión metodológica– eran amables hacia los cuerpos, lógicas y bien estructuradas, nos hacía trabajar, pero se distinguía por tener mucha paciencia y claridad para explicar, sus correcciones siempre iban al punto, creo que logró tocar muchos corazones de maestros logrando que quisieran enseñar con conocimiento y compromiso, y me incluyo entre ellos.

En una etapa de su vida su mundo giraba alrededor de la enseñanza profesional, pero supongo que en sus visitas para dar clases y cursos en diferentes entidades del país –incluyendo los cursos de verano que hacíamos en la ESMDM– pudo corroborar la falta de estructura en métodos para la enseñanza no formal. Así, buscando apoyar esta área empezó a trabajar fuerte para tratar de diseñar un programa que permitiera mejorar el nivel dancístico de los alumnos.

Definitivamente Tulio de la Rosa tiene una metodología propia, ya que a lo largo de su experiencia como maestro vivió y vio la necesidad de buscar una estructura educativa que le permitiera a todos los maestros que trabajan en escuelas, academias o espacios culturales donde la educación no es formal, tener un método que proporcionara resultados en la enseñanza del ballet. Tulio ha dedicado muchos años de su vida a trabajar en este proyecto, el cual ahora aplican muchos maestros en todo el país y está dando grandes resultados.

Su programa está enfocado al trabajo con niños(as), ha diseñado el material por grados, lo cual facilita que el alumno desarrolle, ejecute y disfrute el hacer danza, con actividades específicas dependiendo de su edad. Siento que su metodología está basada en su propio aprendizaje y su larga experiencia, y tiene una gran influencia del método cubano, sistema que ha aplicado en sus clases por más de veinticinco años.

Sobre lo que Tulio de la Rosa aporta a sus alumnos: primero que nada creo que es el AMOR a la danza; y segundo, tener claras las metas que se pretenden alcanzar gracias a la estructura que proporcionan los programas de enseñanza de su propuesta metodológica.[165]

Para mí es difícil hablar de un aporte específico del maestro Tulio a la danza. Yo lo conocí en 1982, cuando él ya tenía una larga carrera, no quiero decir que sea muy grande, porque luego se enoja conmigo si digo que es muy grande, pero él ya tenía una carrera muy sólida, primero como bailarín. Después entendí, con

[165] Respuesta de Angélica Kleen Delgado al cuestionario aplicado por Patricia Camacho Quintos vía internet. México, D. F.-Monterrey, Nuevo León, 22 de enero de 2007.

el paso de los años, por qué cuando le hablaba y le decía: "Oye, me ofrecieron la dirección de la escuela", o "me ofrecieron la dirección del Ballet de Monterrey", él a veces me daba a entender "¡Ay, Angélica, no lo tomes!". Y yo pensaba: "¿Por qué me dice que no lo tome?". Cuando leí el libro que él escribió del Ballet de Cámara entendí muchas cosas; comprendí todo lo que ellos tuvieron que hacer: picaron piedra, fue un esfuerzo impresionante para empezar a formar estos grupos, dar opciones profesionales y todo, la danza es una batalla constante. Entonces, cuando hay personas que han estado al frente, han luchado, y vieron cómo los sueños se hacen realidad, pero también han visto cómo los sueños se derrumban, pues lo que quieren es que sus hijos no pasen por eso, y digo "sus hijos" porque indirectamente Tulio llegó a ocupar un lugar especial en mi vida, ¿verdad? Mi papá falleció siendo yo muy jovencita y él fue como mi papá de la danza, y ahora, a lo largo de los años terminó siendo parte de la familia Kleen. O sea, con mi mamá, mi familia, mis hermanos. Por eso creo que el manifestar una duda de que yo entrara a algo era para protegerme de esa situación, porque a lo mejor se podían romper mis sueños, lo entendí algunos años después.

Comento esto porque creo que él hizo una buena carrera como bailarín, dio una importante figura al varón aquí en nuestro país. Después viene su parte artística, en la que junto con otros maestros, como la maestra Nellie [Happee] y muchos más, se meten en serio a buscar, a crear, un espacio para que los bailarines puedan desarrollarse profesionalmente. Así, también se involucra en la parte de ensayador, en la parte coreográfica, en la parte administrativa; luego entra a una escuela como subdirector, que fue el momento en el que yo lo conocí ¿verdad? Porque la otra parte que te cuento la sé por él, o porque la he leído; la historia. Después entra ya en el punto de vista de lo docente, se empieza a preocupar por la formación de los niños, por el hecho de que los maestros tengan cada vez mejores herramientas para que puedan enseñar más. Ahora sabemos que ha diseñado un método buscando que estos niños de formación no profesional también tengan una buena preparación; que no solamente haya buenos maestros en la parte profesional, sino que también en la parte *amateur* haya una buena enseñanza, y sabemos que su método se ha distribuido por todo el país. Él ha tocado a muchas personas. Si tú me preguntas qué es lo que ha aportado y qué es lo más importante, yo no te lo podría decir, porque creo que en su momento él ha hecho cosas que realmente han detonado un beneficio en la danza, ya sea en el ámbito artístico o en el educativo; para mí es maravilloso porque a nivel de maestro comparto muchísimas cosas, ya que he aprendido mucho de él. O te

puedo decir: para mí es uno de los maestros más representativos que he tenido en mi vida, realmente él me ha tocado fuerte como maestra y me sigue tocando, porque seguimos, nos peleamos y discutimos, a veces él dice algo de una manera, yo lo digo de otra, y ahí nos hemos agarrado.

Realmente creo que la aportación de él ha sido mucho por la parte dancística, pero lo que ha hecho que al maestro Tulio lo quiera y lo estime la gente es su calidad humana. Él es una gran persona, una persona que se entrega en lo que hace, es un buen amigo. Y en ese aspecto, a mí y a mi familia nos ayudó muchísimo, siempre estaba presente en todo, a mi mamá la hacía sentirse como una reina. Mis sobrinos le dicen que es "el abuelastro". O sea, él siempre está, es una persona que da demasiado y también tiene un *charm*, tiene algo que te hace sentir tan bien cuando estás con él; es tan detallista con la gente que estima, que estoy segura de que él se siente feliz porque sí hay una retribución a ese cariño, la gente sí le ha alcanzado a decir que lo quiere, y creo que ha visto que todo lo que él ha hecho, en este momento rinde frutos.

Lo único que quisiera agregar es que los que de alguna manera estamos en la danza, ya sea como maestros, bailarines, coreógrafos, alumnos a nivel profesional o a nivel *amateur*, no debemos perder la oportunidad de conocer a Tulio de la Rosa. Creo que es una bendición tener a Tulio haciendo una carrera en México –siendo venezolano– y pienso que no hay que perderse esa oportunidad, no sólo de conocerlo físicamente, sino de acercarse a él, porque con él siempre se aprende y siempre hay amor de por medio.

Yo no tengo más que dar gracias a la vida por haberlo conocido, él ha sido una persona clave en mi vida personal y en mi vida artística, y creo que se debe de sentir orgulloso porque toda su enseñanza, toda su mística de trabajo, su filosofía hacia la danza, en lo que tiene que ver conmigo, he tratado de reflejarlas en cada cosa que hago, y siempre lo tengo presente. Aunque vivamos en ciudades diferentes, él siempre está cerca de mí.[166]

Además de su labor en la ESMDM, Tulio de la Rosa trabajó en la Escuela de Artes Escénicas de la Universidad Autónoma de Nuevo León:

> Colaborar con las instituciones del interior de la República que se interesan por promover y difundir la correcta enseñanza de la danza clásica, es el

[166] Angélica Kleen Delgado, en entrevista citada.

> propósito del maestro Tulio de la Rosa, quien ha venido a impartir un curso en la Escuela de Artes Escénicas de la UANL. De la Rosa expresó en entrevista que actualmente existe mucho interés en la danza clásica, aunque desafortunadamente prevalece el centralismo en cuanto a la actividad docente de dicha disciplina, por lo que muy pocas ciudades de México cuentan con maestros debidamente capacitados para enseñar debidamente (*sic*) esta especialidad. Monterrey es la segunda ciudad del país que sí cuenta con una escuela profesional de danza clásica, que es la ESMDM.[167]

El 25 de noviembre de 2011, la ESMDM le rindió un homenaje a Tulio de la Rosa por sus sesenta años de trayectoria profesional. Lo hizo dedicándole la función conmemorativa de los veinticinco años de *El cascanueces* en la ESMDM y con una placa alusiva. A Tulio no sólo lo quieren los regios, sino que lo saben querer.

Puebla

Del 1º al 5 de mayo de 2008, a iniciativa de la Organización Poblana de Danza, la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (BUAP) impartió un curso para dar a conocer a los maestros de danza clásica de la entidad su propuesta para la enseñanza formal y no formal de la danza clásica.

Con motivo de dicho curso, Tulio de la Rosa fue entrevistado por el periodista Marco Rodríguez Alcaraz, de *La Jornada de Oriente*, y declaró que: "Como cualquier actividad física, la danza tiene una edad para iniciar y alcanzar las destrezas del alto rendimiento que exige como profesión. En las universidades regionales van a recibir créditos personas que no están preparadas más que local y domésticamente para ser reconocidas como bailarines".[168]

[167] Norma Evelia Garza, "Necesario difundir la correcta enseñanza de la danza" (no aparece el nombre del periódico), sección: Sociales, Monterrey, N. L., 22 de junio de 1988, s/p. Fondo Documental Tulio de la Rosa, Caja: Hemerografía, Cenidi-Danza José Limón, INBA.

[168] Marco Rodríguez Alcaraz, "En danza las universidades locales ofrecen una formación doméstica, dice De la Rosa", *La Jornada de Oriente*, Puebla, Pue., 9 de abril de 1998, s/p. Fondo Documental Tulio de la Rosa, Caja: Hemerografía, Cenidi-Danza José Limón, INBA.

La nota prosigue: "Seguirán las carencias, continuó, mientras no exista una escuela ya sea universitaria o estatal –yo no veo que haya nada verdaderamente estatal en Puebla: son universitarios, pero no con una cobertura estatal–; una escuela que ofrezca la posibilidad de que las futuras generaciones de bailarines a la edad correcta, se acerquen a la danza y a una buena instrucción".[169]

Tulio de la Rosa añade en la referida entrevista:

> La educación no formal que yo propongo es masiva en primera instancia, porque además de ofrecerles a todos los niños la posibilidad de desarrollar sus facultades físicas, llegado el momento, si algunos lo desean, pueden dedicarse a la danza persiguiendo niveles de alto rendimiento, y los demás son *de facto* un público conocedor y crítico. Por otra parte, necesitamos empezar a formar criterios para que el próximo siglo vea con buenos ojos que sus hijos se dediquen a la danza como profesión, si sus facultades les van a permitir niveles de excelencia.[170]

Entre los numerosos alumnos que tuvo en el curso en la BUAP se encontraba la doctora en psiquiatría Mady Fuerbringer Bermeo, docente-investigadora de dicha universidad, y es ella quien escribe la Introducción a la *Guía didáctico-metodológica para la enseñanza no formal de la danza clásica*, de Tulio de la Rosa. La doctora Fuerbringer afirma:

> En esta *Guía didáctico-metodológica* su creador revisa con nueva mirada zonas conocidas y desconocidas, haciendo de cada ejercicio un juego fascinante no sólo para las niñas, sino también para los adolescentes y adultos que por primera vez se aproximan al aprendizaje de la danza clásica. De la manera más sencilla conduce a los maestros a comprender que la posición social del sujeto no puede ser indiferente, incluso, en relación con los objetos de la naturaleza, y que respecto a los fenómenos y procesos sociales la valoración estética se convierte en algo esencial para su contenido. El clima, el paisaje, los complejos procesos históricos –que definen estratos de apetencias y preferencias–, el mundo interior de hombres y mujeres, de clases sociales y regiones específicas, que influyen sobre esta expresión artística, son tomados siempre en cuenta. Las danzas populares

[169] *Ibid.*
[170] *Ibid.*

> no salpican el programa simplemente con destellos europeos de otras épocas, no sólo preparan la práctica escénica y ayudan a conformar un repertorio, sino que coadyuvan para ampliar la visión del mundo, la concepción del ser humano y la cultura, la influencia de otras tradiciones sobre las nuestras, y de manera sencilla llevan a los maestros a comprender la danza como fenómeno social, como elemento universal del ser humano. Los mentores podrán extender esta información y formación a sus pequeños alumnos.[171]

Prosigue la médico psiquiatra: "Las imágenes y situaciones esperadas pasan al plano de la representación, ayudan a multiplicar los significados e incrementan el grado de libertad, para que sus distintos recursos y planes coexistan y se iluminen mutuamente. Estos sentimientos amplían la posibilidad de captar los fenómenos en sus distintas propiedades y permiten fijar las cualidades del objeto o situación superando los límites del concepto para ingresar a otro sistema de relaciones",[172] relaciones intensamente humanas.

Querétaro

La maestra de origen cubano, Ileana Margarita Lastres Capote, directora de Danza Clásica y maestra de ballet en el Centro Proart de Querétaro, recuerda: "Conocí al maestro Tulio en el año 2007, ya que formó parte, junto con el maestro Fernando Alonso, del jurado que evaluó los exámenes de mis alumnas del Centro Proart".[173]

Desde entonces, Tulio brinda asesoría en danza clásica a Proart. Le pregunté a Ileana Lastres "¿qué es lo que caracteriza las clases de ballet de Tulio de la Rosa?":

> He tenido la oportunidad de ver las clases del maestro Tulio con alumnos principiantes en ocasión del evento Ibérica Contemporánea, y por encima de todo

[171] Mady Fuerbringer Bermeo, "Introducción", en *Guía didáctico-metodológica para la enseñanza no formal de la danza clásica*, de Tulio de la Rosa, *op. cit.*, pp. 22-23.
[172] *Ibid.*
[173] Respuesta de Ileana Margarita Lastres Capote al cuestionario aplicado por Patricia Camacho Quintos vía internet. México, D. F.-Querétaro, Qro., 7 de diciembre de 2011.

se destaca el amor y la paciencia con que trasmite sus conocimientos técnicos y pedagógicos a alumnos de corta edad, que logran captar con mucha rapidez los difíciles pasos y movimientos que constituyen el abecé del ballet gracias a sus clases repletas de imágenes sencillas y con un toque de humor creativo muy grande.

Puedo afirmar que en las clases con los principiantes el maestro Tulio siempre realiza ejercicios en la barra, en el centro, y termina con el *allegro*, respetando totalmente la estructura de la clase para ese nivel.[174]

¿Usted considera que Tulio de la Rosa tiene una metodología propia? En caso de responder afirmativamente, ¿en qué consiste?, ¿cree usted que toma elementos de otras metodologías?, ¿de cuáles y en qué aspectos?

Sé que el maestro Tulio, que fue por varios años integrante del Ballet Nacional de Cuba, tiene una fuerte influencia de esa escuela, así como de otras escuelas reconocidas a nivel mundial, lo cual le ha permitido elaborar su propio método de enseñanza que ha plasmado en diferentes libros de metodología de la enseñanza.

Su método está orientado a la preparación adecuada de los niños y las niñas que comienzan su camino en la danza para que con posterioridad consigan de manera más rápida los objetivos técnicos fundamentales de esta difícil disciplina, sin descuidar desde el primer momento el aspecto artístico y danzante, y sobre todo el disfrute de lo que hacen.[175]

¿Hay algún beneficio específico en la manera de danzar y concebir la danza en alguien que es alumno de Tulio de la Rosa?: "Considero que el mayor beneficio es haber recibido una alta dosis de disciplina y de amor hacia lo que hacen, de parte de una persona como el maestro, que predica con su ejemplo y que estará presente para siempre en sus vidas, independientemente de la profesión en la que se desempeñen".[176]

Le agradecería compartir una anécdota significativa que guarde en su memoria respecto a alguna vivencia de usted con el maestro Tulio:

[174] *Loc. cit.*
[175] *Loc. cit.*
[176] *Loc. cit.*

Anécdotas podría haber muchas, pues el maestro es muy ingenioso, creativo y ocurrente en su "paso a paso", pero no he podido olvidar nunca (y de hecho lo he incorporado a mi método de enseñanza) la forma peculiar de enseñar la **primera posición de piernas** a través de la imagen del borracho en la cantina, así como la manera en que define el uso correcto de los tres puntos de apoyo de los pies con la frase "**matar a la cucaracha con el dedo chiquito**".[177]

¿Le quisiera decir algo a Tulio de la Rosa a través de las páginas de este libro?

Quisiera decirle al maestro que doy gracias a la vida por haberme traído hasta México, con lo cual tuve la posibilidad de conocerlo, que admiro la experiencia y el cúmulo de conocimientos que posee, pero admiro más aún su manera franca y desinhibida de compartirlos con las generaciones que lo siguen a fin de preservar por encima de todo el amor que sentimos por la danza.

Cada día de mi labor en la enseñanza recuerdo y trato de aplicar todo lo que de él he aprendido en las cortas pero intensas jornadas en que hemos coincidido. ¡MUCHAS GRACIAS MAESTRO TULIO![178]

Desde hace alrededor de cuatro años, el maestro Tulio comparte la asesoría del Centro Proart con la maestra Sylvia Susarrey Ríos, quien actualmente es asesora de danza clásica en la escuela de Contempodanza y en el Ballet de la Ciudad de México en el D. F., e imparte cursos metodológicos en la Escuela de Ballet Ollin Yoliztli, la Escuela de Cuernavaca y la Escuela de Querétaro.

Reconocida como una de las grandes maestras de danza clásica de nuestros tiempos, Sylvia Susarrey conoció a Tulio de la Rosa en el curso nacional de metodología cubana y cuando se fundó la Escuela Nacional de Danza Clásica del INBA, siendo él subdirector (1976-1977).

¿En qué escuelas, por cuánto tiempo y con qué resultados ha aplicado la propuesta metodológica de Tulio de la Rosa?

En la Escuela de la Ciudad de Mazatlán, alrededor del año de 1989, fui a revisar grupos según su metodología, obteniendo muy buenos resultados; en la

[177] *Loc. cit.*
[178] *Loc. cit.*

> Escuela de Querétaro (Proart), desde 2006 hasta la fecha, obteniéndose buenos resultados; en la Escuela de Tabasco, de 1995 a 2010, con buenos resultados; en la Academia de Ballet Vista Hermosa, de Cuernavaca, desde 1994 hasta la actualidad, con buenos resultados.[179]

En referencia a los puntos clave que caracterizan las clases de ballet de Tulio de la Rosa, la maestra Susarrey subraya: "Su estructura de enseñanza es ideal, su aplicación metodológica es impecable y genera un gran entusiasmo durante la impartición de sus clases. Sigue las bases del método cubano, imprimiendo su propia experiencia docente en todo momento".[180]

¿Usted considera que Tulio de la Rosa tiene una metodología propia? En caso de responder afirmativamente, ¿en qué consiste?, ¿cree usted que toma elementos de otras metodologías?, ¿de cuáles y en qué aspectos?: "Sí, basada en la metodología cubana, pero tomando elementos de escuelas como la francesa, la rusa o la americana, entre otras".[181]

¿Hay algún beneficio específico en la manera de danzar y concebir la danza en alguien que es alumno de Tulio de la Rosa?: "Sí, que ame y se entregue a la danza incondicionalmente para toda su vida".[182]

Respecto a alguna vivencia significativa con el maestro Tulio, Sylvia Susarrey recuerda: "Cuando nació mi hija Valeria, el maestro bromeaba conmigo cuando me veía cuidándola o dándole de comer, me decía que me iba a poner una charolita porque se me caía la baba", y agrega:

> Lo admiro mucho, a lo largo del tiempo en que hemos trabajado juntos (1976-2011) he aprendido muchas cosas y espero seguir enriqueciéndome de su enseñanza en el futuro. Admiro que tiene un gran respeto por la niñez y el adolescente. Los trata con mucho cariño y respeto, pero al mismo tiempo es muy claro en lo que espera de ellos. Quisiera decirle que ha estado en mi vida personal muy cerca de mí y que aprecio todos los consejos y el apoyo que me ha brindado.[183]

[179] Respuesta de Sylvia Susarrey Ríos al cuestionario aplicado por Patricia Camacho Quintos vía internet. México, D. F., 13 de noviembre de 2011.
[180] *Loc. cit.*
[181] *Loc. cit.*
[182] *Loc. cit.*
[183] *Loc. cit.*

Quintana Roo

Coordinadora del Área de Artes de Educación Secundaria en la Zona Norte del estado de Quintana Roo, Silvia Noemí Torres Polanco, también profesora de danza clásica en la Casa de la Cultura de Cancún, Quintana Roo, y profesora de expresión y apreciación artística en la Secundaria Federal núm. 9 "Licenciado Jesús Reyes Heroles", conoció a Tulio de la Rosa a finales de la década de los ochenta:

> ... cuando él llega a dar cursos de actualización al Centro Estatal de Bellas Artes, en Mérida, Yucatán. Posteriormente tomé cursos con él en más de cinco Festivales Nacionales e Internacionales de Danza Contemporánea de San Luis Potosí, donde impartía clases prácticas de danza clásica. Y más tarde asistí a los cursos de Metodología de la Enseñanza de la Danza Clásica en diferentes ciudades de la República Mexicana.[184]

Silvia Noemí Torres rememora:

> En el ciclo escolar 1990-1991, el maestro Tulio de la Rosa llegó a la ciudad de Chetumal, Quintana Roo, para integrar la Escuela Estatal de Danza Clásica con un equipo interdisciplinario que incluía a profesores de danza contemporánea y música, así como clases teóricas y prácticas de metodología de la danza clásica impartidas por él mismo.
>
> Yo formé parte del equipo de profesores seleccionados y quedé como coordinadora de la Escuela de Danza Clásica de la Casa de la Cultura de Cancún, perteneciente al Patronato por los Jóvenes de Cancún y al Instituto Quintanarroense de la Cultura. Tuve el honor de que el maestro Tulio fuera mi coordinador académico por los tres años que duró el proyecto; durante ese periodo el maestro realizaba evaluaciones semestrales a las alumnas y a las profesoras que formábamos el plantel, hacía las valoraciones de seguimiento académico de la escuela, y trabajaba conmigo en la revisión de las visitas que yo realizaba para evaluar las clases y dar orientación pedagógica con base en la metodología del maestro Tulio.

[184] Respuesta de Silvia Noemí Torres Polanco al cuestionario aplicado por Patricia Camacho Quintos vía internet. México, D. F.-Cancún, Quintana Roo, 24 de septiembre de 2007.

También realizó dos montajes de fin de cursos; el programa del festival del ciclo 1991-1992 estuvo integrado por danzas europeas, con coreografía y vestuario a cargo de las profesoras, en tanto que él realizó el montaje coreográfico de *El flautista de Hamelin*. En el ciclo 1992-1993 se presentó la coreografía neoclásica *En armonía*, un planteamiento que daba cabida a integrantes de la escuela que ya contaban con los niveles de Iniciación "A", Iniciación "B", Vocacional "A" y "B", así como taller de danza contemporánea, los cuales yo impartí en su momento; había dos profesoras más para los niveles de Iniciación "A" y "B".

En la ciudad de Guadalajara, Jalisco, tomé cursos de Didáctica de la Danza Clásica en los niveles de Iniciación "A" a Vocacional "B". En la ciudad de Mérida, Yucatán, tanto en el Centro Estatal de Bellas Artes como en la Asociación de Academias de Danza, cursé todos los niveles de la metodología. Posteriormente, en Monterrey, Nuevo León, tomé la especialización en Didáctica de la Danza, con especialidad en Ballet Clásico, en la Universidad de Nuevo León, donde el maestro De la Rosa tenía la titularidad de la especialidad y nos impartía clases de metodología y las danzas internacionales correspondientes a cada uno de los niveles de Iniciación "A" y "B" y Vocacional "A" y "B". De igual forma coordinó la especialidad, integrando el plan de estudios con materias como Didáctica, Música, Anatomía, Historia de la Danza, Maquillaje, Elementos Escenográficos, Ética, etcétera.

Lo que caracteriza a las clases del maestro Tulio de la Rosa es la claridad y la coherencia en la construcción de los contenidos de aprendizaje, y la forma de lograrlos con limpieza y corrección.

La dinámica de las clases depende del nivel en el que se trabaje: por ejemplo, en el primer semestre, en Iniciación "A", el trabajo se desarrolla prioritariamente en el centro, y después se lleva a la aplicación inmediata a la barra, en el caso de los objetivos la requieran; los desplazamientos se hacen en un círculo alrededor del salón de clases para aprovechar todo el espacio y tener mayor participación de todas las alumnas a la vez. Lo mismo sucede en el nivel de Iniciación "B", existe mucha libertad para realizar el procedimiento en piso del paso y posteriormente su confirmación en barra o centro. En esta etapa ya se ejecutan con mayor frecuencia los desplazamientos en diagonales. A partir de Vocacional "A", la estructura de barra, centro y diagonales está más establecida, pero siempre con

la libertad de poder retomar algo en piso para barra o de barra para centro, en caso de ser necesario para su mejor realización o retroalimentación.[185]

¿Cree que a lo largo de los años ha habido una evolución en las clases de ballet del maestro Tulio?: "Sí, definitivamente, como expliqué anteriormente, he seguido la mayoría de los cursos impartidos por él, y desde el inicio hasta ahora ha habido una búsqueda constante de actualización y mejoramiento de sus planteamientos en la metodología, lo cual hace que su trabajo sea vigente, renovado y sólido a la vez".[186]

Sobre las fuentes metodológicas del sistema que plantea Tulio de la Rosa, Silvia Noemí Torres expresa:

La metodología del maestro Tulio de la Rosa está basada, como él ha mencionado, en sus estudios y conocimiento de la metodología cubana de ballet adaptada a nuestros requerimientos mexicanos y latinoamericanos en general, enriquecida por sus amplios conocimientos de las diferentes metodologías y escuelas de ballet a nivel internacional (por ejemplo, los planteamientos de la maestra Elsa Recagno en su estudio comparativo de las diferentes escuelas de ballet a nivel mundial).[187]

¿Hay algún beneficio específico en la manera de danzar y concebir la danza en alguien que es alumno de Tulio de la Rosa?

¡Completamente!... Para empezar, parte de una ética muy importante, que es enseñar sabiendo lo que se enseña, el por qué, cuándo y cómo hacerlo para favorecer el aprendizaje y el disfrute de la danza clásica, el respeto a las edades (forma y procesos de aprendizaje de los alumnos), sus intereses de acuerdo a su edad, cuerpos (conformación muscular y ósea), dosificación de los contenidos de aprendizaje para que tengan una lógica secuencial, y por lo tanto uno observa, de manera "casi mágica", la obtención de excelentes resultados: claros y limpios, si se aplicó en la forma correcta, aunque se trate –como en la mayoría de nuestras realidades– de alumnas no seleccionadas.

[185] *Loc. cit.*
[186] *Loc. cit.*
[187] *Loc. cit.*

Existen innumerables anécdotas –él mismo, como persona, es una fuente de enseñanza–, por ejemplo: para que no hubiera error en sus evaluaciones él siempre las grababa, por lo que antes de comenzar la valoración te pedía: "Profesora, diga su nombre y el nivel de la clase que va a impartir", a lo cual yo le contestaba: "Maestro, no ponga tan cerca esa cámara, ni María Félix en sus mejores tiempos resistiría tal acercamiento (*close up*)"... Después, durante toda la clase uno podía verlo de reojo y él era totalmente parco, sin ninguna expresión; uno no sabía cómo iban las cosas. Pero cuando realizaba el análisis apoyándose en las grabaciones recién tomadas, era un gran alivio observar y decirle: "Mire, maestro, ¡están parejitas!", ¡y el entusiasmo de él era igual que el de uno! Y eso de ser inexpresivo en el momento de los exámenes tuvo su excepción, como cualquier regla: un día, mis alumnas de Vocacional "B" presentaron un trabajo creativo denominado *El minotauro y el unicornio*, y al bailar ejecutaron un tema con los cuernitos del minotauro y él no paró de reír, incluso tuvo que dejar de grabar por un momento.

Cabe mencionar que el maestro De la Rosa ha sido un "padre" en mi formación como profesora de danza clásica, de hecho tiene algunas "hijas y nietas" producto de todos estos años de labor en la enseñanza de la danza en nuestro país y en el extranjero. Por su solidez moral y su ética, y por el gran cariño que le tengo, lo considero una de las personas más valiosas para mí. Incluso, como dato curioso, aprendí a estacionar el automóvil en un espacio reducido gracias a él... Además de fortalecer en todo momento mi vocación por la enseñanza de la danza clásica, él ha pasado mucho tiempo intentando que institucionalmente se le dé un valor prioritario a la ejecución danzaria, y es un pilar relevante en la reivindicación de la docencia de la danza en nuestro país.

Agradezco de todo corazón, querido maestro, sus enseñanzas, las cuales me fortalecen y hacen crecer el compromiso de mi labor docente con sus ejemplos de ética, generosidad, entrega, actualización, y como "la semillita" –ese ejercicio básico en su metodología –, ha hecho crecer aún más en mí, y en los que hemos tenido la oportunidad de tomar sus cursos, el amor por la enseñanza de la danza.[188]

[188] *Loc. cit.*

San Luis Potosí

Apegada a la metodología del maestro Tulio de la Rosa, Rosalva Navarro González, egresada de la Escuela Nacional de Danza Clásica del SNEPD y quien se desempeñara con solvencia como bailarina en la Compañía Nacional de Danza, es actualmente y desde hace muchos años una de las más fieles seguidoras académicas de Tulio. La maestra Rosalva Navarro tiene su propia escuela, la Academia de Ballet de San Luis, en la capital potosina, y ahí ha aplicado las enseñanzas de su maestro y las ha visto cristalizadas en el progreso de sus alumnos. Es muy precisa cuando se refiere a las características del sistema de Tulio de la Rosa:

> Conocí al maestro Tulio en 1975, cuando formé parte del grupo de niñas que se fueron becadas a La Habana, Cuba, a la Escuela Nacional de Arte. Cuando dejé de bailar e incursioné en la docencia, en 1990, comencé a ser su alumna de metodología.
>
> Lo que caracteriza a las clases de Tulio de la Rosa es el enfoque integral al aplicar el programa, porque es importante todo: lo técnico, lo musical, lo interpretativo, lo expresivo y, desde luego, la relación de comunicación y respeto entre el maestro y el alumno. Tiene la habilidad de calibrar las clases según el nivel del grupo.
>
> En la barra establece los objetivos principales de la clase y los aplica en centro y diagonales. Sugiere también la confirmación inmediata del nuevo concepto, aplicándolo según sea el nivel del grupo en centro o en *allegro*.[189]

La maestra Navarro considera que a lo largo de los años ha habido una evolución en las clases de ballet de Tulio de la Rosa y enfatiza: "Desde luego, al balancear los ejercicios para lograr una clase fluida y exigente". Y añade: "Es un experto, y a partir de su conocimiento de diversas metodologías como la cubana, Cecchetti, Bournonville, etcétera, transmite su propia visión para alcanzar los objetivos hasta el virtuosismo". Pero, ¿hay algún beneficio específico en la manera de danzar y concebir la danza en alguien que es alumno de Tulio de la Rosa?

[189] Respuesta de Rosalva Navarro González al cuestionario aplicado por Patricia Camacho Quintos vía internet. México, D. F.-San Luis Potosí, S. L. P., 27 de septiembre de 2011.

"Pienso que sí, ya que el alumno de cualquier nivel va aprendiendo que todo movimiento tiene un desarrollo y va de lo más simple hasta el virtuosismo que la técnica clásica requiere; eso se logra mediante un estudio minucioso, constante y gradual, para convertirse en un lenguaje expresivo."[190]

La directora de la Academia de Ballet de San Luis se expresa sobre la manera de ser del maestro de Tulio de la Rosa:

> Es de destacarse su generosidad; además de compartir su sabiduría con generosidad, es una persona muy detallista y afectuosa, le agradezco el que me haya acompañado tantas veces hasta San Luis, a las funciones de mi academia, con un hermoso ramo de flores.
>
> Querido maestro: gracias por su ejemplo, lo tengo siempre presente y me siento muy afortunada de ser su alumna.[191]

Directora de la Escuela de Danza del Instituto Potosino de Bellas Artes y responsable académica de las actividades del Festival de Danza de San Luis Potosí, Carmen Alvarado se refiere a la labor que como maestro desempeñó Tulio de la Rosa en ese festival durante seis años, cuando el evento era coordinado por su directora fundadora, la maestra Lila López. A la muerte de la maestra López lo dirigió por dos años Carmen Alvarado, y luego esa tarea pasó a manos del maestro Arturo Castillo.

En 2010, la maestra Carmen Alvarado tuvo la generosidad de invitarme como observadora al festival, con el propósito de que me pudiera encontrar con algunos integrantes de "La cofradía de San Tulio", de la cual les hablaré más adelante. Lo que he de destacar en este momento es que dada la importancia del Festival de Danza de San Luis, por la concurrencia de bailarines nacionales e internacionales que acudían a presentar sus obras y a perfeccionar y actualizar su formación, Tulio tuvo la oportunidad de ser maestro de una gran cantidad de gente de toda la República Mexicana, y muchos de sus estudiantes acudían al festival sólo para tomar su clase.

Conocedora de ese proceso por los años que estuvo presente, primero como mano derecha de Lila López, y luego como directora del festival, del

[190] *Loc. cit.*
[191] *Loc. cit.*

que sigue formando parte, Carmen Alvarado se expresa de Tulio de la Rosa de la siguiente manera:

> Yo no encuentro la palabra para decir lo grande que es él como maestro, como pedagogo, como artista; lo valiosa que es la aportación que ha dado y puede seguir dando a las nuevas generaciones. Muchas veces, la improvisación da cabida a que las personas no cuenten con una preparación correcta para llegar a ser buenos intérpretes, pero el maestro Tulio da esas armas, ese poder corporal que necesita todo bailarín, que es tan difícil de adquirir, que no se obtiene en un año, ni en dos, ni en tres. A veces, a los dos o tres años el bailarín-intérprete ya medio bailó, medio... ¿verdad? Y por eso no puede encontrar la plenitud, la madurez como bailarín, como intérprete, como persona, porque quiere expresar algo y se queda a la mitad por dos razones: la primera es una mala preparación, y la segunda es que sus facultades no dan para más.
>
> En los primeros años del festival el maestro daba cursos a dos grupos. Terminaba agotado, bañado en sudor, pero fue el guía de mucha gente que venía de toda la República Mexicana. Por su personalidad, por su amor a la danza, ha guiado no a uno, no a dos, a muchísimos. Podría decir, sin temor a equivocarme, que ha llegado gente de todo México a sus manos, que en todo el país ha dado clases y lo llaman para que siga dando clase, no solamente para formar bailarines-intérpretes sino también maestros, para educar gente sensible a la danza, que es lo más importante.
>
> En su labor de los primeros años logró introducir los valores corporales para que los bailarines pudieran salir adelante cuando estuvieran arriba de un foro; y los que optaran por ser maestros, que fueran tan exigentes y conocedores como él en sus respectivas escuelas, porque él no admite medias tazas. O es, o es. Hace dos meses lo tuvimos aquí para que impartiera la introducción al ballet clásico y vinieron muchos alumnos que ya nos están pidiendo la segunda parte. Solamente esperamos tener tiempo para poder seguirlo disfrutando como maestro.
>
> El maestro Tulio se ganó la admiración de todos los alumnos que valoran el tenerlo como maestro, como amigo, alguien que platica con ellos afuera del salón, en el restaurante, en el comedor de la casa de alguno que lo invita. Él es una persona que conquista a los jóvenes. Los jóvenes se llevan perfectamente

bien con él porque es joven de alma, de mente, de ideas, y al joven le gusta la gente madura con la que se puede platicar. Así es para mí el maestro Tulio.[192]

La historiadora Noemí Torres Ariceaga elaboró –ex profeso para este libro– el siguiente cuadro en el que se establecen las participaciones como docente que tuvo Tulio de la Rosa en los Festivales Nacionales e Internacionales de Danza de San Luis Potosí:

Edición del Festival	**Profesor, curso y fecha**
Noveno Festival Nacional de Danza Contemporánea de San Luis Potosí Julio 8 al 22 de1989	Tulio de la Rosa Técnica de Danza Clásica Julio 10 al 22
Décimo Festival Nacional de Danza Contemporánea de San Luis Potosí Primer Festival Internacional de Danza Julio 13 al 28 de 1990	Tulio de la Rosa Técnica de Danza Clásica Julio 16 al 28
Decimoprimer Festival Nacional de Danza Contemporánea de San Luis Potosí Segundo Festival Internacional de Danza Julio 20 a agosto 4 de 1991	Tulio de la Rosa Técnica de Danza Clásica Julio 22 a agosto 3
Decimosegundo Festival Nacional de Danza Contemporánea de	Tulio de la Rosa Técnica de Danza Clásica

[192] Carmen Alvarado, en entrevista realizada por Patricia Camacho Quintos. San Luis Potosí, S. L. P., 25 de julio de 2011. Transcripción: Angélica del Ángel Magro.

San Luis Potosí Tercer Festival Internacional de Danza Junio 28 a julio 12 de 1992	Junio 29 a julio 11 Jorge Ernesto Ramos Técnica de Danza Clásica Junio 29 a julio 11
Decimotercer Festival Nacional de Danza Contemporánea de San Luis Potosí Cuarto Festival Internacional de Danza Agosto 8 al 22 de 1993	Tulio de la Rosa/ Elsa Recagno Técnica de Danza Clásica Agosto 8 al 22
Decimocuarto Festival Internacional de Danza Contemporánea de San Luis Potosí Julio 11 a agosto 7 de 1994	Tulio de la Rosa/ Elsa Recagno Técnica de Danza Clásica Julio 11 a agosto 7

En entrevista, la maestra Noemí Torres, quien además de investigadora es maestra de danza contemporánea y estimulación temprana en la Universidad Interamericana del Norte, el Instituto Potosino de Bellas Artes, la Escuela Estatal de Danza del Sistema Educativo Estatal Regular, y el Club Deportivo Potosino, señala que una de las academias que sigue con mayor rigor la propuesta metodológica de Tulio de la Rosa es la de la maestra Rosalva Navarro, pero que aún hay mucho por hacer en la entidad:

> San Luis es la sede de uno de los festivales más importantes, y sin embargo ha habido poco seguimiento de las técnicas a nivel enseñanza, docencia, pedagogía y metodología en general; a mí me preocupa porque es esencial para la formación de buenos bailarines.
>
> El grupo que estuvo recientemente –en mayo– tomando la clase de metodología con él tiene mucho interés de que siga yendo, incluso, alguna de las alumnas propone que se continúe con la segunda parte del método y las etapas subsecuentes, así como con la vigilancia por parte de él en la impartición de las clases. Yo creo que eso es básico, que los maestros satélites que medio cursaron en años previos el método y no han tenido una actualización ahora sí se sometan al aro, porque en San Luis ya es imprescindible una adecuada ense-

ñanza, un seguimiento oportuno de la danza, sobre todo del clásico, ya que hay mucha pulverización y cada quien piensa que está haciendo lo correcto, pero a la vez no hay un compromiso serio con la enseñanza.[193]

¿Por qué dejó de ir el maestro a impartir sus cursos al Festival de San Luis?

Creo que tuvo que ver con cuestiones políticas y burocráticas de la misma organización del festival. El festival fue absorbido en parte por la Red de Festivales, y la Coordinación Nacional de Danza determinaba qué maestros iban y quiénes no, por obvias razones, para mover a su gente en la república, o quizás por relaciones personales, y se rompió la continuidad. Esto tiene sus ventajas y sus desventajas. Las ventajas son que los alumnos tienen la posibilidad de ver varias opciones, pero la desventaja es que no hay un seguimiento. Entonces no se pueden ver resultados de un año al otro porque se rompió esa continuidad; posteriormente, en el 2004, el festival se transforma después de que muere Lila López, y la decisión de quiénes asistían al festival como maestros ya no recayó en el equipo de San Luis, sino precisamente en el de la Coordinación de Danza, lo cual afectó mucho y sigue afectando la continuidad de los cursos, porque se supone que es una capacitación, una actualización.[194]

¿Qué ventajas tiene la aplicación de la metodología del maestro Tulio de la Rosa? ¿Qué frutos da?

¡Híjole! Es que es bien preciso. Yo tuve la oportunidad de aplicarlo un poquito con mis alumnos: yo doy iniciación a la danza contemporánea desde hace un rato en Bellas Artes y he tratado de adaptarlo a lo contemporáneo. Muchas veces, los alumnos no tienen las condiciones físicas para la técnica, tampoco hay un proceso de selección y, sin embargo, sí he visto en muchos de ellos la corrección del cuerpo, corrección en la postura, una toma de conciencia muscular en un plazo corto, lo cual es bastante bueno porque ellos empiezan a entender de qué se trata, y que bailar no es nada más llegar y en tres meses estar presentándose en un foro, sino que es un proceso realmente complejo, largo, de compromiso profundo. Es

[193] Noemí Torres Ariceaga, en entrevista realizada por Patricia Camacho Quintos. México, D. F., 30 de mayo de 2010. Transcripción: Angélica del Ángel Magro.
[194] Noemí Torres Ariceaga, en entrevista citada.

bien bonito ver la forma en que ellos mismos van entendiendo cómo acomodar, colocar, alargar, poner su cuerpo en presencia para, independientemente de que se vayan a dedicar a bailar o no, tener la conciencia interna muscular; es bien bonito verlo y, sobre todo, que ellos estén conscientes de que lo están logrando. En estos últimos días que les empecé a apretar más, especialmente a la gente muy nueva que entró en enero, me ha dado mucho gusto verlo porque en tres meses se nota el cambio muy claramente.[195]

En lo personal lo he tratado [al maestro Tulio] más como amigo que como maestro. En realidad han sido cortos los cursos en los que he sido su alumna y muy separados en tiempo. Anécdotas hay muchas, su sentido del humor es fabuloso y picarón (caribeño, al fin y al cabo). Nos escribimos correos electrónicos con bromas, chistes o reflexiones profundas que han fortalecido nuestra amistad pese a la diferencia de edades (podría ser mi padre). Intercambiamos videos, fotos y regalos siempre que tenemos oportunidad, e incluso nos llamamos por teléfono de vez en cuando. Son muchas las anécdotas que podría compartir, pero en especial recuerdo dos: la primera fue cuando en uno de los festivales de danza a los que vino a San Luis, un grupo grande de alumnos y amigos que lo seguíamos nos organizamos para elaborar camisetas que dijeran algo en su honor y formamos "La cofradía de San Tulio", porque hacía el milagro de que muchos lograran bailar, o por lo menos moverse. Con motivo del festival había venido gente de Yucatán, Aguascalientes, San Luis, Zacatecas, México... Una noche hicimos una peregrinación por las calles del centro y la Plaza de Armas, cargamos un estandarte, se le organizó una cena privada en la casa de un ex alumno de él (Jorge Ernesto Ramos), cantamos, reímos, nos pusimos las camisetas que elaboramos, le regalamos una especialmente estampada para él y firmada por todos, le hicimos peticiones al santo y se le encendieron cirios... conservo algunas fotos de la ocasión... fue muy divertido.

La segunda anécdota es el detalle de llamarme por teléfono para darme el pésame por la muerte de mi madre en abril del 2000. Tanto él como Elsa Recagno, su esposa, me llamaron y me reconfortaron.

Mi relación de amistad no es sólo con Tulio, sino también con Elsa y Beatriz (su hija). Yo fui invitada por Lila López para colaborar como anfitriona en el Festival Internacional de Danza desde 1993, y desde entonces comencé a tratar a Tulio y a Elsa (además de otros maestros, coreógrafos, periodistas y bailarines)

[195] *Loc. cit.*

de una manera más cercana. Actualmente puedo decir que cuento con su amistad y su confianza, lo cual es un privilegio para mí. Tener un par de amigos tan especiales y con esa trayectoria artística es un tesoro, porque he podido aprender y compartir con ellos infinidad de cosas. Lo admiro, lo adoro, lo respeto y le deseo siempre lo mejor: salud, mucho amor y éxito en todo lo que continúe haciendo. Además, agradezco infinitamente su amistad y afecto.[196]

La cofradía de San Tulio

¡Ay!, fue todo un fenómeno "La cofradía de San Tulio". Ahí se midieron varias cosas: la admiración que sus alumnos sentían (y sienten) por Tulio de la Rosa. Su capacidad ingeniosa para expresarla. La libertad que le daba Lila López a la gente que tomaba parte en el festival. Y el espíritu lúdico y jocoso de Tulio, que se prestó –en ese *happening* de la esperanza– a hacerla de santo patrono de los bailarines. Él, que no profesa ninguna religión, dejó que le pidieran milagros, que le encendieran veladoras y que le cantaran: "Era de nogal/era de nogal/era de nogal el santo./Hijo de un cabrón/hijo de un cabrón/por eso lo querían tanto...".

Rememora Noemí Torres:

La cofradía se forma entre chiste, broma y cotorreo, porque precisamente a través del método del maestro Tulio la gente se iba a corregir y a limpiar en sus clases durante el festival. Entonces, pues era un milagro. Ese milagro lo convirtió en el santo predilecto de los bailarines que asistían al festival y no sé exactamente a quién se le ocurrió, creo que a Jorge Ramos y a las asistentes de Yucatán: a Erika Torres, a Graciela Torres y a sus hermanas, y a algunas amigas potosinas que empezaron con eso de que era el santo de la danza porque hacía el milagro de corregirnos los pies, la columna, las piernas. En alguna ocasión se decidió hacer una peregrinación y cantarle la canción aquella que interpreta Óscar Chávez. Y se hizo un cónclave para hacer camisetas. Compramos un "bonche" de camisetas. Estaban de moda las pinturas inflables que se pegaban

[196] Respuesta de Noemí Torres Ariceaga al cuestionario aplicado por Patricia Camacho Quintos vía internet. México, D. F.-San Luis Potosí, S. L. P., 28 de febrero de 2007.

en la tela. Cada quien le puso el emblema que quería a su camiseta, pero todo era alusivo a la cofradía de San Tulio que había hecho el milagro. Y por ahí había un albur que decía: "San Tulio, el de los huevos rosados", porque en la dulcería Costanzo vendían piñones acaramelados de color rosa y blanco y le encantaban; actualmente ya no los hacen. Pero él era el santo patrón de los chuecos y hacía el milagro de enderezarlos, y la cofradía se formó con esa idea.

Hay registro de la peregrinación: salimos del Teatro de la Paz, en la plaza principal, nos pusimos a orarle, se le cantó su canción, bailamos, se elaboró un pendón para llevarlo en la peregrinación, todo mundo se hizo su camiseta, y después terminamos en una gran fiesta en el departamento de Jorge Ramos, que era su "hijo adoptivo". Fue muy "padre" porque era un reconocimiento a su trabajo, una celebración de su amistad, y creo que hasta hoy prácticamente todos seguimos siendo sus amigos cercanos. Hay un gran respeto hacia su persona, su trayectoria, su método, y de alguna manera unió a quienes simpatizábamos con el maestro. Hasta la fecha hay gente que sigue hablando del santo patrono de la danza, pero creo que en el fondo, aunque sea un poco de broma, es un reconocimiento a ese amigo, a ese compañero, a ese gran maestro que es Tulio de la Rosa.[197]

Cristina Alvarado, hermana de la maestra Carmen Alvarado, fue nombrada presidenta de "La cofradía de San Tulio". Para los que participaron en ese acontecimiento la cosa fue muy divertida, pero muy en serio. No fue un acto espontáneo, sino que lo organizaron durante varios días. Cristina Alvarado recuerda:

Éramos muchas: como unas cuarenta. En esa ocasión tuve el gusto de tomar mi último curso de clase práctica con él. Fue un tiempo bellísimo por nuestras clases, por la convivencia, por la alegría de tanta gente, y veíamos que ya estaban con él las de aquí, las de allá, y así, sin querer ¿verdad?, vimos que éramos un montón.

Imagínate, él fascinado. Como cuarenta mujeres alrededor con el cariño grandísimo que le teníamos. Entonces, de ahí nació la idea de hacer una cofradía. Claro, yo me acuerdo de varias propuestas que surgieron en ese momento,

[197] *Loc. cit.*

muchas ideas: una opinaba una cosa, otra opinaba otra. No, pues que hacemos una cofradía de San Tulio.

Hicimos todo en el quiosco de la Plaza de Armas después de una función, ya eran como las once de la noche. Me acuerdo que yo tenía una capa azul marino con capucha, y dije: "Bueno, creo que le tenemos que poner algo que lo santifique". Pero todo era por él, por la admiración que le tenemos como maestro, por nuestra amistad, por esa sencillez tan suya. Y sobre todo admiración por su conocimiento, sus clases, su forma de concedernos, a mí en lo personal, su amistad. La cita era en el quiosco para hacer la beatificación del santo. Se le puso la capa... Ileana o alguien dijo: "Unas flores", pues unas flores. También se hicieron unas playeras que decían "San Tulio". Ahí comenzó un ruidazo realmente, porque tú te das cuenta: en un quiosco en la Plaza de Armas a las no sé qué horas de la noche. Y era muy agradable porque todo mundo salía de la función y entraba a un café que está frente a la Plaza de Armas (la cafetería La Posada del Virrey). El lugar se llenó de gente porque iban llegando los bailarines que habían bailado esa noche y también todos los que somos admiradores del ballet, así que el ruido se hizo. Imagínate lo que son cuarenta mujeres gritando o riéndose. Ese ruido llegó hasta la cafetería.

El ruido era tal que lo escuchó la directora del festival, la maestra Lila López, y preguntaba: "¡¿Qué pasa?! ¡¿Quién es?!". La maestra Lila se atacó de risa y yo creo que incluso le agradó, porque ella sentía mucho aprecio por el maestro Tulio. Nos dimos una divertida bárbara. Y después nos venimos aquí a casa de nuestro amigo Rafa Rodríguez.[198]

Evocando la fiesta de la cofradía y las reuniones en su casa, que se sucedieron en las ediciones posteriores del festival, siempre celebratorias de "La cofradía de San Tulio", el artista plástico potosino Rafael Rodríguez señala, en medio de una cena que nos preparó para recordar aquellos tiempos:

> Son recuerdos muy "padres", imborrables, y creo que ha sido lo menos que hemos podido darle al maestro Tulio, esa cofradía, porque él nos ha dado su amistad generosa. Yo no lo tuve como maestro, pero mi maestro fue alumno suyo, Jorge Ramos. Y hemos de agradecerle que esté aquí con nosotros, que

[198] Cristina Alvarado, en entrevista realizada por Patricia Camacho Quintos. San Luis Potosí, S. L. P., 24 de julio de 2010. Transcripción: Angélica del Ángel Magro.

siempre que viene a San Luis tenga la atención de contactarnos y, bueno, qué te puedo decir.[199]

Añade Tulio, en medio de la entrevista:

Que cada año se agregaban más a la cofradía. Tengo un video donde voy a comenzar mi clase y Carmelita [Alvarado] presenta la barra que me hizo el maestro Raúl Gamboa, una barra que yo pedí, con mi nombre y toda la cosa. La está presentando. Entonces las alumnas le preguntaban qué tenían que hacer para pertenecer a la cofradía. Nada más me miró y se le ocurrió responder: "Venir, mínimo, a tres festivales seguidos".[200]

Ileana Danielina Duque Zapata, una de las "devotas" potosinas de San Tulio y que participó aquella noche en la "canonización" del santo patrono de la danza, opina acerca de lo que representa Tulio de la Rosa para el Festival de Danza de San Luis Potosí:

¡Uuuuuy!, pues realmente es uno de los pilares, él y la maestra Lila [López] eran así como la mancuerna, siento yo, al menos en esas épocas doradas del festival. Porque fue muy bonito y había mucha gente, venían muchos bailarines muy buenos y, por ejemplo, para uno que era nada más *amateur*, por decirlo de alguna manera, nos sentíamos muy orgullosos de tomar clase con él y además compartir el salón con los bailarines conocidos ¿no? Era muy bonito y creo que de ahí se fue formando la idea de la famosa cofradía.[201]

El simple hecho de recordarla llena a los integrantes de "La cofradía de San Tulio" de euforia y entusiasmo, mismos que me fueron transmitidos con una gran carga de alegría y generosidad.

[199] Rafael Rodríguez, en entrevista realizada por Patricia Camacho Quintos. San Luis Potosí, S. L. P., 24 de julio de 2010. Transcripción: Angélica del Ángel Magro.
[200] Tulio de la Rosa, en entrevista realizada por Patricia Camacho Quintos. San Luis Potosí, S. L. P., 24 de julio de 2010. Transcripción: Angélica del Ángel Magro.
[201] Ileana Danielina Duque Zapata, en entrevista realizada por Patricia Camacho Quintos. San Luis Potosí, S. L. P., 24 de julio de 2010. Transcripción: Angélica del Ángel Magro.

Tabasco

Además de brindar asesoría a diversas academias particulares de danza de Tabasco, en coordinación con la maestra Sylvia Susarrey, el maestro Tulio de la Rosa fue piedra angular en el impulso de la formación de la Escuela Estatal de Danza de Tabasco, que fundó el bailarín Pedro Armando Tena Schoelly.

Es Pedro Tena el autor del siguiente texto, compilado por la maestra Angélica Kleen:[202]

Gracias, Maestro, por transmitir su pasión por la vida a través de la danza

Tengo ya más de treinta años "viviendo" la danza; gracias a la oportunidad que me dio el maestro Tulio de la Rosa pude iniciar mi vida en la danza clásica, contemporánea y expresión corporal aplicada al escenario, así como dentro de mi vida cotidiana.

Sus enseñanzas, más su apoyo incondicional recibido todo el tiempo, tanto como bailarín y cuando me inicié como docente para crear la Escuela Estatal de Danza de Tabasco, han sido invaluables para mí.

Tulio ha estado en los momentos más significativos de mi vida, en mis inicios como bailarín, en mi graduación, en mi boda, y cuando la vida nos jugó una broma muy pesada y casi la perdemos; todos los días, por teléfono, él me daba ánimos y me invitaba, como sólo él lo sabe hacer, de manera amorosa y comprometida, a seguir adelante.

En Tabasco, gracias al apoyo que me dio para iniciar la escuela, con su programa de enseñanza, así como el impulso de corazón que recibía cada vez que nos reuníamos, el cariño de Elsa Recagno y de sus hijos, pudimos formar una generación de jóvenes bailarines que hoy se desempeñan en esa maravilla de labor que es bailar, siempre (lo hizo) sin pedir nada a cambio, además de mantenerse como amigo todo el tiempo.

Una persona puede dejar de hablar, pero no puede dejar de comunicarse con su cuerpo. Con él puede decir verdades o mentiras, pero no

[202] Testimonio de Pedro Armando Tena Schoelly, tomado de *Tulio de la Rosa*, Angélica Kleen (compiladora). Monterrey, Nuevo León, 7 de agosto de 2011, mimeo.

puede dejar de decir algo. Tulio, siempre estarás presente en mi tiempo y en mi espacio.

Amorosamente
Pedro Armando Tena Schoelly

Veracruz

Directora de la Escuela Veracruzana de Danza del Instituto Veracruzano de la Cultura, Laura Bravo Reyes conoció a Tulio de la Rosa "en un curso de danza clásica que organizó el Instituto Veracruzano de la Cultura en 1992, dentro del Festival Pedagógico de las Artes."[203]

¿Qué es lo que caracteriza a las clases de ballet de Tulio de la Rosa?

"La exigencia para la ejecución técnica de los ejercicios de su clase, así como la estricta coordinación con el acompañamiento musical. El apego riguroso a la metodología que se propone en los programas elaborados por el propio maestro Tulio."[204]

La maestra Laura Bravo explica de la siguiente manera lo que el maestro Tulio sugiere para el trabajo en la barra, en el centro y en los desplazamientos:

> Siempre es de acuerdo al nivel de curso que se esté impartiendo, lo cual, a su vez, depende de la edad y los conocimientos que los alumnos del grupo posean.
>
> Por ejemplo, para los niveles elementales propone una **Ley de aplicación inmediata** que yo describiría del modo siguiente: un ejercicio que habilite o prepare otro ejercicio debe ser seguido inmediatamente por este último, para que la experiencia quede grabada en el alumno y sea más eficaz el aprendizaje. El resultado de esta estrategia dentro de la estructura de la clase es que el alumno alterna constantemente ejercicios en el piso con ejercicios en la barra, o en la barra y de espaldas a la barra, etcétera. Para los niveles de educación formal la estructura de la clase es: barra, centro y *allegro*.

[203] Respuesta de Laura Bravo Reyes al cuestionario aplicado por Patricia Camacho Quintos vía internet. México, D. F.-Veracruz, Veracruz, 11 de febrero de 2007.
[204] *Loc. cit.*

En los diez años que el maestro Tulio de la Rosa estuvo asesorando semestralmente a los profesores de nuestra escuela, era factible que se hicieran correcciones a la *Guía metodológica* o al programa al realizar la observación y el análisis de los resultados obtenidos en los grupos donde se estaba aplicando el programa.

La *Guía didáctico-metodológica* es definitivamente propia, ya que él la elaboró y se encuentra impresa completamente. Respecto a la inclusión de elementos de otras metodologías, esto aparece consignado en la propia *Guía*, donde se describe el origen y se explica cada uno de los términos, así como el uso que se les da en las diferentes escuelas de ballet de donde fueron tomados.

En mi experiencia personal como bailarina y como maestra, considero que el programa y la metodología que propone Tulio de la Rosa, bien llevada por maestros estudiosos y rigurosos, deriva en una técnica precisa y fluida en los niveles Básico y Medio Básico, que son los que conozco y he impartido a mis grupos de estudiantes.

El maestro Tulio ha asesorado a nuestra escuela durante diez años, y su *Guía didáctico-metodológica* se ha implementado completa hasta el nivel Medio Básico 2.

Actualmente contamos con los siguientes grupos:
Elemental 1, 2 y 3.
Propedéutico.
Nivel Medio Básico 1 y 2.

Es de destacar el optimismo que el maestro Tulio imprime a sus clases y a las actividades de asesoría con los maestros, y que para mí se puede resumir en la frase: "Al mal tiempo, buena cara", siempre ha logrado enfrentar las circunstancias adversas, y ese carácter ayuda a superar los momentos difíciles.

Yo quisiera agradecerle al maestro Tulio sus conocimientos y su generosidad, y asegurarle (él ya lo sabe) que el equipo de profesores de la Escuela Veracruzana de Danza siempre trabajará con los valores que él nos ha inculcado durante los años de trabajo compartido.[205]

[205] *Loc. cit.*

Yucatán

María Graciella Torres Polanco es presidenta de la Compañía de Danza Contemporánea de Yucatán A. C., directora del Festival Nacional e Internacional de Danza Contemporánea Oc'-Ohtic (lo bailamos, lo danzamos), y directora del Área de Danza Contemporánea del Centro Estatal de Bellas Artes. Es también docente en Educación Artística. Las instituciones en las cuales desempeña estos cargos son la Secretaría de Educación Pública del Gobierno del Estado de Yucatán, y el Centro Estatal de Bellas Artes (CEBA).

Conoció al maestro Tulio de la Rosa en 1985, cuando él se encontraba reestructurando los planes y programas de danza clásica del Centro Estatal de Bellas Artes en Mérida, Yucatán. Y a la luz del tiempo considera que: "La evolución de las clases de Tulio consiste en la propia aportación de su experiencia y conciencia sobre la técnica, que ha perfeccionado cada día".[206]

Al tratar de hacer historia sobre lo que Tulio aportó a la danza en Yucatán, Graciella Torres narra:

> Fue en 1985 cuando el maestro Tulio estaba haciendo las reformas de los planes y programas de estudio del Área de Danza Clásica. Se abría este hermoso centro de arte y él había sido invitado por la Dirección General del Instituto de Cultura de Yucatán; en aquel entonces el director era Jorge Esma. La maestra Socorro Cerón Herrera era la coordinadora de Danza y se llevaba a cabo un replanteamiento en clásico, se checaba a las niñas, se efectuaron unas valoraciones especiales, en fin, hacer todo ese trabajo duró no sólo meses sino años.
>
> Yo llegaba después de un posgrado de danza folclórica en la ciudad de México y estaba lista y con los papeles para ingresar al Área de Danza Popular Mexicana. Tulio me conoció y me dijo: "Mira, tengo muy buenas referencias", y platicó conmigo acerca de lo que estaba haciendo. "Yo sé que estudiaste, te formaste en danza clásica, estuviste como bailarina y primera solista en el ballet folclórico del estado, y estudias también la carrera de danza española clásica... en fin. Ahorita te fuiste a especializar en danza popular mexicana, pero sé que estuviste en la compañía de clásico." Me propuso: "Mira, Graciella, con toda esa experiencia

[206] Respuesta de María Graciella Torres Polanco al cuestionario aplicado por Patricia Camacho Quintos vía internet. México, D. F.-Mérida, Yucatán, 22 de enero de 2007.

me gustaría que me apoyaras en danza clásica. Necesitamos maestros capaces, con el carácter necesario para dar esta pauta que vamos a comenzar en el Área de Danza Clásica, una pauta de evolución".

Porque precisamente iba a haber un cambio en los planes de estudio. Entonces lo pensé, lo pensé mucho y, bueno, acepté el ofrecimiento del maestro Tulio para formar parte del cuerpo de maestros del Área de Danza Clásica. A raíz de este replanteamiento en el área surgió una nueva opción para la danza por inquietud de Socorro Cerón y orientación del maestro Tulio de la Rosa.

El Centro Estatal de Bellas Artes recibía en ese tiempo a Elena Cerón: bailarina de Contempodanza que por mucho tiempo también se había entrenado en el ballet de Alvin Ailey, y ellos se preguntaban: "¿Qué vamos a hacer con estas personas que tienen tanto potencial?". Entonces Tulio, tan sabio, dice: "Es otra opción para la danza, y como aquí no tenemos danza contemporánea...", y se formó un grupo con diferentes personas, entre ellas, maestras invitadas de danza clásica, maestras que habían sido seleccionadas para tomar un curso con Elena Cerón, yo misma estuve en ese grupo de maestros; me maravilló la danza contemporánea y decidieron –después de verme y observar una estructura de clase– proponerme en danza contemporánea.

A la par, Tulio de Rosa, quien siempre ha cuidado con minuciosidad los programas y su gran triunfo fue adaptar todos los programas cubanos a lo que él ya conocía de los mexicanos y proponer una enseñanza especializada en la danza clásica, empezó a otorgar los niveles que ya conocemos en su libro. Comenzó a instaurar aquí ese programa y a venir muchísimo a Yucatán, bueno, ya casi estaba viviendo en Yucatán, y fueron varios años. Creo que esos cimientos que ahora florecen en la danza clásica de Yucatán se los debemos a él, totalmente. Es una escuela fuerte, es una escuela que siempre se ha adherido a la depuración técnica. Con paciencia, el maestro Tulio hacía su trabajo de observar las clases, examinar la aplicación metodológica de las maestras, analizar el video de cada clase o de cada examen para comprobar el nivel de enseñanza, y orientar a cada maestra de acuerdo al nivel que impartía. Siempre fue muy cuidadoso.

Después se iba a los documentos. Aquí en el Centro Estatal de Bellas Artes él tenía un área asignada donde escribía, escribía y escribía para nosotros, porque no solamente fue la adaptación del método para los mexicanos, sino que fue la adaptación de su propio método a la escuela del Centro Estatal de Bellas Artes. El "clic" con la danza clásica se logró antes, cuando las autoridades del Instituto y del Centro Estatal de Bellas Artes lo invitaron a ser sinodal, junto con Nellie

Happee y Socorro Bastida, y a observar aquel semillero de jóvenes que habían adoptado ya una nueva forma de movimiento, que fue la danza contemporánea con muchas similitudes de la danza clásica, y el maestro Tulio de la Rosa tuvo entre sus grandes aciertos no solamente asesorar en danza clásica, sino también potenciar la danza contemporánea.

Después de una audición quedé como responsable, luego como coordinadora y enseguida como directora del Área de Danza Contemporánea, que se oficializó en 1987; a continuación se creaba la compañía de danza, lo cual es un caso único en el país: el surgimiento de una escuela y una compañía a la vez. Y el maestro Tulio siempre mostró su interés por dotar de los elementos de la formación tanto de danza clásica como contemporánea; en este punto podemos también nombrar a la actual directora del Cenidi-Danza, Elizabeth Cámara, que fue una de las primeras en impartir aquí los talleres de Graham a petición del maestro Tulio.

Ya luego vinieron Tim Wengerd, Athenea Baker, Rossana Filomarino y, en fin, gente que ha tocado a la escuela y a la compañía de danza y que las hizo muy fuertes. Tulio y yo siempre conversábamos. Ya sea aquí en Yucatán, o en el Festival Internacional de Danza Contemporánea de San Luis Potosí Lila López, él estuvo impartiendo continuamente la enseñanza clásica a la gente de danza contemporánea; en México, cuando yo llegaba, nos preguntábamos: "¿Qué estás haciendo? ¿Cómo lo estás haciendo?". Si tenía la fortuna de que él viera las obras coreográficas que yo manejaba siempre surgía la crítica, me sugería la dirección hacia donde podía encaminarme. No solamente una crítica, que todo el tiempo fue constructiva, sino orientaciones que él hacía para el crecimiento de las personas. Yo me debo en mucho precisamente a su consejo, si tengo la calidad que tengo es gracias a su asesoría, por supuesto han intervenido otras personas, pero él ha sido para mí un guía de la calidad en el arte.[207]

Sobre su aporte metodológico, Graciella Torres Polanco expresa:

Tulio tiene por supuesto un método, su inicio fue a partir de la técnica cubana, pero la ha adaptado a los requerimientos mexicanos, enriqueciéndola con los conocimientos de otras escuelas.

[207] María Graciella Torres Polanco, en entrevista realizada por Patricia Camacho Quintos. Mérida, Yucatán, 10 de noviembre de 2009. Transcripción: Angélica del Ángel Magro.

Los alumnos de Tulio de la Rosa actualmente son excelentes maestros y coreógrafos, porque aprendieron de él no sólo un método, sino una filosofía del "por qué" y "para qué" hacer danza, con ello reafirmaron su amor por el arte danzario.

Tulio: gracias por todos los consejos y críticas que recibí de ti, que me sirvieron para crecer como artista y para dirigir la Compañía de Danza Contemporánea del Estado de Yucatán por varios años, y también me ayudaron a tomar decisiones difíciles como directora de la Escuela de Danza Contemporánea en el CEBA; y lo más importante es darte el crédito como visionario del surgimiento de la danza contemporánea en Mérida, Yucatán, ofreciendo otra opción para la danza de concierto a los alumnos de la entidad.

Se sabe que Tulio tiene una amplísima trayectoria y preseas de altísimo rango que no cabrían en las cuatro paredes de una habitación, y que podría hacer un libro con las cartas y tarjetas de agradecimiento que ha recibido de cientos de personas, pues ha sido uno de los pocos maestros de danza que ha viajado por nuestro país impartiendo su método y dejando huella.[208]

Precursora en llevar a Tulio de la Rosa a Mérida, Socorro Cerón expresa:

La fecha que sí te puedo decir es cuando él viene acá a Mérida invitado por nosotros, que es en el año de 1971; él vino a impartir cursos. No recuerdo si había llegado anteriormente, creo que sí, pero en 1971 él viene a apoyarnos. Lo invitamos a unas funciones, bailó con Sonia Castañeda y otras compañeras de él, y se quedó, desde entonces Tulio es nuestro invitado de honor. Nos asesora todo el tiempo, le pedimos que nos asesore en las clases, viene también con Nellie Happee, los demás venían como bailarines, él también venía como bailarín, pero desde ese entonces nos dimos cuenta de que necesitábamos su asesoría y por fortuna él acepta, se llega a encariñar mucho con nosotros. Está mucho tiempo, constantemente lo invitábamos para que viniera a cursos, a funciones de ballet. Desde la época de Ballet de Cámara conocimos al maestro Tulio.

Él y Nellie Happee eran quienes aplicaban las clases. Yo percibí la forma de dar clase del maestro Tulio y me gustó, porque me acuerdo muy bien que lo primero que nos corrigió fue el *battement tendu*, el cual hasta ahora sigue siendo

[208] Respuesta de María Graciella Torres Polanco al cuestionario aplicado por Patricia Camacho Quintos vía internet. México, D. F.-Mérida, Yucatán, 22 de enero de 2007.

una preocupación de muchos maestros que quieren mejorar. Un movimiento aparentemente tan sencillo como el *battement tendu* es algo muy importante que si no se trabaja bien, no se obtienen los resultados que se desean. Y él ponía énfasis en todas esas cosas, lo primero que nos corrigió fue el *plié*, el *demi plié* y el *battement tendu*. Entonces vimos que era limpio desde la base.

Nosotros, estando en provincia, iniciamos aquí con la maestra Nina Shestakova. Después vino otra maestra –de la que yo fui alumna– y luego seguimos dando clases tratando de mejorar, porque mi maestra siempre se preocupó en el sentido de que yo fuera a tomar clases a México para tener una mejor técnica. Ya sabía yo que había muchas cosas que aprender, y conocí a muchas personas, pero desde un principio el maestro Tulio me pareció un magnífico maestro. Me llamaba mucho la atención porque estaba lleno de juventud. Estaba bailando ¿no? Y cuando se baila, uno se preocupa por uno, por uno, pero él no, creo que siempre llevaba al maestro muy, muy adentro de él. Y corregía colocación de brazos, de cuello, de todo, de todo, de todo. Entonces nos daba clases nada más, pero más adelante, cuando yo ocupo mi cargo, me acuerdo que le digo a mi director: "Acepto el cargo que usted me está dando de asesora técnica de la Escuela de Bellas Artes, pero si me permite traer al maestro Tulio de la Rosa como asesor, porque lo necesitamos". Sabemos que hay personas mejor preparadas que uno y si uno quiere hacer mejor las cosas, se tiene que relacionar con gente que sepa enseñar.[209]

¿En qué condiciones estaba la danza clásica en Mérida antes de que llegara el maestro Tulio?, y ¿qué sucedió a partir de que el maestro empezó a venir a brindar asesoría para impartir clases?

Ya te conté que anterior a la Escuela de Bellas Artes nosotras lo traíamos esporádicamente a dar cursos. Entonces cuando él llega, llega a formar escuela. Ya era distinto a la Escuela de Bellas Artes porque el gobierno se hacía responsable de traer a una persona que tenía la visión de formar la escuela. Porque teníamos grupos de danza. Nuestro estado ha sido gran amante de las artes, y del ballet no se diga. Entonces había muchísimas niñas con el deseo de tomar clases, pero no profesionalmente. Y yo dije: "Si él viene, vamos a tener una escuela profesional".

[209] Socorro Cerón, en entrevista realizada por Patricia Camacho Quintos. Mérida, Yucatán, 11 de noviembre de 2009. Transcripción: Angélica del Ángel Magro.

Tulio sabía hasta dónde nos quería llevar para mejorarnos. Nosotros siempre estuvimos en un segundo lugar en la danza, pero cuando él llegó, la verdad, formó... [Ríe] Me da risa porque a todas las maestras las sentaba, les explicaba, les daba su programa y las vigilaba; cuando él regresaba decía: "Bueno, esto no lo están haciendo, esto no es así". Y era de las personas que expresaba: "Pues, mira, esta niña no puede dar este grado, tiene que hacer esto". "Esta niña tiene que irse más abajo", ¿no? Y a estudiar y a preparar programas. Fue una revolución tremenda. Estuvo con nosotros y se logró muchisísimo con él, mucho, mucho. Desde ese entonces han mejorado todas las maestras, afortunadamente. Todas ellas lo quieren mucho. Lo respetaron, lo entendieron, aceptaron sus correcciones. Unas cuantas se ofendieron, pero al final se dieron cuenta de que si eso no pasaba, si no seguíamos las instrucciones de él, no íbamos a prosperar. Desgraciadamente, ustedes saben, los gobiernos cambian, y cada vez que cambia un gobierno cambian las cosas. Bastantes años estuvo el maestro Tulio hasta que el gobierno dijo que ya no se le podía pagar. Y sabemos que todavía nos hace mucha falta, porque yo considero que la danza es una ciencia y no deja de avanzar. Cada día que amanece hay nuevos elementos, nuevas técnicas, y él ha estado al día de todo eso, de la superación, de la búsqueda. Es, ha sido, incansable para la educación del ballet.[210]

¿Siguen vigentes los programas que él elaboró? ¿Se siguen aplicando?

Bueno, muchas personas, como mi hermanita Carmita, jamás han dejado de llevar sus programas, y muchas de las maestras de danza todavía llevan los programas o tratan de hacer lo que él les pedía. Porque ha habido cambios, han traído a otras personas, y no han seguido los programas del maestro Tulio... Cuando cambió la dirección se modificaron varias cosas y se dejaron de hacer otras que ya estaban funcionando. Yo creo que si el maestro hubiera estado un tiempo más como asesor técnico, la escuela de nosotros estaría mejor.[211]

¿Se puede decir que a Tulio de la Rosa se le debe la profesionalización de la danza en Mérida?

[210] Socorro Cerón, en entrevista citada.
[211] *Loc. cit.*

Desde luego, desde luego que sí, con toda seguridad. Como dejó toda la Escuela de Bellas Artes, que está vigente hasta ahora. A él le debemos todo, todo, toda la técnica, todo lo bueno que hay en la danza, y tenemos aquí a muchas personas que trabajan esa disciplina y todavía respetan lo que él decía. Yo creo que muchas de las maestras siguen o tratan de que todo eso continúe, que sigan todos los consejos que él nos daba.

En la época en que él vino implantamos talleres. Implantamos la escuela de contemporáneo. No puede existir una escuela sin tener contemporáneo, y se preparó a Graciella Torres, y todas esas cosas las pude hacer en compañía de él. Para mí es un hombre para el que no tendría la palabra exacta que explique lo que significa: Tulio de la Rosa, un gran maestro. Un hombre amoroso, que ama lo que hace, respeta, eso es muy difícil, muy difícil. Nunca lo va a oír uno criticar o hablar mal de otras personas, él lo único que tiene son amigos.

Yo le diría que le doy las gracias por todo lo que él dejó acá en Mérida, que está correspondido, que la mayoría de la gente lo recuerda con amor y con respeto, que lo respeto y que lo quiero mucho.[212]

Directora de la escuela "Socorro Cerón", supervisora y presidenta del Comité de las Academias Particulares de Mérida, Carmita Cerón señala que cerca de ciento veinticinco escuelas particulares de danza en esa ciudad se rigen por la metodología de Tulio de la Rosa. Incluso, en la ciudad de Valladolid, Yucatán, hay una escuela que lleva el nombre de "Academia Tulio de la Rosa".

Con las hermanas Cerón, Tulio ha desarrollado, cultivado y sostenido por casi medio siglo un fuerte vínculo profesional y de amistad. Carmita lo conoció cuando ella aún era estudiante, luego pasó a integrarse al cuerpo de baile del Ballet de la Ciudad de Mérida, del cual llegó a ser primera bailarina. Siempre tomó los cursos de Tulio de la Rosa.

Maestra Carmita Cerón, ¿cómo era Tulio de la Rosa como bailarín, como intérprete?

¡Uff! ¡Precioso! Abríamos la bocota todas. Sí, primero que nada, pues, la juventud, muy guapo y bailando maravilloso, sobre todo que aquí no teníamos

[212] *Loc. cit.*

bailarines hombres, nada más había uno que se estaba iniciando, era el maestro Alfredo Cortés, que después continuó y llegó hasta el Ballet de Cámara, en la ciudad de México. Pero ver al maestro Tulio era maravilloso para nosotros.[213]

A casi medio siglo de vínculo profesional, y al terminarse la etapa de Tulio en la Escuela de Bellas Artes en Mérida, Carmita Cerón continuó las gestiones para que el maestro siguiera asesorando fundamentalmente a las academias particulares de Yucatán.

Con mi intervención y la de la SEP lo empecé a traer a dar los cursos, pero ya cursos más específicos que los de Bellas Artes, porque las niñas toman a las escuelas particulares como pasatiempo. Entonces él nos hizo un programa muy especial a las academias particulares. ¿En qué sentido?, que a las niñas les siga gustando la danza; no podía aplicarse el mismo programa [de la Escuela de Bellas Artes] porque las chicas en las escuelas particulares van dos veces a la semana. Pues él hizo un programa especial para las escuelas particulares, en el cual lo que debía aprenderse en seis meses, nosotros lo veíamos en un año, y nos dio una forma tan maravillosa de tener un nivel tratando de alcanzar a la Escuela de Bellas Artes que, la verdad, eso nosotros todavía lo seguimos.

En el 2008 él todavía vino a dar cursos de metodología y práctica. O sea, están las chicas tomando su clase y las maestras vemos cómo la imparte. Y la SEP les exige a todas las academias particulares el programa de Tulio de la Rosa. Ahorita ya tendríamos casi ciento veinticinco escuelas particulares, y otras tantas que no están incorporadas, pero que de inmediato adoptan el programa del maestro Tulio. Creo que hace dos años él tuvo la dicha de que le promovieran sus libros, sus cuadernos. Esos cuatro cuadernos son maravillosos, no puedo decir que cualquiera puede agarrar el cuaderno y dar la clase, pero quien ya tomó clase, las que ya tenemos conocimientos, analizas ese cuaderno y dices: "Aquí te explica todo, hasta lo que tienes que corregir, lo que tienes que decir". Esos cuadernos son maravillosos, aquí todo el mundo compró los cuatro cuadernos.[214]

[213] Carmita Cerón, en entrevista realizada por Patricia Camacho Quintos. Mérida, Yucatán, 11 de noviembre de 2009. Transcripción: Angélica del Ángel Magro.
[214] Carmita Cerón, en entrevista citada.

Carmita Cerón encuentra en la metodología de Tulio de la Rosa el hacer sencillo lo que en otras propuestas metodológicas se explica complicado. De ahí que sea accesible y aplicable en ámbitos formales (profesionales) y no formales de la danza. En la entrevista hizo hincapié en que Tulio realmente se preocupa cuando las maestras tienen limitaciones para la enseñanza de la danza clásica. Pero no sólo se preocupa, sino que se ocupa. Para que comprendieran mejor la terminología, llevó a una maestra a uno de los cursos que impartió en las academias particulares para que les enseñara el significado de la terminología francesa de la danza clásica. A todas esas experiencias compartidas y vividas de manera irrepetible, Carmita Cerón le dice a Tulio: "Dios te conserve para muchos años más porque todavía tienes muchas cosas más que enseñarnos. Gracias por todo lo que me has dado, en especial a mí".[215]

Zacatecas

La historia de Georgina Ávila Dueñas es una historia de éxito. Frecuentemente me pregunto qué es el éxito. El caso de Georgina lo responde: encontrar el punto específico en el que te puedes desarrollar profesional y personalmente, haciendo tu aporte singular a la sociedad y siendo feliz con ello. Ella lo ha logrado a partir de su encuentro con el maestro Tulio de la Rosa. Es su alumna desde 1989, cuando Tulio empezó a impartir cursos de técnica clásica en el Festival de Danza de San Luis Potosí, a donde Georgina (Gina, como todos la conocen) se había ido a estudiar la carrera de danza contemporánea. Oriunda de Zacatecas, lugar donde radica actualmente, enfiló sus pasos hacia la docencia gracias a que Tulio le vio siempre madera de maestra.

Luego de ser su maestro de técnica clásica, Gina Ávila tomó sus cursos de metodología y ¿qué encontró en los planteamientos de Tulio de la Rosa?

> ¡No! ¡Me encontré con un susto! ¡Malvado! ¡Fue así! Resulta que yo venía de Zacatecas. En Zacatecas estaba en una academia, daba clases a niñitas pequeñas

[215] *Loc. cit.*

de cuatro y cinco años, la maestra me había enseñado cómo dar las clases y, según yo, tenía niñas muy aventajadas. Al comenzar a ver las clases de Tulio de la Rosa me di cuenta de que yo había hecho varias cosas muy mal, muy mal, porque él, en primer lugar, no creía en la educación de la danza clásica antes de los ocho años. Entonces, su primer año es para niños de ocho años y yo traía la idea de enseñar ballet a las niñas de cinco. En ese momento para mí empezó el gran choque: ¿qué quiere el maestro?, ¿por qué lo pide así? Y fue empezar a meterme en su metodología, empezar a estudiarla, es comenzar a entender el cuerpo de los niños... pero yo también seguía teniendo la inquietud: entonces, en las academias, ¿qué es lo que se debe de enseñar antes de lo verdadero, de lo que el maestro proponía? Y eso me llevó a otras cosas ¿no?, a tomar otros caminos, pero yo creo que Tulio sí, en un principio, me dejó impactada, porque muchas de las cosas que yo había creído hasta ese momento no estaban bien.

Después de haber tenido ese choque me fui a estudiar a la ciudad de México (primero estaba en San Luis, luego me fui a México), precisamente por la influencia de Tulio de la Rosa que me decía que yo podía ser maestra, que tenía voz de maestra, que podía intentarlo. Llegando allá no me aceptaron en el SNEPD.

Ahora ya lo digo, antes me daba pena decir que había sido rechazada por esa escuela, ahora ya no porque terminé por dar cursos ahí. Ahora les digo: "No me aceptaron de alumna porque me querían de maestra", pero cuando no me aceptaron Tulio me apoyó, me ayudó para que entrara a la Academia de Balé de Coyoacán. En las tardes estudiaba en Balé de Coyoacán y en la mañana Tulio me daba clases de metodología. Entonces eran dos mundos encontrados, porque *miss* Ana me daba clases particulares también y me enseñaba a dar clases a niñas de cinco a ocho años, y Tulio seguía siendo enemigo de dar clases a esas edades. Y yo empecé a buscar en el Cenidi-Danza, a tratar de investigar qué métodos eran los adecuados, y a tratar de entender más lo que el maestro Tulio enseñaba para poder dar clases a niñas más pequeñas, y creo que lo entendí bien, lo logré bien.

La primera vez que invité a Tulio a que viniera a revisar mis grupos fue en el año 1991 ó 1992; vino y vio mis grupos de ballet. Entonces yo le pedía que entrara a ver a las pequeñas y él se negaba, se negó como unos tres o cuatro días, y creo que por educación, siempre he creído que fue por mera educación, entró a ver una clase que mi hermana impartía a niñas de cinco y seis años, chiquitas; al día siguiente me preguntó a qué hora era la clase de las chiquitas y ya entró con cámara en mano, como él sabía hacer siempre que revisaba clases. Llegó con su cámara y con sus apuntes, empezó a revisar, y a la semana siguiente asistió

todos los días a la clase de las niñas y me preguntó qué método se estaba usando y por qué. Le respondimos: "No, no hay método, esto nosotros lo platicamos todos los domingos, revisamos en dónde vamos en su programa". Mi hermana y yo preparábamos las clases sin tener un método, y el maestro me dijo: "Eso no puede estar sin escribirse. En la cabeza se olvida y se cambia, además hay que saber compartir, y esto es lo que nosotros estábamos buscando para niñas menores de ocho años".

Y, pues, me puse a escribir y le entregué como doscientas páginas escritas en una Olivetti, todavía, y con los "monitos" hechos a mano para que lo revisara. Le habían gustado mucho las clases porque nosotras manejábamos objetos, rondas infantiles mexicanas, juegos, teníamos una estructura basada más o menos en la metodología del maestro Tulio y funcionaba muy bien con los niños. Escribirlo fue más difícil, porque al empezar a escribir te das cuenta de que hay huecos, entonces hay que estudiar. Me tardé cerca de dos años en escribir todo, mandárselo a Tulio para que lo revisara, lo corrigiera, me lo regresara, lo volvía yo a mandar, y le gustó el material. A la primera que le dijo fue a Angélica Kleen para el curso de verano de danza clásica que hacían en la Escuela Superior de Música y Danza de Monterrey. Angélica Kleen me invitó a dar clase por recomendación del maestro Tulio y ahí empecé mi recorrido, que han sido casi veinte años de estar viajando con... no, bueno, menos, un poquito menos, pero de estar viajando continuamente a impartir el método.

Soy parte de esa cofradía, éramos un grupo muy grande en los festivales de San Luis Potosí, y había gente de toda la república: yucatecas, sinaloenses, todas las que le hacíamos cada año su fiesta al maestro. Era muy "padre", nos la pasábamos muy bien porque él se prestaba; siempre ha tenido muy buen humor y se prestaba a que nosotros le hiciéramos las peticiones en la plaza, le prendíamos velas, bailábamos alrededor, y él dejaba que hiciéramos lo que quisiéramos con él, le rezábamos y luego le decíamos que se parara en los escalones y ahí cada uno pasaba a pedirle cosas, de la danza por supuesto, que haga mejores piruetas y que levante más la pata, y esas cosas. Con él conviví también en los cursos de danza clásica de la Escuela Superior de Música y Danza de Monterrey. Nos hicimos más amigos. Luego estuvimos juntos en la Universidad de Monterrey en la certificación, y ahí yo seguía asistiendo a clases con él. Yo creo que he tomado clase de primer nivel con el maestro Tulio como unas seis o siete veces, y cada vez me encuentro cosas nuevas.

Él es mi papá de la danza, y además me apoyó mucho cuando tuve a mi hijo y yo había pensado ponerle a lo mejor Joaquín, a lo mejor Alberto, todavía no sabía bien cómo se iba a llamar, y por un detalle muy personal del maestro, muy lindo para conmigo, fue que decidí llamar a mi hijo José Tulio. El maestro está todos los días en mi vida porque en la mañana, desde que me levanto, estoy con el "Tulio, ya levántate. Tulio...". Estaba muy desesperada porque daba clases a "niñas bien" y yo iba a ser madre soltera, y el papá de mi hijo no me había querido dar el apellido; cuando Tulio supo que estaba deprimida me dijo: "¡¿Qué!? ¡¿Pero, por qué?! Yo voy a hablar con mi familia, no hay ningún problema y le ponemos mi apellido, si eso es lo que quieres. ¡Por favor, un apellido! El mío es Pérez. Hablo con mi gente y el niño puede ser Pérez". ¡Para mí eso fue!..., en ese momento ya no lo necesité, ya no necesité el Pérez o el Sánchez o lo que hubiera sido. Me di cuenta de que tenía gente que me protegía y que él tenía un corazón inmenso, y por eso mi hijo se llama Tulio. Si el maestro quiere compartir esto con la demás gente, adelante. Para mí es un honor el simple hecho de haber recibido esa llamada telefónica ofreciéndome su apellido.

Y el maestro Tulio está también en las clases que sigo impartiendo, me sé el método de memoria, pero a veces todavía desconfío –como el maestro sabe, el maestro sabe–. En los primeros años, cuando me atoraba le hablaba por teléfono: "Maestro, es que voy a enseñar esto y no sé cómo". Y me lo explicaba por teléfono. Después de unos tres o cuatro años yo creo que ya le caía gorda, pero porque no era la única que lo consultaba por teléfono, Rosalva Navarro, Luisa Leyba y yo le hablábamos para preguntar cómo se enseñaba una cosa u otra. Al cabo de unos cuatro años me dijo: "Ya te voy a cobrar porque siempre me haces la misma pregunta". Claro que no, no creo que me hubiera cobrado, pero entonces sí me puse las pilas y ya no le hablo para preguntarle cosas técnicas, nos escribimos por correo electrónico y tengo contacto con él, sobre todo cuando nos vemos en los cursos.

Yo creo que esos cursos de capacitación que hizo para maestros fueron una de las mejores cosas que le sucedieron a la danza clásica, y no los volvieron a dar, se quedaron inconclusos, y fueron muy importantes porque fue cuando la provincia despertó un poco. En el Distrito Federal hay muchas cosas, el Centro Nacional de las Artes, mucha gente que pertenece a la Royal, a las escuelas inglesas..., pero nosotros en provincia estábamos un poco a tontas y a locas. Yo di clases desde los diecisiete años y conocí a Tulio cuando tenía yo unos veintidós o veintitrés, y de los diecisiete a los veintidós a mí me daban mi método y en-

señaba *demi pliés*, *jetés* y *rond de jambes* a las pobres criaturas; y cuando Tulio empezó a propagar su metodología y a capacitar a los maestros, no fui la única en percibir –lo hemos platicado muchas veces, sobre todo con gente de Yucatán– que en provincia estábamos haciendo mal las cosas. Yo creo que eso es un súper aporte, una de las grandes cosas que hizo Tulio: trabajar para la provincia; si no es el único que ha querido entregarse así, hay muy pocos, pero con la entrega de Tulio, nadie. Se dio a la provincia y todos en la provincia lo queríamos por eso, porque realmente nos capacitó. He tomado diferentes cursos, una, dos, tres veces al año asisto a cursos, pero la entrega que tenía Tulio y el aporte real de lo que él enseña no lo he encontrado nunca, porque te enseña técnica, te enseña el amor por la docencia, el amor por enseñar. Creo que eso es lo que tiene Tulio: que capacita, da, y te enseña a ser maestro.

Mi Tulio, mi maestro, mi santo, ya sabe que aquí estoy, que soy su más fiel admiradora y que lo quiero muchísimo. Gracias.[216]

Guatemala

–¡Tun, tun!
–¿Quién es?
–Una rosa y un clavel...
–¡Abre la muralla!
–¡Tun, tun!
–¿Quién es?
–El sable del coronel...
–¡Cierra la muralla!

Nicolás Guillén[217]

Las dictaduras militares en Latinoamérica no fueron inocuas para la danza en los países que las padecieron. Fue el caso de Guatemala. Después de haber

[216] Georgina Ávila Dueñas, en videoentrevista realizada por Patricia Camacho Quintos. México, D. F.-Zacatecas, Zacatecas, 19 de junio de 2010. Transcripción: Angélica del Ángel Magro.
[217] Fragmento del poema "La muralla", de Nicolás Guillén, tomado de la antología *Donde nacen las aguas*, México, Fondo de Cultura Económica, 2002, pp. 324-325.

sido considerada, hacia mediados del siglo XX, una nación con una danza clásica respetable, las fuertes sacudidas políticas por las que ha atravesado ese país centroamericano han afectado enormemente a la danza. Y fue por ello, y por la voluntad de sacarla a flote, que dos de sus integrantes, Reyna Sofía Silva Beltrán y Hugo Leonel de León Pérez, buscaron apoyo y lo encontraron en Tulio de la Rosa, quien primero asesoró al Ballet Guatemala y luego se volvió pieza clave para la Escuela Municipal de Danza de Guatemala, que con un bachillerato en danza y una matrícula de cerca de trescientos alumnos, se basa estrictamente en la metodología del maestro Tulio. Pero ¿en qué contexto se da ese apoyo no político, sino artístico, de Tulio de la Rosa? Pues se da en un ambiente donde han estado sangrando –parafraseando a Eduardo Galeano– las venas abiertas de una Guatemala política y socialmente herida. Para comprender esta frase, las siguientes pinceladas históricas:

De 1970 a 1982, Guatemala se mantuvo bajo una serie de regímenes militares o controlados a la sombra por los militares. El primero fue el del general Carlos Manuel Arana Osorio (1970-1974), continuó el del general Eugenio Laugerud García, y luego vino el más cruento, el del general Efraín Ríos Montt, que se colocó en el poder tras un golpe de Estado al general Romeo Lucas García. Ríos Montt anuló la Constitución, disolvió el Congreso, anuló la ley electoral y violó permanentemente los derechos humanos de los ciudadanos de ese país. En 1983 Ríos Montt fue depuesto por su propio ministro de Defensa, Oscar Humberto Mejía Víctores. Aunque este último llegó a la presidencia también por un golpe militar, algunos analistas políticos consideran que permitió un paulatino regreso a un régimen democrático, pues durante su mandato se llamó a la elección de una Asamblea Constituyente para redactar una Constitución Política y se convocó a elecciones presidenciales, a través de las cuales llegó a encabezar el gobierno de Guatemala el político demócrata-cristiano Vinicio Cerezo, cuya gestión cerró en medio de grandes escándalos de corrupción. Cerezo tuvo dos intentos fallidos de golpe de Estado, uno en 1988 y otro en 1989.

En 1990 se realizaron elecciones parlamentarias y presidenciales, y de ese proceso asumió el cargo de presidente de aquel país Jorge Serrano, del Movimiento Acción Solidaria. En 1993 Serrano disolvió ilegalmente el Congreso y la Corte Suprema. Su fallido autogolpe de Estado lo llevó a huir del país. El 5 de junio de 1993, el Congreso, de acuerdo con la Constitución de 1985, eligió al Procurador de Derechos Humanos, Ramiro de León Carpio,

para completar el período presidencial que dejó trunco Serrano. De León no pertenecía a ningún partido político pero gozaba de un fuerte apoyo popular. En 1994 fue electo un nuevo Congreso a través de un referéndum popular, bajo el gobierno de Ramiro de León quien, con la participación de Naciones Unidas, le dio nuevo auge al proceso de paz. El gobierno de De León Carpio y la Unión Revolucionaria Nacional Guatemalteca firmaron acuerdos sobre derechos humanos, el restablecimiento de personas desplazadas, esclarecimiento histórico y derechos indígenas.

En 1995 se convocó a elecciones para presidente, Congreso y oficinas municipales. Ganó la presidencia Álvaro Arzú. En 2000 fue electo Alfonso Portillo. En 2004, Óscar Berger Perdomo. En 2008, Álvaro Colom. Y en 2011, el general retirado Otto Pérez Molina, del derechista Partido Patriota.

Así es como se ha mantenido la frágil democracia guatemalteca; fragilidad que ha alimentado la situación en la que hoy vive su pueblo, en medio de una enorme desigualdad social, hundido en la pobreza, el desempleo, la migración ilegal, la inseguridad, el crimen y la violencia. Contexto en el que los profesionales de la danza de ese país han remado contracorriente para hacer algo que parece muy simple pero en ese ambiente resulta complejo: bailar.[218]

Antes bailarín y directivo del Ballet Guatemala, hoy investigador de danza, Hugo Leonel de León Pérez narra cómo y en qué circunstancias conoció a Tulio de la Rosa:

> El antecedente es la crisis que existía en Guatemala en la formación artística. En 1979 nosotros habíamos iniciado un movimiento de bailarines para cambiar la situación que se estaba dando dentro de la danza profesional en el Ballet Guatemala. Entendíamos que el problema se ubicaba fundamentalmente en el nivel de formación, la Escuela Nacional de Danza no estaba produciendo esos elementos que pudieran, llegado el momento, sustituir a los que por ese entonces formaban parte del Ballet Guatemala. Tratamos de entender qué pasaba.

[218] Ya mucho de ese ambiente social ha alcanzado a varias entidades de la República Mexicana, donde, no obstante, no se ha llegado a los niveles brutales de violación a los derechos humanos que vivió Guatemala bajo las dictaduras militares. Y la descomposición social no llega en México al grado de la que padecen la mayoría de los países centroamericanos, pero no podemos evadir que estamos a un grado de que el destino nos alcance, si no se instrumentan las políticas integrales adecuadas para evitarlo.

¿Por qué no salen nuevos elementos con un buen nivel? Bueno, ésa era una de las preguntas, pero también nos cuestionamos: Y si salieran buenos elementos, ¿adónde irían? Porque todos los miembros del Ballet Guatemala tienen lo que aquí se llama "plaza presupuestada" y son inamovibles, y hay que esperar hasta los sesenta y cinco años de edad para que puedan jubilarse; entonces ¿qué incentivo tiene la nueva generación de bailarines?, pero además estaban saliendo con mal nivel. De repente surge la oportunidad de viajar a México en 1983, a esos congresos maravillosos que hacían en México –no sé si los sigan haciendo–, y dije: "¡Vámonos!, ¡vámonos!". Por otro lado, yo formaba parte de un proyecto político-revolucionario porque pertenecía al Frente de Trabajadores de la Cultura en Guatemala, íbamos a la par del movimiento revolucionario guatemalteco, estábamos interesados en ver qué pasaba. Entonces, con el apoyo de Enrique Álvarez, miembro de una organización revolucionaria guatemalteca en México, viajé y empecé a tocar puertas.

A donde llego me dan la referencia de la Compañía Nacional de Danza, en ese entonces dirigida por Guillermo Arriaga –amigo, de orientación política similar a la que nosotros teníamos, gente de izquierda que quería transformar el mundo–. Llego con Guillermo Arriaga y me dice: "No, la persona que te puede ayudar es Tania Álvarez". Voy con Tania Álvarez, creo que era la directora de la Escuela de Danza Clásica (del Sistema Nacional para la Enseñanza Profesional de la Danza). Entonces Tania me comenta: "Conozco al hombre que te va a ayudar: Tulio de la Rosa. Bueno, no lo conozco, vamos a ver qué nos ofrece", y fuimos, creo que la sede de esto era el Museo de Antropología e Historia. En las gradas me lo presenta Patricia Aulestia. Me dice: "Él es Tulio, él te puede ayudar, él es la persona indicada". Y así fue como lo conocí. Le plantee las necesidades que teníamos en Guatemala y me dijo: "Yo trabajo con un sistema que está basado en la Escuela Cubana de Ballet, pero que tiene la ventaja de estar contextualizado a un ámbito como el nuestro en Latinoamérica, y esto es la diferencia, ya es una propuesta metodológica amplia".

Después de que hablamos, después de que él me plantea qué está proponiendo en los sistemas... ¿qué le iba a decir?... Dadas las características de nuestro país, donde no hay un aforo total para los grupos de danza, donde no tenemos las características biológicas, físicas, para ser ese estereotipo que se maneja de

bailarín clásico: alto, alargadito, y con todas las proporciones adecuadas, esto era totalmente fuera de lo ordinario.[219]

El 15 de febrero de 1987, la prensa guatemalteca publica la nota titulada: "Eminente coreógrafo llegó a Guatemala". El texto señala:

Ha llegado a Guatemala el eminente maestro Getulio Pérez de la Rosa, de nacionalidad venezolana pero con servicio actual en el Instituto Nacional de Bellas Artes de México. El maestro Pérez de la Rosa ha llegado a nuestro país para impartir asesoría al Departamento de Danza de la Dirección General de Promoción, Formación, Extensión y Difusión de la Cultura, y sus distintos cuerpos formativos y de danza-espectáculo.[220]

Hugo Leonel de León prosigue en entrevista:

Lo traemos al Ballet Guatemala, no lo traemos a la Escuela Nacional de Danza pero hacemos un acercamiento, sin embargo, la persona que dirige en ese momento la Escuela Nacional de Danza es reacia, totalmente reacia a aceptar nada, nada que venga de fuera, él es el dueño, el señor feudal, y todos se manejan de acuerdo con sus necesidades ¿no? Era Manolo Ocampo, ya fallecido. Un dato curioso es que él estuvo y viajó con el Ballet de Cuba, y también Tulio estuvo en el Ballet de Cuba, entonces, de alguna manera se conocieron, tenían alguna referencia los dos, él sabía de Tulio de la Rosa y también Tulio sabía de Manuel, pero no hubo clic. Yo creo que él defendía su espacio. Entonces, el trabajo se dio con el Ballet Guatemala, pero Tulio insistía: "Aquí puedo hacer mucho...". Tomó ensayos, montó coreografías, me acuerdo que trabajó el *pas de trois* de *El lago de los cisnes* de acuerdo a la coreografía que ellos tienen en México. Eso hizo él y nos tomó años. Después Tulio empezó a venir con más frecuencia. Lo trajimos como jurado calificador a un certamen centroamericano de coreografía que impulsaba el Ministerio de Cultura de Guatemala en esa época, fue jurado,

[219] Hugo Leonel de León Pérez, en entrevista realizada por Patricia Camacho Quintos. Ciudad de Guatemala, 10 de julio de 2010.
[220] S/a, "Eminente coreógrafo llegó a Guatemala", *El Gráfico*, Sección: Espectáculos, Guatemala, Guatemala, 15 de febrero de 1987, s/p. Fondo Documental Tulio de la Rosa, Caja: Hemerografía, Cenidi-Danza José Limón, INBA.

pero siempre con el Ballet Guatemala; la escuela era una atalaya, era algo institucional, y no podíamos estar ahí.[221]

En esos años, Reyna Sofía Silva Beltrán era la primera bailarina del Ballet Guatemala. Ella recuerda:

Yo era maestra de la Escuela Nacional de Danza y también primera figura del Ballet Guatemala. El maestro vino a hacer una evaluación para ver cómo estaba el Ballet Guatemala y cómo estaba la Escuela Nacional de Danza, y ahí fue donde yo tuve el gusto de conocerlo. Creo que fue en 1985 o por ahí, y me interesó mucho porque él hizo su evaluación, nos dio clases en el Ballet Guatemala, empezó a hacer correcciones... en un momento posiblemente fuimos uno de los ballets representativos a nivel centroamericano, pero creo que llegó un punto en el que nos fuimos perdiendo, y el maestro nos vino a abrir los ojos de que teníamos que mejorar en todos los sentidos: a nivel institucional y también técnico-dancístico.

En la escuela lo podemos ver, ¿verdad?, puesto que el maestro ahí nos fue a evaluar, cómo estábamos trabajando las maestras, y entonces me di cuenta de que para ser maestro de danza no hay que ser sólo bailarín, porque aquí éramos bailarines dando clases de ballet y lógicamente se nos llama "maestros". Cuando él nos habló de su programa de estudios fue una propuesta metodológica que a mí me interesó muchísimo y empecé a buscar cómo obtener una beca, y la conseguí entre ciento veinticinco aspirantes, entre ellos médicos, químicos, y sólo uno de danza; por mi currículum dentro de Guatemala se me concedió la beca, y así fue como viajé a Monterrey, donde el maestro nos explicó que se estaba dando estrictamente el método cubano. Así me empapé del método cubano, pero después viajé a la ciudad de México porque tenía la inquietud de conocer más acerca de la propuesta metodológica de Tulio de la Rosa, y trabajé con él, lo cual me pareció muy interesante. Se me dio el aval para aplicar aquí el método cubano, pero no funcionó por la falta de apoyo de las autoridades, y entonces renuncié a la Escuela Nacional de Danza, sólo bailé un año y empecé a trabajar

[221] Hugo Leonel de León, en entrevista citada.

en la propuesta metodológica de Tulio de la Rosa en la Asamblea de Danza en Guatemala.[222]

Prosigue Hugo Leonel:

> En 1994 –ya pasaron bastantes años– voy a México. Fui con Reyna Silva, la actual directora de la Escuela Municipal de Danza Clásica; nos becan a través de la Secretaría de Relaciones Exteriores de México con dos proyectos: uno era el de ella para formarse en el sistema cubano que está impartiendo la escuela de Monterrey [Escuela Superior de Música y Danza de Monterrey], y yo con la idea de desarrollar un proyecto que se llamaba "Fuentes y documentos para una historia de la danza teatral en América Latina";[223] el maestro De la Rosa y Maya Ramos –con quien trabajábamos en ese proyecto– son mis guías. Pero a la vez estábamos trabajando un proyecto para la Escuela de Danza Guatemalteca a fin de implantar el sistema de Tulio en Guatemala, íbamos a tener la asesoría de la Escuela de Danza Clásica de México, nos iban a mandar maestros. Eso sucede en 1994, hacemos el proyecto, lo apoya la Secretaría de Relaciones Exteriores de México, lo firma el... no me acuerdo, creo que era el director general de las artes de México (*sic*).
>
> Cuando regresamos a Guatemala, Reyna, tras pasar seis meses en la escuela de Monterrey, ya tenía la experiencia, si no totalmente, ya era conocedora del sistema cubano que se impartía en Monterrey, y Tulio estaba dispuesto a darlo todo por acá. Al llegar nos enteramos de que había renunciado el director de la escuela, Manolo Ocampo, y había tomado la dirección una señora cuyo nombre no voy a mencionar porque no vale la pena, pero que nos negó totalmente la entrada y frenó todo el proyecto. En fin... se llamaba Isabel Luna, ya falleció. Isabel Luna había ocupado el poder con el apoyo de los padres de familia –a los que ella misma había organizado– y del ministro de Cultura; era la época del

[222] Reyna Sofía Silva Beltrán, en entrevista realizada por Patricia Camacho Quintos. Ciudad de Guatemala, 10 de julio de 2010.

[223] Hugo Leonel de León llegó a reportar al Cenidi-Danza José Limón avances de su proyecto, el cual coordinaba Tulio de la Rosa y al que ya me he referido en un pie de página en el capítulo anterior. El trabajo del investigador De León Pérez, al cual ya no se le dio continuidad en México por vaivenes administrativos, se vio concretado en su libro *Crónicas para la historia de la danza teatral en Guatemala* (1859-1918), Guatemala, Editorial Cultura, 2003, 220 pp.

presidente de transición, Ramiro de León Carpio, y a él no le interesaba nada, era un abogado que estaba de paso y lo que menos quería eran problemas, ¿no?

A nosotros incluso nos obligan a renunciar porque estábamos en rebeldía y no queríamos dar clases, a la maestra Reyna Silva –que impartía clases con el sistema de Tulio de la Rosa– y a Edith Munguía –que enseñaba una parte del sistema de Tulio y una parte del sistema que imperaba en Monterrey– les invadieron su clase, las boicotearon, y prácticamente nos obligaron a renunciar. Yo me retiro de la Escuela Nacional de Danza en 1995. Entonces, ¿qué hacer?, el famoso ¿qué hacer? En ese momento, en el '95, se trunca la aplicación de la metodología de Tulio de la Rosa en Guatemala. Se retomó cuando redactamos el documento del proyecto para la creación de la Escuela Municipal de Danza Clásica, que es un proyecto que hicimos la maestra Reyna Silva y yo, con el apoyo de Gabriela Toriello, que es la persona que tenía el contacto con el alcalde.[224]

Precisa Reyna Sofía Silva Beltrán: "La escuela se fundó gracias al alcalde Álvaro Arzú, al proyecto que presenté y a la gestión de Gabriela Toriello. Esto significa que los fundadores principales fuimos el alcalde, Gabriela y yo. El nombre oficial de la escuela, el que está inscrito en el ministerio, es 'Escuela Municipal de Danza Clásica' ".[225]

Y ¿todo el proyecto de la Escuela Municipal de Danza Clásica de Guatemala está sustentado metodológicamente en la propuesta de Tulio de la Rosa?

Totalmente Tulio de la Rosa. ¿Por qué? Porque les decía yo, la propuesta de él tiene dos grandes ejes: la enseñanza formal y la enseñanza no formal de la danza clásica. Es un atractivo para quien lo impulsa y para quien lo recibe, porque si yo no me formo como bailarín, no puedo ser un buen observador, un buen espectador, no puedo, como padre, entender la importancia del arte dancístico para la formación de mis hijos; o no me formo como bailarín de danza clásica, pero me puedo formar como bailarín de danzas españolas o de folclor o proyección folclórica, etcétera. Es un proyecto amplio, aplicado con una utilidad enorme

[224] Hugo Leonel de León, en entrevista citada.
[225] Reyna Sofía Silva Beltrán, comunicación con Patricia Camacho Quintos vía internet. Guatemala, Guatemala-México, D. F., 15 de octubre de 2011.

a esta realidad social, económica, cultural, diría yo, hasta lógica para gente que no tiene estas características del bailarín clásico, y que puede tener opciones.[226]

Si usted tuviera que resumir el papel que juega Tulio de la Rosa en la danza guatemalteca, ¿cómo lo definiría?

Yo diría que es crucial el momento en que él entra acá, pero que todavía no se cosecha. O sea, el problema de este país..., no diría de los países latinoamericanos, porque sé que México apoya mucho a la cultura, y en relación con lo que nosotros tenemos México está en el *non plus ultra*, de veras. A pesar de que en los años cincuenta, cuando gente de México venía a ver bailar a los guatemaltecos, estábamos considerados como una de las mejores compañías de danza clásica de América Latina; venía Nellie Happee, venía Felipe Segura, y se impresionaron de ver el nivel que tenía el bailarín guatemalteco. Tulio de la Rosa, lo sé, lo supe, podría haber cambiado el rumbo de la historia de la danza clásica, pero a nivel oficial estatal no se logró, nos truncaron el proyecto, nos bloquearon, nos boicotearon, nos echaron, yo renuncié de la danza clásica, inclusive de la danza. Y ese sistema se imparte ahora en la Escuela Municipal de Danza. Yo pienso que el sistema funciona, y se demostró y se ha demostrado, pero se puede perder, de hecho está en peligro, porque a pesar de que hay que reconocer el apoyo del alcalde municipal, no entienden realmente, es parte de un proyecto político, y ellos están exigiendo que bailen en los primeros seis meses porque no entienden que la formación del artista es un proceso largo, con mucha dedicación, mucho esfuerzo, con muchas asignaturas que hay que cumplir. Entonces, no lo entienden, no lo entienden. Todo el mundo se tiene que aprovechar.[227]

Ninguna academia particular guatemalteca sigue el sistema de Tulio de la Rosa, exclusivamente se basa en él la Escuela Municipal de Danza de Guatemala; su directora, Reyna Sofía Silva Beltrán, lo explica:

Solamente yo he traído esa propuesta y soy la que la fui a implantar. Conmigo como que se mueve porque le doy continuidad, porque no me quedo en las academias. Por eso hablé con una bailarina con la que yo trabajé en una de las

[226] *Loc. cit.*
[227] *Loc. cit.*

academias y le interesó la propuesta metodológica de Tulio de la Rosa; ella es sobrina de quien era el alcalde en ese momento, en el 2004, y le presentó la propuesta de Tulio de la Rosa y él decidió implantarla. Es así como en el 2004 la escuela municipal comenzó a trabajar bajo la propuesta metodológica de Tulio de la Rosa, y en el 2005 se institucionaliza el método.

Con los maestros he tenido la dificultad de muchos cambios (renuncian a la escuela con bastante frecuencia y no hay estabilidad en la planta docente), y eso ha sido muy complicado para que yo realmente pueda ver los grandes resultados del método; pero en cuanto al alumnado, es tal el auge que ya no podemos sostener a tantas personas que vienen. Además, se dio un fenómeno: en Guatemala –y creo que en casi todo el mundo–, contar con el elemento varonil se dificulta. Podemos tener trescientas niñas y un varón. Entonces, empezaron a llegar aquí a la escuela muchos varones entre los dieciocho y los veinte años, y me decían: "Denos la oportunidad, maestra, porque fíjese que cuando somos pequeños nuestros padres no nos lo permiten, y cuando ya podemos tomar decisiones como adultos, no hay una escuela que nos reciba". Y considero que la propuesta de Tulio es para niños que no necesariamente tienen las condiciones para ser bailarines profesionales y se va impartiendo muy despacio todo el contenido, está muy dosificado, y el alumno que llega con mayor edad capta mucho más rápido, porque tiene mayor concentración, y así hemos logrado tener hasta ahorita a veinticuatro varones, entre niños y jóvenes.[228]

¿Qué especificidad le encuentra a la metodología de Tulio de la Rosa con respecto a la metodología típicamente cubana?

¡Ah!, muchísimo. Primero, la aplicación inmediata de cada contenido, el no saturar al pequeño de contenidos que a veces no comprende a cabalidad, y se le traslada por cuarenta y cinco minutos a un solo lado, como sería la barra, o el piso, o el centro, o la diagonal, que es la base que se emplea en los otros métodos; en el del maestro, el alumno tiene que aplicar inmediatamente lo que se le está enseñando para que tenga una mejor asimilación del conocimiento y lo aplique en su cuerpo.

Yo creo que el aporte del maestro Tulio aquí en Guatemala se dio desde la implementación de esta propuesta metodológica, porque realmente eleva la

[228] *Loc. cit.*

autoestima de los niños. Los niños que vienen aquí tal vez nunca en su vida soñaron que podrían bailar, ni presentarse en un escenario, o llegar a tener alguna calidad técnica; y de ahí también surgen los maestros, diseñadores de vestuario, escenógrafos..., bueno, tanto talento que no se descubre con los otros métodos, tan específicos que sólo buscan un cuerpo humano con la condición de los hoteles de cinco estrellas. En esta escuela hay actualmente alrededor de doscientos ochenta y nueve alumnos.[229]

Lo que cursan dichos alumnos es un Bachillerato en Danza, reconocido por el Ministerio de Cultura. Hugo Leonel de León lamenta que la esencia de este método se esté perdiendo en Guatemala:

... porque no hay un grupo de maestros constantes que lo tomen con la locura que debe de tomarse esto, con esa pasión, con esa entrega. Tienen que pensar: "Si voy a ganar dinero, si voy a ser notable, si voy a tener éxito, es porque creo en lo que estoy haciendo y me veo reflejado en ese resultado de los niños, y qué lindo que bailen lindo". Los maestros se han ido por "equis" o "ye" razones, porque les ofrecen un mejor salario, una mejor oportunidad, porque se casan, por lo que sea. Sin embargo, si no hay una continuidad en el proceso, con maestros formados, a quienes Tulio ya había evaluado hace cuatro años y vino otra vez a evaluarlos, pero ya no está ninguno de los que evaluó la primera vez.

La maestra Reyna Silva sigue, pero no tiene el elemento formado dentro del sistema, además, por mucho que uno se forme dentro de un sistema, si no tiene una evaluación constante del creador del sistema, que es quien puede verlo con otros ojos, esto se va a perder.[230]

¿Usted cree que eso se va a perder cuando el maestro Tulio ya no esté?

Si no se dan ciertas circunstancias creo que sí, por lo menos no va a ser la propuesta metodológica de Tulio de la Rosa, no va a ser el método propuesto por él, va a ser algo basado en su propuesta, en su método, pero no va a ser el método de Tulio. Yo pienso que la única forma de superar este escollo que produce la no continuidad del elemento docente sería que aquí se generara una especie de

[229] *Loc. cit.*
[230] Hugo Leonel de León, en entrevista citada.

> becas para que la gente vaya a México, porque para Tulio es más fácil ver allá a la gente. Uno espera que todos los años él viniera, hasta donde le alcancen las fuerzas ¿no? Pero esto tiene que ser año con año, año con año, año con año, hasta que realmente se forme un grupo de unas cinco maestras. ¿Por qué cinco? Pues porque todas van a estar compenetradas desde el pre hasta el último grado. Entonces se van a compensar, todos lo entienden; pero mientras no haya continuidad, esto se pierde.[231]

Reyna Sofía Silva añade:

> El mensaje que le puedo dar al maestro De la Rosa es que a mí me hizo descubrir el mundo de la enseñanza y que, como él dice, me casé con la danza, y ahora sigo descubriendo día con día todo lo que él plantea dentro de su propuesta metodológica, que creo que nos va a llevar muchos años implantarla como él quiere, pues esto también lleva mucha investigación y mucho amor al trabajo, al niño, para que nosotros entendamos bien todo el trabajo que él hizo a través de cuarenta y ocho años.[232]

Hugo Leonel de León enfatiza: "Yo más bien le agradecería al maestro De la Rosa la maravillosa entrega, esa locura con la que él ha tomado la danza; realmente es un maestro, yo lo digo y digo: ¿quién como él?".[233]

La metodología para la enseñanza de la danza clásica de Tulio de la Rosa tiene como elemento motor al juego, llevado a cabo tanto con disciplina como con libertad, en un equilibrio perfecto y natural en la personalidad del maestro De la Rosa. La disciplina en él empieza por la puntualidad, por el cuidado y aseo en la presentación propia y que exige a sus alumnos, por el rigor en lo bien hecho. La libertad, la otorga en el amplio margen que da a sus alumnos para bromear con él, para jugar con imágenes divertidas que los lleven a ejecutar correctamente las dinámicas de su clase, en cómo propicia que su presencia sea gozada por sus alumnos, que siempre que lo ven lo celebran, si no es que sus visitas a sus escuelas terminan en fiesta. Su ética y su estética son las de vivir la danza clásica con alegría.

[231] *Loc. cit.*
[232] Reyna Sofía Silva Beltrán, en comunicación citada.
[233] Hugo Leonel de León, en entrevista citada.

Así es como Tulio de la Rosa educa en la libertad con responsabilidad. Educa para hacer profesionales y amantes de la danza. Para formar bailarines, maestros y público con información, criterio y creatividad.

La labor que ha realizado a lo largo y ancho de la República Mexicana, y más allá de sus fronteras, formando y actualizando docentes en danza clásica, ha hecho que él, siendo venezolano, actúe como un excelente mexicano, brindando prestigio al país que eligió para convertirlo en su casa desde 1956.

Sus sesenta años de trayectoria artística profesional y sus ochenta años de vida se han visto coronados de gratitud, reconocimiento y afecto. Ésa es una presea imperecedera a través de la cual él perdurará en el mundo de la danza, y nosotros –quienes lo queremos tanto– perduraremos en él. Más allá del espacio. Más allá del tiempo.

Premios y distinciones

A lo largo de su trayectoria, Tulio de la Rosa ha recibido incontables distinciones y reconocimientos. A continuación los más destacados:

Es nombrado subdirector de la Escuela Nacional de Danza Clásica del Instituto Nacional de Bellas Artes (1977).

Es nombrado miembro del Consejo Técnico Pedagógico, con voz y voto, de la Escuela Nacional de Danza Clásica del Instituto Nacional de Bellas Artes (1980).

Constancia que acredita su asistencia al Taller de Introducción al Estudio de las Danzas Históricas, impartido por el maestro Alan Stark en el Centro de Información y Documentación de la Danza del Instituto Nacional de Bellas Artes (1984).

Medalla y diploma por Una Vida en la Danza, otorgados por el Cenidi-Danza José Limón (1989).

Reconocimiento por su participación como jurado y por el apoyo técnico brindado a la Escuela Superior de Música y Danza de Monterrey (1990).

Reconocimiento del gobierno de Michoacán por la impartición de los Cursos de Danza Clásica y Danza Social, a través del Programa Cultural para Jóvenes del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (1990).

Reconocimiento "por impulsar la danza en provincia", otorgado por el gobierno de Jalisco (1993).

Premio Raúl Flores *Canelo* "por sus aportaciones a la enseñanza de la danza nacional", otorgado por el Festival Internacional de Danza de San Luis Potosí (1994).

Reconocimiento por su participación como maestro en el Curso de Verano de Danza Clásica de la Escuela Superior de Música y Danza de Monterrey (1994).

Reconocimiento "por su labor de investigación y enseñanza de la danza: ejemplo de futuras generaciones", otorgado por la Universidad Autónoma de Baja California (1996).

Reconocimiento "por su contribución al desarrollo de la danza en México", otorgado por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, a través del Instituto Nacional de Bellas Artes, el Centro Nacional de las Artes y la Escuela Nacional de Danza Clásica y Contemporánea (1996).

Reconocimiento por haber participado en el Seminario para Maestros de Danza, impartido por el maestro David Howard en el Centro Nacional de las Artes (1996).

Reconocimiento "por haber impartido el curso Actualización Docente en Danza Clásica Nivel Elemental, I, II, III y IV", otorgado por el gobierno de Yucatán (1996).

Reconocimiento "por su valiosa aportación a la Educación del Arte y la Danza en el Estado de Veracruz y la aplicación de su Programa Nacional para la Enseñanza No Formal de la Danza Clásica", otorgado por el gobierno de Veracruz (1997).

Le son conferidos la condecoración y el diploma de la Orden del Águila Azteca "por sus servicios y esfuerzos derivados de la promoción cultural en México y la enseñanza del ballet clásico a nivel nacional", otorgados por el gobierno de la República Mexicana (2001).

Es nombrado "Huésped Distinguido" por el H. Ayuntamiento de Zacatecas (2001).

Acreditación por haber participado en el seminario Visiones Metodológicas de las Ciencias Sociales aplicadas a las Artes Escénicas, otorgada por el Instituto Nacional de Bellas Artes y el Centro Nacional de las Artes (2001).

Homenaje "por su talento y dedicación a la enseñanza y a la investigación de la danza a nivel nacional", organizado por el Foro Procultura de Monterrey (2003).

Diploma otorgado por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, a través del Instituto Nacional de Bellas Artes, "por 30 años ininterrumpidos de servicios prestados a la docencia e investigación al servicio de la cultura" (2004).

Homenaje "por su trayectoria y apoyo a la danza", organizado por el gobierno de Campeche (2004).

Homenaje por sus aportes a la danza a nivel latinoamericano, organizado por el gobierno de la República Bolivariana de Venezuela, en la ciudad de Barquisimeto, estado de Lara (2004).

Reconocimiento "por su excelente conferencia La enseñanza no formal y formal de la danza", otorgado por la Universidad Autónoma del Estado de Morelos (2005).

Reconocimiento "por haber impartido el curso Guía didáctico-metodológica para la enseñanza no formal de la danza clásica", otorgado por el Centro Proart de la ciudad de Querétaro (2006).

Reconocimiento "por la impartición del curso de Capacitación y Actualización Docente en Danza Clásica", otorgado por el Instituto de Cultura de Morelos (2006).

Reconocimiento "por su valiosa participación como jurado calificador de los exámenes de EDAC", otorgado por el Centro Proart de la ciudad de Querétaro (2006).

Reconocimiento "por su valiosa participación como jurado calificador de los exámenes de EDAC", otorgado por el Centro Proart de la ciudad de Querétaro (2007).

Reconocimiento "por su valiosa participación como jurado calificador de los exámenes de EDAC", otorgado por el Centro Proart de la ciudad de Querétaro (2008).

Diploma "por su participación en el XVII Encuentro Internacional de Academias para la Enseñanza del Ballet", otorgado por la Escuela Nacional de Ballet de Cuba (2010).

Reconocimiento "por haber impartido el curso teórico-práctico Metodología de la Danza Clásica", otorgado por el Instituto Potosino de Bellas Artes (2010).

Reconocimiento "por su valiosa participación como jurado calificador de los exámenes de EDAC", otorgado por el Centro Proart de la ciudad de Querétaro (2010).

Diploma "por su valiosa participación como ponente en el III Encuentro de Academias de Danza-I Encuentro Internacional de Danza Clásica", otorgado por el gobierno del estado a través del Instituto de Cultura de Yucatán (2010).

Diploma "por su valiosa participación como maestro en los cursos especializados de Danza Clásica en el III Encuentro de Academias de Danza-I

Encuentro Internacional de Danza Clásica", otorgado por el gobierno del estado a través del Instituto de Cultura de Yucatán (2010).

Reconocimiento "por su valiosa participación como jurado calificador de los exámenes de EDAC", otorgado por el Centro Proart de la ciudad de Querétaro (2011).

Comida-Homenaje por sus ochenta años de vida, organizado por Javier Torres López y Angélica Kleen Delgado en la ciudad de México, con la participación de más de cien maestros de toda la República Mexicana (2011).

Entrevista-Homenaje por sus sesenta años de trayectoria artística profesional, dentro del ciclo "Conociendo a...", organizado por la Coordinación Nacional de Danza y el Centro Cultural del Bosque del Instituto Nacional de Bellas Artes (2011).

Homenaje por sus sesenta años de trayectoria artística profesional, en el marco del 25 aniversario de *El cascanueces* de la Escuela Superior de Música y Danza de Monterrey (2011).

Medalla Bellas Artes, otorgada por el Instituto Nacional de Bellas Artes en una función de la Compañía Nacional de Danza, con el estreno en México de *El Mesías* (2012).

El maestro Tulio de la Rosa guarda en una caja innumerables notas, recados, tarjetas y recuerdos que a lo largo de los años le han regalado sus alumnos, esos son reconocimientos y premios imposibles de reseñar en su totalidad, pero que merece la pena ser mencionados como algunos de los galardones más preciados para el maestro.

Anexo 1

Conferencia escrita por Tulio de la Rosa y Nellie Happee y presentada el 16 de junio de 1967 en la Temporada de Verano del Ballet de Cámara de la Universidad Veracruzana, del cual Tulio de la Rosa era director general.

De acuerdo con el programa de mano correspondiente, los bailarines de la conferencia fueron: Guadalupe Contreras, Guadalupe Filobello, Isandra Reyes, Margarita Espinosa, Warenka Pensado y Ricardo Riebeling. Los alumnos de la Academia de la Universidad Veracruzana participantes: Sergio Blanco, Octaviano Hernández, Adán Carrasco, María Angélica Ramírez y Nora R. Soto. Los bailarines invitados: Bettina Bellomo (cortesía del Ballet Clásico de México), Rocío Sagaón y Ramón Cruz. Alumnas del Ballet Municipal de Veracruz: Olda M. Patiño y Marina Barriga. Pianista acompañante: Alfredo Domínguez. Director escénico: Guillermo Barclay.

Esta conferencia-espectáculo llevó el título de "Introducción a la danza" y su presentación no pudo concluir porque entre el público había gritos de insulto a los bailarines. Desde las butacas se oía una voz que decía "maricón, maricón". Tulio de la Rosa se plantó en medio del escenario, pidió que encendieran las luces de la sala, exigió que la persona que profería tales agresiones diera la cara, pero nunca se supo quién fue pues obviamente se escondió en el cobarde anonimato. Éste es el texto íntegro de la misma:

Texto de conferencia
1967
Documento de conferencia

Luz o telón-prev. grabadora.
Escena de la calle. Narrador se desprende del grupo:

Narrador: La danza es la forma de expresión artística que emplea el movimiento acompasado y rítmico.

Viene grabadora. Sale narrador.
Pasacalle.

Narrador: En las sociedades primitivas, la danza era parte integrante de la vida diaria, ya que acompañaba todos los acontecimientos importantes tales como el nacimiento, la consagración de las doncellas, el matrimonio, los fenómenos naturales, etcétera. La danza es en realidad un elemento fundamental en la vida del hombre primitivo.

La naturaleza nos ha constituido en tal forma que es por medio del **movimiento** que nos **comunicamos** con el exterior; es por medio de él que caminamos, nos vestimos, etcétera. Infinidad de estos movimientos son habituales (como dar la mano para saludar) y otros son razonados. Para realizarlos contamos con el sistema nervioso, cuya tarea es la de llevar las **sensaciones** recibidas por los sentidos a un conjunto de músculos apropiados para que estos conviertan las **sensaciones** en el movimiento adecuado. Hay otros movimientos (como el saltar de gusto, retroceder si algo nos asusta) que son instintivos y los ejecutamos independientemente de nuestra voluntad, pero es importante hacer notar que los movimientos que hacemos bajo estas circunstancias tienen **cierta consistencia** a pesar de ser instintivos, y de ninguna manera están desligados del **estado emocional** que los produce. Por ejemplo: cuando estamos preocupados no nos da por saltar y cuando nos estremecemos por efecto de un ruido no nos paseamos por la habitación, estos movimientos llevan en sí mismos la naturaleza emocional de la emoción experimentada; de allí que **cualquier estado emocional tienda a expresarse en un movimiento que refleje el carácter específico** y la calidad de ese estado anímico.

Según este principio, los bailarines, consciente e inconscientemente, han desarrollado diversas clases de danzas emotivas: el bailarín religioso, el artista que se siente emocionado en presencia de un paisaje o de un problema social, al recibir ese estímulo trata de comprenderlo y expresar la emoción que le produce **para hacer partícipes a los demás**, aunque sólo sea de una parte de su reacción emotiva, a la manera como el literato o el poeta pudieron hacerlo por la palabra o el músico por el sonido.

En el fondo de cada una de estas variadas manifestaciones de danza religiosa, social, etcétera, se encuentra el impulso común de recurrir al movimiento para exteriorizar estados emocionales.

(Prev. Venado)

Aun cuando es común a todos la necesidad de exteriorizar las emociones, no es universal la forma de lograrlo. La forma por la cual se manifiestan los acontecimientos y las tradiciones que la inspiraron varía según el lugar, la época, o el curso de la historia. La constitución física, la raza, las condiciones climáticas, el ambiente social, la religión, la cultura y la historia, son factores que establecen la forma determinada que el hombre utiliza para traducir el movimiento en danza, por lo tanto es posible hablar de danza oriental, africana, precolombina, etcétera.

(Venado)

Todos los estilos han sufrido evoluciones a través del tiempo. Las ceremonias primitivas vitales e inspiradas en su origen, han sido perpetuadas de generación en generación.

El tiempo ha hecho que frecuentemente se olvide la **motivación** original que las inspiró, y no es poco frecuente, sobre todo en los pueblos más antiguos de la humanidad, que los ritos de la danza se repitan un tanto mecánicamente sin que nadie sea ya capaz de explicar su origen y verdadero significado.

En el siglo XVI, los bailarines personificaban dioses de la mitología griega y romana, porque la sociedad renacentista de aquel tiempo tenía un enorme deseo de tomar el ideal clásico grecorromano por modelo. Más tarde, como otro gran jalón de la cultura que repercutió rigurosamente en el campo de la danza, tenemos el romanticismo que en el siglo XIX, y como reacción al racionalismo y al materialismo, se manifestó por el deseo de que la dimensión espiritual del hombre no fuera olvidada. Es así que el arte, y naturalmente la danza, se nutre de lo espiritual y lo imaginativo. **El hombre desea elevarse sobre él mismo.**

(Prev. Luz 1, telón y grabadora)

Y en el terreno del ballet encontramos con toda nitidez expresado este afán, con la innovación técnica de bailar sobre la punta de los pies, es decir: **un condicionamiento emocional se traduce en una innovación técnica.**

Sale narrador.

(Viene luz 1 grabadora y telón para *pas de deux*, al terminar, saludos, telón y entra narrador)

Narrador: No es posible calificar a ninguno de estos caminos como superior o inferior. Cada uno de ellos responde a la circunstancia específica en que fue creado. Para que nosotros podamos comprenderlos o gozarlos es necesario que los juzguemos desde este punto de vista, y sólo relacionando cualquier tipo de danza con las causas que motivaron su forma determinada es cuando apreciamos todo su valor. Naturalmente, la danza que nace de motivos o acontecimientos de nuestra época tendrá una mayor significación para nosotros, ya que esos motivos nos pertenecen.

Es a partir también de la modernidad cuando aparece la primera gran división entre lo que pudiéramos llamar "danza pura" y "ballet", o sea, la primera es aquella en la que el danzante se expresa con espontaneidad y motivado por una necesidad vital; aquí el espectador es ciertamente secundario.

A la segunda de estas divisiones, la que comúnmente se llama ballet, corresponde la intención de crear un espectáculo, **de recrear situaciones emotivas originalmente espontáneas**, y su objetivo final es proyectarse hacia un público hasta lograr su participación emocional en el propio espectáculo.

Cuando presenciamos un espectáculo de ballet no nos percatamos, mientras mejor lograda está su unidad, de todos los elementos que lo componen. Generalmente no apreciamos que la realización de dicha obra no es el producto del trabajo de unos cuantos meses, sino de varios años. El desarrollo en danza de la idea podría lograrse en unos meses, pero para poder llegar a eso se necesita contar con elementos, cuya formación ha requerido años de preparación. Así tenemos por ejemplo: el coreógrafo, el bailarín, el compositor de la música y el escenógrafo. Para la realización de un ballet son necesarios: el coreógrafo, cuya tarea es la de traducir la idea o tema en

movimiento estético. El bailarín, que es el instrumento del coreógrafo y lo interpreta. La música, que está íntimamente ligada a la danza y que inclusive llega a ser su inspiración o punto de partida. La escenografía y el vestuario, que ayudan a dar el clima de época y estilo; y las luces, que completan la labor del escenógrafo, esfumando las aristas y dando la impresión de realismo o de ilusión, según las necesidades de la obra.

El coreógrafo, el músico y el escenógrafo trabajan por separado, pero sobre una misma idea; más tarde reunirán el resultado de su trabajo, y mediante repetidos ensayos lograrán una perfecta coordinación.

La danza concebida para ser compartida por un público...

(Prev. Luz 2-telón y grabadora)

Se logra haciendo dibujos coreográficos, comunicando alguna experiencia emotiva o contando una historia, como en la época medieval sucedía con los juglares.

(Sale narrador, viene telón. Luz y grabadora para "Un cuento", al terminar saludos, telón, intermedio)

Quisiera extenderme sobre la preparación técnica del bailarín clásico. El bailarín profesional comienza a actuar como tal más o menos a los dieciocho años, que es la edad en la que después de varios años de aprendizaje llega a tener dominio de su técnica, utilizando su cuerpo como un medio de expresión, según sus facultades o limitaciones. El instrumento de expresión del bailarín es su cuerpo, y puede decirse que su entrenamiento es una forma de afinarse físicamente para ese fin. Su aprendizaje comienza entre los ocho y los diez años, ya que hay que aprovechar la época en la que el cuerpo se desarrolla. Pocas profesiones requieren un aprendizaje que comience a una edad tan temprana y cuya carrera sea tan corta como la de un bailarín. Una vez terminados sus estudios está obligado a continuar su entrenamiento, a aprender y repasar sus papeles. Por lo general tiene clase en la mañana, ensayos en la tarde y funciones en la noche, así que como vemos, aparte de tener talento artístico y una voluntad y perseverancia excepcionales, necesita también una excelente salud.

La técnica clásica, como en cualquier tradición, ha ido enriqueciéndose de generación en generación con las aportaciones de diferentes maestros como: Noverre, Blasis, Bournonville, Cecchetti y Vaganova, etcétera. Dentro de esa tradición se pueden considerar escuelas distintas que presentan caracteres propios: la italiana, la francesa, la danesa, la inglesa, la rusa, la americana y

la cubana. Las escuelas italianas y francesas dieron la base para la formación de las escuelas danesa y rusa; la rusa y el maestro Cecchetti a la vez se la dio a la inglesa, y ambas hicieron grandes aportaciones a la escuela americana. La cubana se ha nutrido de todas, y aunque sus frutos son excelentes está en constante desarrollo.

La terminología del ballet clásico en francés sigue utilizándose hasta la fecha, por las mismas razones que en los deportes se utiliza el inglés: así, al reunirse personas que hablan diferentes idiomas pueden entenderse entre sí sin dificultad. Aunque los precursores fueron maestros italianos, fueron los franceses quienes a partir de 1581 codificaron y metodizaron los pasos. Partiendo de los bailes de corte, se enriqueció el vocabulario y se establecieron las cinco posiciones fundamentales de pies.

1ª posición... (ilustra un bailarín)
2ª posición... (ilustra un bailarín)
3ª posición... (ilustra un bailarín)
4ª posición... (ilustra un bailarín)
5ª posición... (ilustra un bailarín)

También se estableció el principio del "*dehors*", una de las características de la danza clásica, es decir: (Narrador se desplaza hacia el bailarín) el bailarín, con las puntas de los pies casi en un ángulo de 18 grados (Espera demostración), esto permite al bailarín desplazarse con mayor rapidez en cualquier dirección (Espera demostración) y es además el principio de rotación de la cadera (Espera demostración), lo cual facilita el lograr grandes extensiones, cosa que en la posición normal no sería posible. (Espera demostración).

Al terminar su carrera (narrador vuelve a su sitio) el bailarín deberá poseer: dominio y coordinación de las distintas partes de su cuerpo que entrena la danza clásica y tendrá:

Colocación... (demostración)
Equilibrio... (demostración)
Rapidez del movimiento... (demostración)
Fuerza... (demostración)
Flexibilidad... (demostración)

Y deberá dominar, además, los siete movimientos de la danza que son: plegar, extender, relevar, deslizar, saltar, lanzar y girar.

(Prev. Telón, barra en su lugar, luz, piano)
Independientemente del método o escuela que sigue el aspirante a bailarín hay algo que no cambiará

(Viene luz y telón)
siempre empezará su entrenamiento cotidiano con los ejercicios técnicos fundamentales. Primero ejecutará:

Pliés... (secuencia de piano).
Tendus (tandis)... (secuencia de piano)
Dégagés (degayes)... (secuencia de piano)
Développés (developes)... (secuencia de piano)
Ronds de jambe... (secuencia de piano)
Battements (batmon)... (secuencia de piano)

Basándose en esto, ejecutará combinaciones en el centro y terminará con ejercicios de ***adaggio*** (piano) y ***allegro***.

(Entra secuencia de piano con ilustraciones de los bailarines, al terminar la secuencia, aplausos, etc. Narrador en su sitio)

Así como decíamos que la forma de la danza varía según las condiciones climáticas, sociales, etcétera, así también la expresión coreográfica sufre modificaciones de acuerdo con la época en que se concibe.

La que conocemos como danza moderna o expresionista utiliza en realidad una de las formas de expresión más antigua.

El bailarín moderno, en lugar de emplear los recursos de una técnica tradicional, va directamente a la fuente de toda danza. Utiliza el principio con el que se inició esta plática, de que todo estado anímico tiende a expresarse en movimiento, y que los movimientos así creados reflejan con exactitud en cada caso el carácter especial del estado anímico.

A principios de este siglo, Isadora Duncan, norteamericana, sembró la semilla de la danza moderna y después de ella muchos han sido los que contribuyeron a su enriquecimiento y desarrollo.

Tenemos, por ejemplo, a Rudolf von Laban, que es considerado el padre de la teoría de la escuela expresionista alemana, habiendo hecho ensayos sobre la psicología del movimiento, el análisis del espacio y varios otros problemas.

Mary Wigman, alemana, es responsable en gran parte del impulso que recibió la danza expresionista después de la Primera Guerra Mundial. Fue ella la que restituyó a la danza su carácter propio, es decir, que el tema de la danza es el hombre en relación con el universo, que la danza no debe depender de la música ni del decorado para producir el efecto deseado, y que la estructura y la composición de la obra coreográfica deben ser de una importancia primordial. Ella, se podría decir, fue quien le dio cuerpo a la teoría de Von Laban, la cual manifiesta que el bailarín se encuentra en el centro de una figura geométrica polifacética y que tiene la posibilidad de proyectarse en todas las direcciones. Martha Graham, norteamericana, también es otra figura sobresaliente en la danza moderna, ella, como Isadora Duncan, estima que el movimiento se ORIGINA EN EL CENTRO DEL CUERPO y de ahí pasa a las extremidades. Según este concepto, la contracción y el relajamiento, siendo ambos intensificaciones de la respiración, son de importancia fundamental. Martha Graham se rebeló contra los movimientos suaves y ligados, y desarrolló los que se llaman movimientos percutidos, esto es, movimientos iniciados por un ataque seco semejante al golpe de un tambor. Ella, en lugar de tratar de escapar de un mundo que la rodea, trata de penetrar hasta lo más profundo de ese modo, ver a través de los convencionalismos sociales y religiosos, y llegar a la esencia. Su estilo es muy personal, con una intensidad apasionada tan controlada que se convierte en algo como una luminosa quietud.

Doris Humphrey, al igual que los grandes innovadores anteriores a ella, consideró necesario buscar su propia forma de concebir el movimiento, y tal como Isadora Duncan y Martha Graham pronto determinó que la danza debía ser algo dinámico que nada tenía del elemento de reposo del ballet. Ella, Doris Humphrey, utiliza el principio de que a medida que el cuerpo se aleja del centro de gravedad se aleja también del centro de equilibrio, y aumenta la tensión física y emocional cuando trata de regresar al centro. Para Doris Humphrey el movimiento es un arco entre dos muertes: la muerte por inmovilidad y la muerte de la destrucción, que es la pérdida del equilibrio.

(Entrada de bailarines)

Pero ya dijimos que el instrumento del bailarín es su cuerpo, y con los nuevos conceptos las exigencias técnicas han aumentado. Si en la danza clásica el entrenamiento se concentró en las extremidades, en la danza moderna se utilizan las partes móviles del cuerpo.

El tronco se subdivide y encontramos partes que debemos dominar con el entrenamiento continuo hasta lograr independizarlas entre sí.

Los hombros... (demostración)
Las caderas... (demostración)
El torso... (demostración)

A los movimientos de danza académica se agregan otros como:
Rotación... (demostración)
Flexión... (demostración)
Desplazamientos... (demostración)

Y el más importante de todos, que hace posible dar a los movimientos la cualidad de percusión que nunca se encuentra en la danza académica:

La contracción... (demostración) y su complemento, el *release*.

Básicamente, el absoluto y total dominio de la espina dorsal es en la técnica moderna de la danza el camino más corto para lograr el virtuosismo.

(Demostración)

Otra de las aportaciones técnicas de la danza moderna es la utilización del suelo, que comenzó como una reacción en contra de los resabios del movimiento romántico y una afirmación de que somos seres arraigados a la tierra.

(Demostración, saludos, se cierra el telón)

Narrador: Martha Graham, en un artículo titulado "El futuro de la danza", nos dice:

El futuro de la danza descansa no solamente en las manos del bailarín sino también en las del público; ningún artista se adelanta a su época –él es su época–, es el público el que muchas veces no está dispuesto a abandonar recuerdos de épocas pasadas y hacer frente al presente como lo hace el artista. La danza no puede existir en el vacío de un salón, no es un arte rodeado por columnas blancas de marfil; es una de las artes de comunicación.

El verdadero teatro es el momento de comunicación entre el ejecutante y el auditorio, es la chispa que electrifica la ejecución y le da vida, y ésta no puede brotar, no importa cuán brillante sea la acción detrás de las candilejas, a menos que el auditorio participe también de la emoción.

Más adelante nos dice:

Cuando los caminos de nosotros, los llamados MODERNOS RADICALES, se conviertan, por el repetido uso, en caminos estrechos, cuando hayan perdido su contacto fresco con la vida y hayan caído en la infecundidad, algún bailarín los retomará para crear nuevos patrones y nosotros seremos entonces los "tradicionalistas negados".

En esta constante reorientación, revaluación y retorno a la fuente original, descansa el futuro de la danza [...] Ni por un solo instante quiero decir que la técnica pueda negarse: la técnica es el artificio, pericia que sostiene el arte. No importa en qué escuela técnica ha sido entrenado el bailarín, el punto esencial es en qué técnica haya sido entrenado, no es la técnica la que se añeja: su práctica la conserva siempre fresca.

Es el contenido de la danza tradicional, su estilo, el que después de un tiempo construye murallas a su alrededor; estas murallas son las que de tiempo en tiempo deben echarse abajo, pero la técnica quedará siempre firme.

(Prevenida luz, telón y grabadora)

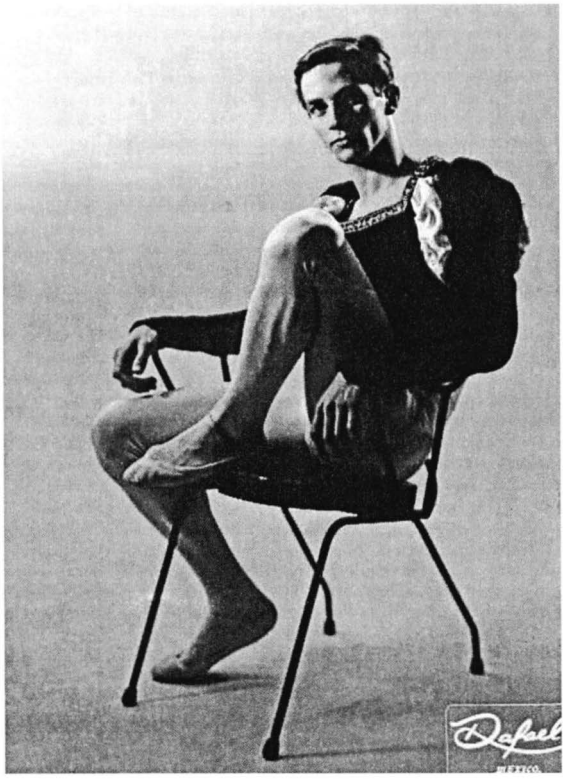
Y termina diciendo:

El futuro de la danza descansa, como el gran pasado de la danza descansó, en la continuación de la línea de bailarines quienes, entrenados y adiestrados, no tienen miedo de aportar valores a su trabajo. Y descansa, también, en un audi-

torio cada vez mayor, que esté dispuesto a cambiar sus recuerdos de la danza del pasado por una forma de arte estimulante que viva con ellos **el presente.**

(Viene grabadora, luz, telón)

Fin



Con el traje de "Príncipe Sigfrido" de *El lago de los cisnes*, Ballet de Cámara, 1959 ó 1960. Foto de estudio: Rafael.

Anexo 2

Participación de Tulio de la Rosa en el coloquio Alicia Alonso y la Danza en Latinoamérica

18 de octubre de 1985
Ponencia
Instituto Nacional de Bellas Artes. Subdirección General de Educación en Investigación Artísticas. Centro de Información y Documentación de la Danza

En 1948 vi por primera vez una compañía de ballet con nombres latinos en su elenco. Fue en Caracas, mi ciudad natal, y yo tenía dieciséis años. Hasta entonces el ballet, para mí, estaba ligado a nombres rusos o eslavos: Tamara Toumanova, Irina Baronova, Mia Slavenska, Paul Petrov, y algunos ingleses o franceses: Nana Gollner, Alicia Markova, Serge Peretti, Antón Dolin, y aunque sabía que muchos no eran auténticos, lo justificaba, ya que parecía requisito indispensable para triunfar en el ballet el llamarse de manera exótica.

Pocas eran las noticias sobre ballet que llegaban a mis manos, y aunque sentía un gran interés por esta actividad artística, nunca pensé en la posibilidad, ya no de dedicarme profesionalmente a ella, sino de que llegara yo a bailar alguna vez.

Había visto los Ballets del Coronel de Basil en una gran plaza, alrededor de una fuente, en funciones populares; a grupos chicos y parejas que pasaban por Caracas en sus giras artísticas, pero una compañía formal que presentara obras completas del repertorio tradicional nunca me había tocado, y esta compañía era latinoamericana, y encima de nombres exóticos y otros más familiares estaba el de ALICIA ALONSO.

Me enamoré inmediatamente de ella; un mundo de posibilidades se abrió ante mí y fue cuando decidí que yo llegaría a bailar y que algún día pertenecería a esa compañía.

Yo no era más que un muchacho latinoamericano que sin saber por qué ni cómo veía factible dedicar mi vida a bailar, a pesar de no tener un nombre eslavo...

Muchos antes de mí y muchos más después de mí se enamorarían de la danza y la llevarían a ser lo que ha llegado a ser en Latinoamérica: un arte escénico que, nutriéndose del pasado con sus más puras tradiciones, se proyecta hacia el futuro con nueva fuerza creadora e interpretativa.

ALICIA ALONSO es para Latinoamérica el símbolo más auténtico de lo que la danza nos da a cambio del tiempo, el esfuerzo y el amor que le dediquemos. Gracias a Alicia Alonso, Latinoamérica tiene asegurado un lugar en la Historia Universal de la Danza Teatral.

Fuimos muchos los que al verla bailar nos sentimos impulsados a dar todo para que no se acabe con ella la posibilidad de que un arte eminentemente latino, desde 1805 en que llegó a nuestro continente latinoamericano, se desarrollara y llegara a ser vanguardia.

La herencia de amor a la danza que recibiéramos de nuestros maestros está dando frutos. Aún queda mucho por hacer. El principal problema a resolver, común a todos nuestros países, LA CORRECTA ENSEÑANZA, tiene solución: la ESCUELA CUBANA DE BALLET EXISTE; la actualizada metodología que la respalda, producto de muchos años de estudios y experiencias con resultados que saltan a la vista, es otra herencia que recibimos gracias al amor por la danza de los maestros cubanos que lograron desarrollarla.

El método cubano para la enseñanza profesional de la danza clásica es una realidad y en nuestras manos está el que se cumplan los deseos de Alicia: que sea el tronco de donde crezcan, con nuestras aportaciones, las ramas que lo conviertan en un hermoso árbol: LA ESCUELA LATINOAMERICANA DE DANZA CLÁSICA.

Gracias ALICIA, gracias FERNANDO, gracias CUBA, que nos han dado el ejemplo de lo válido e imperecedero que es el trabajo amoroso y dedicado.

TULIO DE LA ROSA

Anexo 3

Primer Encuentro Internacional de Danza
1984
Ponencia
Primer Encuentro Internacional sobre Investigación de la Danza

Aportaciones a la mesa de DANZA Y EDUCACIÓN, por Tulio de la Rosa.

INVESTIGAR (del latín *investigare*): HACER DILIGENCIAS PARA DESCUBRIR UNA COSA. Registrar, indagar.
Sinónimo:
INQUIRIR (del latín *inquirere*): Investigar, averiguar; sinónimos: buscar, indagar, informarse, preguntar (reconocer).

La investigación de la danza es muy amplia: un alumno de cualquier nivel que no se conforma con copiar los movimientos demostrados por el maestro sino que INDAGA, PREGUNTA, SE INFORMA y DESCUBRE cómo se ejecuta correctamente el ejercicio y lo REGRISTRA y RECONOCE en su cerebro para futuras ejecuciones, ES un investigador de la danza.

El maestro que constantemente está exigiendo a los alumnos y que, detectando las diferentes estructuras físicas, BUSCA, AVERIGUA, INQUIERE e INFORMA sobre la manera en que cada uno de ellos, de acuerdo con sus posibilidades, debe trabajar su cuerpo, ES un investigador de danza.

Estos son ejemplos muy primarios de la amplitud que tiene la investigación en danza, ya que nos ocupa lo relacionado con la educación. Aquellos que nos legaron, ya sea en forma escrita o en forma verbal, los conocimientos que nos iniciaron en esta profesión fueron investigadores, y todo aquel que no se quedó conforme, que desarrolló esos conocimientos y encontró (por-

que BUSCÓ) otros medios de transmitirlos, y a través de esa transmisión acumuló experiencias en su especialidad, experiencias que ahora pueden ser REGISTRADAS, ya sea en un libro o en el cuerpo de otros alumnos, ha sido y es investigador. Sólo que el tiempo no alcanza para todo, lo dedicamos a bailar, a estudiar o a enseñar. Por eso son personas que dedican el tiempo suficiente para recabar, buscar, preguntar y registrar las experiencias de quienes hicieron posible que la danza haya llegado a ser lo que es en nuestros días para legarlas a los futuros maestros, bailarines y estudiantes.

A pesar de ser una respetadísima profesión desde hace siglos, la situación de la investigación no folclórica en México corresponde a la de una actividad reciente con la que se ha hecho mucho en corto tiempo y en la que TODO está por hacerse. Hasta hace poco, un pasatiempo de desocupados; el hecho de haberse estructurado recientemente en el INBA una SUBDIRECCIÓN GENERAL DE EDUCACIÓN E INVESTIGACIÓN ARTÍSTICAS, da una clara idea de qué tanto se está tratando de corregir esta falla. A través del Centro de Información y Documentación de la Danza se está logrando formar un Archivo Mexicano de la Danza que ya, podemos decirlo, es muy importante y promete ser el más completo de Latinoamérica. Esto es un gran paso para que la investigación de la danza llegue a ser factible en México.

Aún es inminente contar con:

1°. todo el material que sobre la danza exista en el mundo; tenerlo actualizado y a la mano;

2°. aumentar el acervo del centro con más experiencias narradas por los pioneros que afortunadamente aún viven y pueden llevarnos a las de aquellos, sus antecesores, que ya no están entre nosotros;

3°. las valiosas aportaciones que esperamos seguir recibiendo, ya sea en forma de préstamo para fotocopiarlas, o como donación definitiva de sus dueños;

4°. el aprecio de las autoridades para lograr un apoyo mayor en cuanto a recursos materiales se refiere, que permita contar con los equipos necesarios para aprovechar mejor el tiempo.

Con los pioneros de la investigación dancística está pasando lo mismo que con los pioneros de la enseñanza profesional de la danza: pocos teníamos título; sin embargo, el trabajo efectuado permitirá que nuestros alumnos sí se titulen. Llegará el tiempo en que el trabajo realizado ayude a otros a efectuar serias y valiosas investigaciones en danza.

Con respecto a la prioridad de la educación en la danza puedo decir que no es un problema exclusivamente mexicano: del 28 de octubre al 11 de noviembre próximos pasados, la ciudad de La Habana, Cuba, se convirtió en la capital mundial del ballet al celebrarse en ella el IX Festival Internacional donde, además de verdaderas estrellas de más de diez países, los afortunados observadores pudimos admirar a cuatro interesantes compañías y al Ballet Nacional de Cuba.

La participación de críticos, investigadores, historiadores, promotores, periodistas, maestros, bailarines, coreógrafos, latinoamericanos, demostró que sí existe una innegable tradición balletística en Latinoamérica; que su danza se está desarrollando cada vez más, y promete un futuro alentador y refrescante, así como renovador del arte coreográfico.

De las actividades paralelas programadas (cine, exposiciones, conferencias, etc.), la de mayor importancia fue sin duda el coloquio sobre la situación de la danza en Latinoamérica, celebrado el 5 de noviembre en la Casa de las Américas. Quedó demostrado claramente que en nuestros países los problemas son similares, así como nuestras carencias y logros, y que la necesidad prioritaria de todos es la capacitación de maestros que a su vez logren la formación técnico-artística de quienes harán la danza del futuro, y logren la existencia de un arte coreográfico latinoamericano que, basándose en las tradiciones de cada país, alcance el reconocimiento de gran arte que a la danza corresponde.

Para terminar de una vez con la deformación de criaturas y pretender que alguna vez contaremos con elementos capaces de dar rendimiento de alto nivel, tanto en el terreno de la ejecución como en el de la creación y la docencia, en México, como en otros países de Latinoamérica, es inminente darle prioridad al renglón educación en lo que a danza se refiere.

Con respecto a danza clásica, que es mi especialidad, la experiencia del SISTEMA NACIONAL PARA LA ENSEÑANZA PROFESIONAL DE LA DANZA ha comenzado a dar frutos en las escuelas profesionales que lo conforman.

Los ejecutantes en danza clásica que han egresado en dos generaciones (quince mujeres y trece hombres), aunque fueron alumnos irregulares, pues se iniciaron en otros métodos o no comenzaron a la edad conveniente ni con las facultades físicas ideales, serán indudablemente quienes eleven el nivel de las compañías o grupos que los utilicen. En 1986 se graduará la primera generación regular, representativa de los programas aceptados oficialmente y que tiene como base la Escuela Cubana de Ballet.

Igualmente con formación irregular, siete profesores han egresado, y para 1986 se graduarán alrededor de doce con formación regular, cuya capacidad técnico-pedagógica deberá garantizar la continuidad del trabajo iniciado en 1974 por ocho maestros, la mayoría ex bailarines profesionales, algunos con veinte años de experiencia docente, que decidieron unificar sus criterios didácticos y recibieron la capacitación en el método cubano a través de un grupo de maestros encabezados por Ramona de Saá, actual Asesora Nacional de Danza del Ministerio de Cultura de Cuba, y Mirta Hermida, actual directora de la Escuela Nacional de Ballet de La Habana, vivero del Ballet Nacional de Cuba y del Ballet de Camagüey.

Estos ocho maestros pioneros fundaron en 1977 la Escuela Nacional de Danza Clásica y un año después, conjuntamente con otros maestros de danza folclórica y contemporánea, el actual SNEPD, bajo la asesoría cubana y con el auspicio de la Dirección de Danza del INBA.

Es posible considerar que para la capital del país, la situación en cuanto a personal docente capacitado es positiva, pero México es muy grande y la provincia no recibía aún la ayuda requerida para evitar la mala formación. Sólo en Monterrey existe una escuela profesional que, habiendo recibido la asesoría de maestros cubanos y mexicanos, cuenta ya con un magnífico cuerpo docente, un estupendo 6°. año de la carrera profesional, y promete egresar en un futuro a ejecutantes y profesores con un alto nivel de rendimiento.

El CID-Danza ha presentado a la Subdirección General de Educación e Investigación Artísticas un proyecto de trabajo para lograr la descentralización de la enseñanza profesional de la danza, cuyos objetivos son:

1. Ofrecer a todas las entidades del territorio nacional la capacitación que les permita, a corto y mediano plazos, lograr la autosuficiencia en personal docente para la enseñanza profesional de la danza.

2. Crear los mecanismos de implementación y operación para ofrecer, a largo plazo, reconocimiento a los estudios de danza en todo el país.

3. Crear una organización que lleve en plan masivo esta manifestación, este renglón de la educación artística, a todo el territorio nacional, a través de talleres libres de danza que conformen un movimiento nacional de aficionados.

Este proyecto de DESCENTRALIZACIÓN implica una reestructuración de los programas existentes para que, basados en la Escuela Cubana de Ballet, se adapten a la realidad de México y permitan un mejor aprovechamiento de los recursos existentes.

Ambos proyectos exigen un plan de acciones que les son comunes:

1) La formación de un Colegio Nacional de Técnicos-Asesores y de un equipo de maestros-coordinadores de zonas que llevarán la capacitación necesaria a toda escuela que lo solicite.

2) Instituir un nivel PRE-ELEMENTAL, con un programa cuya estructurada dosificación de contenidos permita impartirlo paralelo a la primaria en toda la república, por los maestros locales que se hayan capacitado en él.

3) Iniciar la carrera profesional a nivel secundaria, de manera que puedan aspirar a ella aquellos estudiantes que, habiendo cursado el nivel preelemental en cualquier escuela del país, llenen los requisitos para ingresar a una escuela profesional.

4) Ofrecer la carrera PROFESORAL solamente a quien pueda acreditar experiencia como docente o como ejecutante, o haya terminado la carrera profesional.

5) Pugnar por la formación de un CONSEJO MEXICANO DE LA DANZA que promueva un Movimiento Nacional de Aficionados y represente a México internacionalmente.

6) Establecer convenios con la ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS PROFESIONALES Iztacala, de la UNAM, para que los científicos del programa BIOLOGÍA DEL DESEMPEÑO HUMANO apliquen en los estudiantes de danza los conocimientos y la experiencia adquiridos con deportistas en cuanto a determinar, a la edad conveniente, las posibilidades de alto nivel de rendimiento según las facultades físicas de los alumnos; es muy posible que esta experiencia cambie los parámetros actuales para la admisión de alumnos a la carrera profesional.

Para terminar voy a permitirme, primero darles una información; y segundo, hacer un llamado.

He aquí el informe:

El CID-Danza estableció en forma permanente, desde principios de este año, un SEMINARIO DE CAPACITACIÓN Y ACTUALIZACIÓN EN DANZA, con el fin de que los beneficios de este seminario sean accesibles a todas las entidades del país, y para contribuir a que se logre la autosuficiencia a nivel nacional en personal docente; hemos propuesto que se programe en periodos vacacionales, y a partir del próximo mes de abril, un curso teórico-práctico para profesores y alumnos avanzados sobre Didáctica de la Danza Clásica, metodología de la Escuela Cubana de Ballet, aceptada oficialmente en México para la formación de profesionales. Los interesados pueden solicitar información en las oficinas del centro.

He aquí el llamado:

Así como entre los países latinoamericanos los problemas son los mismos, entre las entidades de la República Mexicana sucede igual. No podemos esperar a que el Estado nos lo solucione todo, además nunca lo hemos esperado; si existe la danza en nuestros países es gracias a los que amándola, han sabido traducir este amor en trabajo, esfuerzo constante y empecinamiento por demostrar qué tan válida es la danza como expresión artística.

Es verdad que en la mayoría de nuestros países el apoyo oficial ha sido decisivo para el desarrollo de la danza, pero también es verdad que la energía que se gasta evitando que los criterios de quienes han tenido el poder se

impongan sobre los criterios de quienes tienen la experiencia y los conocimientos, es una energía que resulta irrecuperable. Si esa energía, sumada a la que desperdiciamos entre nosotros mismos en pugnas, pleitos, actitudes separatistas, etcétera, la hubiéramos canalizado para mejorar nuestras capacidades, actualizar nuestros conocimientos y EVALUAR (no JUZGAR) con amplio criterio el trabajo que otros hacen, estaríamos cuando menos uno, o tal vez dos peldaños más arriba de donde nos encontramos.

Conozcámonos, comuniquémonos, compartamos nuestro trabajo, nuestro esfuerzo en pro de una danza cada vez mejor para México y para el mundo.

Tulio de la Rosa
México, D. F. a 6 de diciembre de 1984.

Tulio de la Rosa con el Ballet de Cámara en televisión,
Televicentro, ciudad de México, 1962.

Anexo 4

México, D. F. a 18 de octubre de 1985.
Compañera
ALICIA ALONSO
Directora General del
BALLET NACIONAL DE CUBA
P r e s e n t e.

Querida Alicia,

Me estoy permitiendo enviarle el calendario de actividades que proponemos para los coreógrafos Aurora Bosch y Miguel Cabrera:

Del 12 al 23 de noviembre

Aurora Bosch

Curso práctico del Nivel Medio (7° año) a las alumnas de la Escuela Superior de Música y Danza de Monterrey, mismo que deberá ser observado por las maestras y alumnas de la Carrera Profesoral.

Curso Teórico-Práctico de Metodología para maestros y aspirantes de la Escuela de Artes Escénicas de la Universidad Autónoma de Nuevo León.

Miguel Cabrera

Dos seminarios sobre Historia de la Danza, uno dirigido a maestros de ambas escuelas de Monterrey, otro a los aspirantes a maestros y alumnos avanzados de ambas escuelas.

Del 25 de noviembre al 4 de diciembre

Aurora Bosch

Curso práctico para alumnas del Nivel Medio de la Escuela Nacional de Danza Clásica.

Observación de grupos, reuniones metodológicas con el colectivo de la escuela. Elaboración de un reporte sobre sus impresiones y sugerencias.

Miguel Cabrera

Curso de Historia de la Danza para alumnos del Sistema Nacional para la Enseñanza Profesional de Danza.

Taller de Historia de la Danza dirigido a maestros y alumnos de la Carrera Profesoral, abierto a oyentes.

Encuentro con investigadores del CID-DANZA-INBA.

Del 6 al 8 de diciembre

Invitados al Encuentro Internacional de Danza y a la Reunión de las Américas como participantes o ponentes o moderadores de alguna de las mesas, opcional para ellos.

(Aquí quisiera sugerirle lo importante que serían sus puntos de vista sobre las organizaciones internacionales en una ponencia suya o del coreógrafo Pedro Simón, que podría ser leída por Aurora, Miguel o por un servidor, que se sentiría muy honrado; estoy enviando copia de las sugerencias para la agenda de la Reunión de las Américas, de las que quiero destacar los puntos 5 y 6).

La compañera Aurorita terminaría junto con el evento internacional, y al compañero Cabrera le pediríamos continuar con el siguiente calendario:

Del 9 al 11 de diciembre

Coloquio sobre el Encuentro Internacional y la Reunión de las Américas, mismo que se efectuaría en la ciudad de Puebla.

Del 13 al 15 de diciembre

Conferencias ilustradas para maestros de arte y alumnos del Centro Estatal de Bellas Artes del Instituto de Cultura del Estado de Yucatán en la ciudad de Mérida, pudiendo continuar viaje a La Habana desde esa ciudad.

Los gastos de los compañeros serán cubiertos por las diferentes instituciones involucradas: Departamento de Capacitación y Actualización Docentes del INBA, Departamento de Enseñanzas Artísticas del ISSSTE, Universidad Autónoma de Nuevo León e Instituto de Cultura del Estado de Yucatán (ICEY).

Tanto los maestros del SNEPD como los integrantes del CID-DANZA-INBA, para el que hice el proyecto para la Descentralización de la Enseñanza Profesional de la Danza, agradecemos infinitamente su aprobación a este plan de trabajo que permitirá aprovechar los conocimientos de los coreógrafos Bosch y Cabrera, y tal vez amplíe la posibilidad de un nuevo acercamiento entre quienes trabajamos por la danza en Cuba y México.

En ausencia de Patricia Aulestia y de quien esto suscribe, el coreógrafo Cabrera podrá, a través de César Delgado y Anadel Lynton, investigadores del centro, informar su decisión al CID-Danza para iniciar los preparativos.

Envío a usted mis respetos y el afecto de siempre.

Tulio de la Rosa

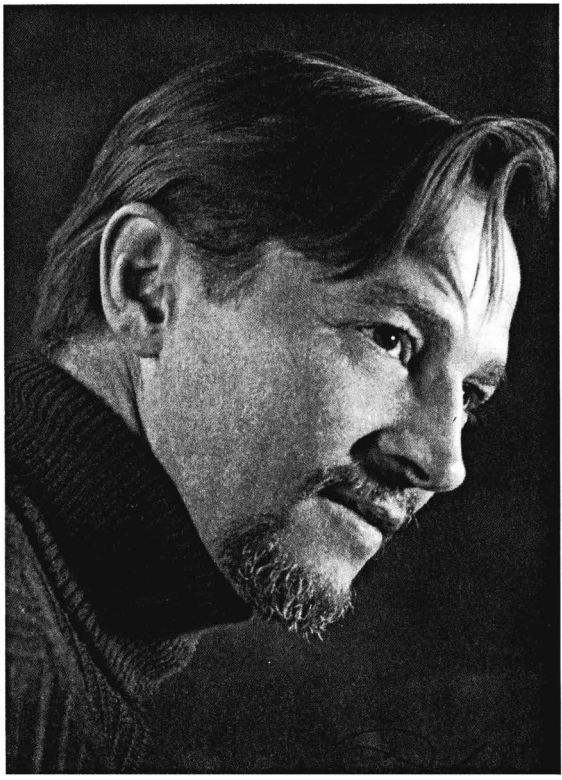


Foto de estudio para la publicidad del estreno de la coreografía *Temas*, con música de J. S. Bach, interpretada por el Taller Coreográfico de la UNAM, ciudad de México, 1990. Foto: Rafael.

Anexo 5

Nostálgico saludo al Ballet Nacional de México
Ponencia
Septiembre de 1987

NOSTÁLGICO SALUDO AL BALLET NACIONAL DE MÉXICO EN SU ANIVERSARIO No. 40

Por Tulio de la Rosa

Debuté en México como bailarín huésped del Ballet de Bellas Artes durante la temporada oficial de 1956, contratado desde Venezuela para el Ballet Mexicano que dirigían Ana Mérida y Guillermo Arriaga. Este grupo, junto con Ballet Contemporáneo, dirigido por Guillermo Keys y Elena Noriega, y el Ballet Nacional, dirigido por Guillermina Bravo, formaban la compañía oficial en ese momento.

El repertorio presentado fue en verdad ilustrativo para alguien que intentaba integrarse al movimiento dancístico del país, y me permitió conocer a los grupos directamente en el escenario a través de sus obras.

Fue *El demagogo* (*Danza sin turismo* #2), de Guillermina Bravo, con música de Béla Bartók y escenografía y vestuario de Xavier Lavalle, la obra que despertó mi interés por pertenecer al Ballet Nacional; me hice amigo de Carlos Gaona durante los ensayos de su obra *Canción de los buenos principios*; conocí a Guillermina y a los otros miembros del grupo y fui aceptado por todos, pero fue hasta principios de 1958 cuando pude al fin integrarme al Ballet Nacional, a su regreso de la gira por Europa y Asia iniciada con motivo del 6° Festival de la Juventud en la Unión Soviética.

Fue muy hermosa para mí la actitud de compañeros y directora; enseguida me conquistó la honestidad y el profesionalismo de este grupo que en verdad se dedicaba a hacer danza, donde existía una rigurosa disciplina y un inmenso deseo de superación. Además de las clases de técnica moderna impartidas por Xavier Francis, tomamos cursos de composición coreográfica con él mismo, de música con Guillermo Noriega, de formas preclásicas y modernas con Bodil Genkel y, cuando menos una vez al mes, se nos daban conferencias sobre temas interesantes dictados por personalidades más interesantes aún, como Raúl Flores Guerrero, Juan de la Cabada ("cursi es lo sublime fallido"), Raquel Tibol, Emilio Carballido, etc., etc.

En el estudio de la Calle del 57 se respiraba una atmósfera de dedicación y responsabilidad; todos dábamos con gusto nuestra energía y entusiasmo al trabajo. Teníamos juntas periódicas que se celebraban en la "Casa de té", una habitación amorosamente decorada por Raúl Flores Canelo, quien era responsable de su mantenimiento; la autocrítica era algo cotidiano y las decisiones se sometían a consideración del colectivo en pleno. Existía además "La oficina", nombre que le dábamos al café "Ah ¡Qué rico!", en la calle de Tacuba, donde Guillermina tomaba café tras café y fumaba cigarro tras cigarro mientras planeaba su próximo ensayo u obra, o se entrevistaba con toda clase de personas, en espera de las actividades vespertinas o nocturnas.

Todos teníamos una responsabilidad aparte de las actividades comunes como bailarines; a mí me tocó, después de agitada discusión sobre su conveniencia, la de impartir clases de técnica clásica al grupo, algo que estaba descartado, pues algunos de los miembros más antiguos lo consideraban obsoleto; sin embargo, ganó la mayoría y desde Guillermina Bravo hasta los aspirantes comenzaron a tomar mis clases.

Entre mis compañeros había de la vieja y de la, entonces, joven guardia: Eva Robledo, Aurea Turner, Enrique Martínez, Juan Keys, Lin Durán, Rafael Butrón, Armando Chavarri, Valentina Castro, Carlos Gaona (mano derecha de Guillermina), Raúl Flores Canelo, Gladiola Orozco, Guillermo Palomares, Federico Castro, Nieves Paniagua, Rosa Pallares, Guido del Valle, Freddy Romero, y como huéspedes, John Fealy y Sonia Castañeda, a quien ayudé a convencer de que la experiencia de trabajar su cuerpo con otras exigencias técnicas y expresivas no podía dejarle más que un saldo positivo para su futuro como bailarina. Posteriormente ella tomó mi lugar como maestro de clásico, pues se entrenaba conmigo en horas tempranas y

así yo podía tomar sus clases con el grupo y mantener el nivel técnico con sus espléndidas clases.

El repertorio que me tocó bailar iba desde *En la boda*, de Waldeen (1945) hasta *Imágenes de un hombre*, de Guillermina (1958), pasando por *Danza sin turismo #1*, *El demagogo*, *Braceros*, y *El bautizo*, de Guillermina; *El ciclo mágico* y *Corrido del sol*, de Carlos Gaona; *Pastorela*, de Raúl Flores Canelo; y *Brandemburgo #4*, de Lin Durán. Entre las obras que no llegué a bailar pero que participé en su proceso creativo estuvieron *La iniciada*, de David Wood, y un estudio coreográfico de Guillermina sobre la danza de *Moros y cristianos* (¿o *los concheros*?), cuya exigencia física y técnica ha sido uno de los mayores retos a los que me he enfrentado, mayor aún que el exigido por *Braceros* y *El demagogo*, de tan grata memoria para mí. Guillermina sabía lo que buscaba y también para ella fue un reto. Este estudio, junto con la "danza costumbrista" *El bautizo*, creo que fue para ella un paréntesis donde intentó retomar lo tradicional mexicano para recrearlo escénicamente a través de la técnica coreográfica que con tanta maestría llegaría a manejar en sus obras posteriores.

Una enriquecedora experiencia y muy importante para mi formación profesional fueron las giras. Hasta entonces yo había bailado en teatros y en uno que otro espacio escénico que, aunque no ideales, sí ofrecían un mínimo de las condiciones necesarias. Con el Ballet Nacional me tocó bailar por primera vez en los lugares más increíbles; en Monclova, por ejemplo, fue en un casino de la S.A.M.A.C., que era un espacio rectangular pequeño con tres muros, uno de los cuales tenía una puerta. Recuerdo que Raúl Flores Canelo se encargó, junto con otros compañeros, de recolectar periódicos viejos entre los vecinos, mientras otros nos encargamos de pegarlos con engrudo y pintarlos de "azul ciclorama" para hacer unos preciosos rompimientos y bambalinas que colgamos, y con focos domésticos forrados con papel celofán logramos que se pareciera a un teatro. En Ciudad Mante bailamos en un tablado colocado en el centro de una plaza de toros. Era una enorme mesa que sólo tenía como acceso dos escaleras de cinco peldaños con poco más de un metro de largo y 25 cm de ancho, colocadas a cada lado en la parte de atrás. Una a la derecha y otra a la izquierda. Recuerdo que en *Imágenes de un hombre* teníamos que entrar a escena en grupo Sonia, Valentina, Federico y yo para atacar a Carlos Gaona y meterlo a un ataúd color rosa mexicano, diseñado por Raúl Flores Canelo; en el ensayo, por algún motivo, me fui para atrás, afortunadamente hacia un lado, lo que permitió que cayera de

espalda en el piso de tierra y no sobre los escalones. En Piedras Negras recuerdo haber bailado *Braceros* en un cine cuyo "escenario" tenía una "loma" enorme que debíamos sortear durante todas las funciones.

Muchas veces hemos reprochado a los actuales jóvenes bailarines el no "apreciar lo que tienen"; estoy seguro de que ellos sortean otras "lomas" y superan otros inconvenientes que, por muy actuales, no son diferentes a los de entonces.

La corta estadía en el Ballet Nacional fue muy enriquecedora, ya que me tocó participar en un momento de transición clave para el grupo como tal, aquel en el que se enfrentó a la realidad de que las faldas largas, las grandes escenografías, la famosa "proyección" y las obras musicales garantizadoras de éxito, comenzaban a ser obsoletas si no eran respaldadas por instrumentos aptos para decir con movimientos lo que entonces sólo se veía en las sinopsis de los programas de mano. Ya no bastaba con conocer y ejecutar "expresivamente" la "primera, segunda y tercera caídas", ni manejar hábilmente el pelo suelto, como se llegó a ver hasta el cansancio.

Guillermina logró que viniera David Wood, bailarín y magnífico maestro de la escuela de Martha Graham, a impartir clases de esta técnica, considerada, después de la clásica, la única formativa para bailarines contemporáneos. De allí, cuando Ballet Nacional cumplía diez años de fundado, nació la necesidad de conocerla y dominarla; de ella partió Guillermina y sus jóvenes coreógrafos, a excepción de Raúl Flores Canelo, para tomar nuevos caminos como creadores y como grupo.

Para 1960 ya no era yo parte del grupo, desde entonces he sido un espectador más; como tal, a lo largo de treinta años he seguido atentamente el desarrollo de bailarines y coreógrafos y, al observarlos, cada vez me siento más orgulloso al decir que alguna vez pertenecí a este grupo que al cumplir cuarenta años se encuentra más joven que cuando cumplió diez, gracias a la inteligencia, perseverancia y creatividad de su directora y a su capacidad para transmitir y compartir estos talentos.

Poco más de un año duró mi estancia como bailarín del Ballet Nacional de México bajo la dirección de Guillermina Bravo. Sin embargo, considero esta experiencia una de las más positivas para mis actividades posteriores como ser humano que dirigió grupos y formó, o ayudó a formar, nuevas generaciones de bailarines mexicanos.

México, D. F., septiembre de 1987.

Anexo 6

El siguiente es un texto inédito de la psiquiatra Mady Fuerbringer Bermeo, docente-investigadora en la Escuela de Artes de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Escribe la experta:

La *Guía didáctico-metodológica* de Tulio de la Rosa merece un profundo análisis y reflexión pues sobrepasa los límites de la enseñanza no formal de la danza clásica para convertirse en una propuesta pedagógica que debiera ser aplicada en la formación general de nuestros niños.

En estos tiempos de hipokinesia, realidad virtual y lenguaje artificial, la exploración, conocimiento y desarrollo de los estados básicos y las potencialidades del organismo, la comprensión y apropiación del lenguaje del cuerpo, adquieren una gran importancia no sólo por la búsqueda de una vía que conduzca a la naturaleza y a las funciones del todavía enigmático soma –incluyendo el sistema nervioso–, sino también para comprender las regularidades generales del funcionamiento de la psique y coadyuvar en la búsqueda de una aproximación a la comprensión del desarrollo armónico del ser humano en un mundo de contaminación, inversión térmica, cibernética, telemática, internet, nanotecnología, clonación y cosmonáutica.

Es de aceptación general que las metas de la sociedad inciden directamente en el contenido de la educación y en la manera como ésta se realiza. Y en estos momentos de globalización, unos de los problemas fundamentales es precisamente el de la educación en el sentido más amplio del concepto. El lenguaje o los lenguajes con los cuales se realiza ese proceso, y el resultado o los resultados obtenidos, merecen especial atención.

He tenido la oportunidad no sólo de leer este libro sino de estudiarlo con su autor en diferentes cursos y talleres en los cuales se desarrolla su contenido. La lectura conjunta, dirigida, analizada, explicada, permeable a la interrogación, tolera y forma nuevas ideas a la luz de ancestrales y modernas

concepciones del cuerpo humano y de la danza, lectura que permite concebir otras maneras de ver el mundo, el cuerpo humano, el ser humano, otros pensamientos, otros conocimientos. Esta hermenéutica descubre ritos y mitos, distintas geografías y tradiciones, abre silencios desconcertantes forjados no para sancionar la ignorancia haciendo alarde de conocimiento, sino invitando a una auténtica comunicación, la comunicación entre la teoría y la práctica, la conversación entre el pasado y el presente, entre los movimientos y el cuerpo, los diálogos de la investigación con la docencia, de la metodología con el cuerpo, aristas de ese fascinante prisma a través del cual Tulio de la Rosa continúa rutas trazadas y rotura nuevos campos con espíritu crítico y vigilante, buscando formar instrumentos capaces de responder a los creadores del arte, pero no únicamente, pues, además de ello, se trata de evitar el rechazo futuro a la actividad dancística, de desarrollar disciplina y amor al trabajo, placer por el conocimiento, orgullo por su cuerpo, desarrollo integral de la personalidad y... ¡futuros clientes como padres!

Las herramientas que él utiliza tienen pluralidad de funciones; a grandes rasgos se podría decir que son: objetales (el texto con los maestros, la evocación de imágenes sencillas, cotidianas, lúdicas, con los niños –y también con los no tan niños–: la semillita, las flores, la nopalera, la hamaca, el *Chac Mool*, el *tuch*, el burrito de planchar), motrices (construcción de experiencias osteomusculares, demostración práctica, los tirantes, los cinturones, las mallas, los conejitos, la apertura del libro, la ranita, el gusano medidor), lúdico-afectivas (el ratón vaquero, el chinito, los ojitos de santo de pueblo, el muñeco, el oso, las pantorrillas dándose besitos, en fin), intelectuales (lógica, significados, construcción de conocimientos, la esfinge), temporo-espaciales (continuidad-decontinuidad, las transiciones son tan importantes como las posiciones, utilización del espacio, entradas y salidas escénicas, entre otras), todas manejables por los alumnos. Combina conceptos –como instrumentos del arte– de manera magistral para producir placer por el conocimiento.

En el curso del acto pedagógico, en el cambio de actos de enseñanza-aprendizaje donde participan maestro y alumno, contenido, método, metódica y herramientas, Tulio destaca muchos aspectos, entre otros, el crecimiento espiritual del alumno; las características de su personalidad se modifican independientemente del éxito, de alcanzar las metas, ya que, aun cuando no logre determinado fin, ya no es el mismo que al inicio de la clase, pues, además de haber entrenado su cuerpo, ¡ha ejercitado sus procesos

psíquicos, se ha esforzado, se ha planteado retos, ha intentado solucionar problemas, ha tomado decisiones, se ha confrontado consigo mismo, ha incrementado su tolerancia a la frustración, ha mejorado su autoimagen, su autoestima, su autoconcepto, puede sentir orgullo del desarrollo logrado con su cuerpo y comprender que se está haciendo responsable y corresponsable! Es fundamental destacar que trabaja con una particular concepción del soma humano, en la cual se combinan de manera dialéctica y no aditiva posturas científicas con la propia representación del cuerpo asociada con imágenes sencillas dadas con conceptos habituales.

Tulio pone énfasis en que la danza es pensada y que la efectividad del método depende del maestro que lo enseña. La verdad es que educan no sólo el método, la metódica y los instrumentos, sino la misma personalidad del maestro, su conocimiento, sus habilidades comunicativas y pedagógicas, la atmósfera en el aula, el carácter de los condiscípulos, el tipo de percepción y captación del contenido que tiene el alumno, entre otros elementos. Y es necesario tener en cuenta todos estos factores –que en cada clase presentan sus particularidades– para no generar consecuencias indeseables. Si no se aplica bien el método, si se persiste en las formas represivas, o en el dejar ser, dejar hacer tradicionales, si creyendo enriquecerlo o corregirlo se distorsiona, los logros pueden ser negativos como con cualquier otro.

La clase o el ejercicio se inicia con el saludo como una manera de fomentar la actitud de cortesía frente a los demás, y con el planteamiento lúdico de una meta ante la cual los niños asumen la responsabilidad: "¡Escúchenme con los ojitos!", frase mágica que ayuda a centrar su atención y a prepararlos no sólo para escuchar y mirar, sino también para realizar el esfuerzo que la tarea exige –a la vez que abre sus posibilidades perceptivas–. El planteamiento de la meta luego se hace más complejo y comienza a tomar carácter de tarea de distinto tipo: mnéstico-cognitiva (desde el nivel sensorial hasta el intelectual propiamente dicho, incluyendo la memoria), afectivo-conativa (incluye la voluntad para tomar decisiones y solucionar problemas), y creativa. En forma directa e indirecta la meta está relacionada con las necesidades y motivos del alumno –novedad, para los chicos; manifestación de autonomía, para los medianos; tendencia a la autoafirmación, para los mayores, en fin–.

La siguiente etapa es de organización consciente de la percepción de la nueva información que se da en forma secuencial sobre el conocimiento previo. La nueva información se imbrica de maneras diferentes, dependiendo

de la clase: presentación inductiva de hechos concretos con la consiguiente generalización, descubrimiento de la base orientadora de la acción, explicación del principio que subyace al contenido estudiado, desplazamiento de lo general a lo particular, y así sucesivamente.

En la que se pudiera llamar "tercera etapa" pueden darse variantes, pero la función primordial es fijar, retener lo percibido y asimilado. Tulio insiste en una memoria muscular que ha de fijar transiciones para lograr la fluidez del movimiento. Aquí se reconoce de manera más profunda el nuevo material –y también el anterior– al utilizar los conocimientos en diferentes situaciones parecidas, e inclusive puede hacer el traslado a otras y aplicarlo en ellas incluyendo elementos de creatividad. Así forma algoritmos flexibles (estereotipos dinámicos, no rígidos) que le serán de gran utilidad para la misma vida, pues está asimilando la danza no como actividad de posiciones sino de transiciones constantes, como proceso.

Y aun cuando la retroalimentación es constante, periódicamente se comprueba la calidad de las habilidades adquiridas como algo necesario, no sólo para que el maestro detecte los resultados de la asimilación realizada por los alumnos, sino también como expresión del autocontrol, para el desarrollo de la autovaloración y la responsabilidad del niño, para ayudar a desarrollar el proceso de reflexión y autocrítica, es decir, para que el niño pueda pensar en la naturaleza de sus actos y procederes y relacionarse de una manera más consciente con el estudio.

Sin lugar a dudas, detectar la esencia del proceso pedagógico en el campo del arte en general, y de la danza en particular, como lo hace Tulio, es muy difícil, porque su mecanismo interno y una serie de componentes están ocultos a la vista del sujeto cognoscente y descubrirlos es un reto. Para penetrar en la esencia de lo observado es indispensable la abstracción. Y los prejuicios con relación al arte han sido y siguen siendo muchos. Los procesos síquicos que tienen lugar en este proceso de enseñanza-aprendizaje han sido durante muchos años inobservables, ya que solamente pueden ser captados por las expresiones externas de quienes participan en el acto y analizados por quienes están entrenados para ver más allá de lo aparente, por quienes han desarrollado un pensamiento creativo en sus dos modalidades indisolublemente compenetradas: la científica y la artística.

La propuesta pedagógica de Tulio se orienta fundamentalmente a la adquisición de una forma de actividad, a un campo muy particular del

aprendizaje que son los hábitos y las destrezas (considerando el hábito como operación, como forma de realización que se debe llevar hasta un nivel automático, es decir, sin mayor control de la conciencia; y la destreza como un modo de accionar que consta de una serie de operaciones con una meta común, y el grado de asimilación que se logra permite utilizarlas en situaciones variadas). Las destrezas pueden ser asimiladas con distinto grado de perfección y su realización siempre se controla conscientemente: por ejemplo, para hacer un resumen se necesita haber desarrollado destrezas, pero leer un texto, escribir letras y palabras, colocar signos de puntuación, son hábitos que no tienen una meta propia pero que apoyan a la meta del acto íntegro de resumir. A su vez, realizar movimientos, adoptar una posición corporal, escribir, son formas prácticas de actividad, mientras que contar, comparar, diferenciar, pensar, manejar conocimientos mentalmente, son formas psíquicas de actividad.

En esta *Guía didáctico-metodológica* –dirigida a maestros de danza que enseñan a niños entre los ocho y los once años de edad– se capta de manera evidente que transmitir lo asimilado significa organizar la actividad del discente para que asimile determinado contenido de la actividad externa. En esta obra se plasman claramente los distintos tipos de actividad que desarrolla el maestro: trabajo preparatorio (cuatrianual, cuatrimestral, bimensual, por unidad, temático, en fin), organización y transmisión de contenidos, aplicación inmediata de lo aprendido como una manera de reforzar los conocimientos a la vez que maestro y alumno se retroalimentan (es decir, en el transcurso de la enseñanza se controlan permanentemente los resultados), y en la medida en que maestro-alumno avanzan, el primero corrige distorsiones que pudo haber adquirido en su formación previa y desarrolla criterios propios, amplios, sólidamente cimentados, que le van proporcionando la autonomía necesaria para ser un maestro creativo, respetuoso y responsable.

La física y la geometría, la anatomía y la fisiología, la geografía y la historia, la ética y la estética, la semiótica y la lingüística, la psicología y la pedagogía, todas pasadas por la rueca del arte, conforman los finos hilos con los cuales Tulio ayuda a tejer el descubrimiento del cuerpo por el movimiento y no a partir de la razón, la transformación armónica del soma, el fortalecimiento de músculos, articulaciones y voluntad sin lastimar, el autocontrol, la fascinación del reto y su constante superación.

Al analizar el desarrollo del proceso pedagógico claramente se distinguen:

La construcción de una lógica del contenido del material que conlleva estructuración, combinación y reestructuración de técnicas y métodos, elaboración y realización de medios de enseñanza individualizada.

La manera en que se plasman conocimientos, convicciones y emociones en el trabajo.

La obligatoriedad de establecer buenas relaciones con los alumnos utilizando distintas formas de comunicación para crear un clima psicológico propicio.

La necesidad de organizar la actividad de tal manera que logre atraer la atención y crear condiciones de trabajo pedagógico.

La conveniencia de orientar el comportamiento de los maestros-alumnos de acuerdo con los resultados planeados y esperados.

La necesidad de percibir con precisión la esencia psicológica y las causas del comportamiento de los alumnos, sus aciertos y desaciertos.

El programa y el plan de estudios propuestos por Tulio responden a leyes particulares de la enseñanza de la danza que se sujetan a las leyes generales de la didáctica. A grandes rasgos se podría hablar de que se estructuraron a partir de que:

Todo acto pedagógico –independientemente del carácter y del contenido–debe ejercer una influencia educadora en los alumnos.

Toda enseñanza se realiza cuando la interacción maestro/alumno/objeto estudiado corresponden –pero no se identifican– y las metas del maestro y del alumno se buscan en condiciones que propician la actividad de los dos.

El aprendizaje solamente se da cuando el niño se involucra activamente y en armonía –que no identidad– con la idea y la actividad del maestro. Entre más intensa, variada y adecuada sea la actividad orientada al objeto de estudio, mayor será la calidad de la asimilación y el nivel de ésta dependerá del carácter reproductivo o creativo de la actividad organizada.

Método, contenido y meta son interdependientes, pues la meta determina el contenido y el método, y éstos, a su vez, propician el logro de las metas.

El niño asimila la información objetiva solamente si el adulto, tomando en cuenta la experiencia de los menores, la demuestra de una manera que sea comprensible para el pequeño.

Cualquier unidad de información y formas de actividad se convierten en conocimientos y destrezas, dependiendo de los apoyos organizados por el maestro en un nivel ya logrado de conocimientos y destrezas.

Los conceptos sólo pueden ser asimilados cuando la actividad cognoscitiva del alumno está organizada y orientada a correlacionar unos conceptos con otros y a encontrar las diferencias existentes.

Los hábitos pueden ser formados si el maestro organiza la reproducción consciente de las operaciones y acciones que les subyacen.

El nivel y la calidad de la asimilación –en condiciones similares de predisposiciones y memoria– dependen de que el maestro tome en cuenta el significado que el contenido asimilado tiene para el alumno.

La estabilidad de la asimilación del contenido del material es mayor cuando más se repite en forma regular y se introduce directa e indirectamente en el sistema de conocimientos.

La estabilidad del contenido asimilado es proporcional al interés que el maestro ha puesto en los alumnos para la actividad.

El dominio de los tipos sencillos de actividad aplicados a una manera compleja de manejar las destrezas, para definir la situación o las situaciones en las cuales pueden ser utilizadas, apoya el aprendizaje de formas complejas de actividad.

El éxito y la rapidez de aprendizaje y desarrollo –en condiciones iguales y estables– dependen de que los alumnos se hayan comprometido en la actividad de aprendizaje, aportando cada quien su esfuerzo óptimo según su capacidad.

El variar la tarea sobre conocimientos y habilidades fomenta la capacidad de trasladar a nuevas situaciones el contenido asimilado y las acciones a él vinculadas.

El desarrollo intelectual del niño es directamente proporcional al volumen de conocimientos, destrezas y experiencia creativa organizado por el maestro.

El desarrollo de la experiencia creativa en los alumnos es posible únicamente si se les incluye en la solución de tareas significativas para ellos.

Detectado lo anterior y encontrando que coincide con los planteamientos más generales de la psicopedagogía, conviene recordar que de aceptación general es que el volumen de la información que se transmite –que corres-

ponde a la cultura acumulada– y el carácter de la misma –la orientación y el contenido– son diferentes en cada época, como distintas son las actividades prácticas, cognitivas, comunicativas, y otras. Cada generación transmite paulatinamente a la siguiente su potencial cultural, y en cada época existe una base que merece ser transmitida, asimilada y apropiada por los individuos. Como integridad, el aprendizaje se delimita por dos estados: el nivel de asimilación del alumno y el contenido. Esta propuesta corresponde a nuestras necesidades y no es atrevido afirmar que puede satisfacer las respectivas en los albores del siglo que se avecina.

Si se continúa en este nivel de abstracción se puede afirmar que el educar comprende, por lo menos, tres elementos interactuantes: la actividad de enseñar, la actividad de aprender, y el contenido de lo que se enseña. El cambio de actos de enseñanza –que se da por leyes objetivas– conforma el proceso de enseñanza-aprendizaje en cuyo curso se modifican la actividad del maestro y del alumno, y las propiedades del uno y del otro.

Y si bien es cierto que para la ciencia aún no está muy claro el contenido psicológico del problema del pensamiento infantil y su desarrollo, la mayoría de los pedagogos aceptan que la interrelación maestro-contenido determina la interrelación maestro-alumno, y ésta define la actividad de enseñar, de la misma manera en que la actividad de aprender depende de la interrelación alumno/contenido.

La actividad psíquica comprende formas para adquirir conocimientos, para utilizar los conocimientos asimilados, y para obtener conocimientos en forma autónoma, que aun cuando en apariencia son similares, deben diferenciarse porque en cada caso de estudio organizado es necesario resolver cuáles se tendrán en cuenta en uno u otro momento del proceso de estudio para responder a la pregunta de qué, cómo y hasta qué nivel se debe asimilar.

El proceso de aprendizaje se realiza en nexo íntimo con la actividad externa y la interna. La actividad externa, material, como experiencia social, es condición y medio de asimilación, se funde con la actividad interna. Las dos inciden en los resultados de la adquisición, en el aprendizaje que al convertirse en propiedad de la personalidad propicia el desarrollo de habilidades para llevar a cabo actividad externa e interna: es la adquisición de conocimientos y las correspondientes acciones y procederes en situaciones definidas. La actividad interna, además, deja su huella en la manera de asimilar y el carácter de esas formaciones psíquicas nuevas que surgen como resultado.

La psicopedagogía, la didáctica, la lógica, la fisiología y otras disciplinas se funden para explicar estos fenómenos, y en este intento se pierden los límites de una y otra.

El bebé inicia el proceso de asimilación con el acto físico y la percepción en el proceso de esta acción. Cuando el adulto quiere que agarre un juguete, le enseña: le coloca el muñeco en la mano, le aprieta los dedos para ayudarle a sostenerlo, y así sucesivamente. Poco a poco, actos de lenguaje acompañan la acción material: al efectuar la acción (imagen) y/o proporcionarle la información lingüística se ha generado la base para la subsecuente transmisión de experiencia. La asimilación comenzó con la percepción del objeto, se apoyó directamente en él, e indirectamente en el lenguaje.

La percepción es condición necesaria y constituye el comienzo de cualquier asimilación, pues ésta cursa inicialmente en el proceso de acción material y luego en la representación materializada del acto en forma de modelo (o símbolo) del objeto. Gracias a la experiencia de percibir objetos en el curso de la interacción con ellos se conforma la representación, no sólo en el curso de la acción con un objeto en particular, sino como resultado de diferente percepción social, particularmente de la observación. Así, el bebé percibe al gato y la descripción que le hacen de él, ve sus movimientos y su comportamiento, que son fuente de representación. En la medida en que va designando a los objetos con palabras mejora su capacidad de generalizar, pues cada designación es en sí una generalización. En un principio esta generalización es superficial, unilateral, casual, y puede permanecer así hasta la edad escolar, pero paulatinamente se vincula más con las características esenciales de aquello que expresa.

Al captar el mundo circundante, el niño adquiere no sólo información sobre éste, sino también estructuras cognitivas que realizan dicho proceso, y la predisposición para utilizarlas en la adquisición de conocimientos, así se prepara para el análisis, la síntesis, la generalización, un enfoque alternativo, el traslado, la captación de la estructura general del objeto, el avizorar nuevos problemas, en fin. Pero para lograrlo es necesario que realice aquella actividad que aporta contenido a las estructuras cognitivas, y una vez formadas él las puede utilizar para una actividad cognitiva independiente, para la autoeducación.

Se dice que el niño ha asimilado cuando logra fundir la nueva experiencia o información con la acumulada previamente, lo que conlleva a la transformación

de la experiencia social para hacerla accesible a la personalidad. Cuando el niño encuentra en el jardín plantas o animalitos que él no conocía y se percata de su existencia, está asimilando de manera espontánea, pero si es el adulto quien llama su atención y le explica lo observado, la asimilación la está realizando de manera dirigida.

La información percibida se va acumulando y enriquece la experiencia que permite comprender, pensar acerca de lo captado, e incluirlo en un sistema de nexos ya conocidos, con lo que se forman nuevas asociaciones. En un comienzo esos nexos son muy superficiales, inclusive ilusorios o falsos, y en estas condiciones a la persona le parece que comprende. A medida que va aprendiendo, la persona razona de manera más objetiva y amplia hasta que comprende la esencia del objeto y las relaciones que se dan entre los objetos (niveles intraobjetal e interobjetal).

Al establecer nexos surgen estructuras pensantes y cognitivas que corresponden a la lógica de la acción orientada a razonar acerca del contenido de los objetos de la realidad. Al detectar sus elementos se está ejerciendo la actividad analítica, al extraer ciertos elementos esenciales se abstrae, y cuando se revisan signos generales en objetos diferentes y parecidos se crea la capacidad de generalizar.

La psicopedagogía, dependiendo del contenido, distingue asimilación de conceptos, hábitos, habilidades y formas de pensamiento. Cada uno de estos tipos de actividad se realiza por medio de formas específicas de asimilación, exige un sustrato emotivo-vivencial y es fundamental para la actividad creativa.

Al igual que en otros procesos, en el educativo interactúan los estados de los elementos constitutivos que cambian de manera secuencial, continua, de acuerdo con regularidades. Y el proceso se conoce en la medida en que se conoce el mecanismo de cambio continuo de sus estados.

Cada acto pedagógico constituye simultáneamente un proceso y un elemento de otro proceso más largo de enseñanza-aprendizaje. Se estructura de acuerdo con la dimensión y la facilidad de acceso de ese fragmento frente al cual docente y discente tienen un estado inicial y un estado terminal, un principio y un fin de la actividad de los dos. El maestro ayuda a organizar la actividad del alumno para que éste asimile el material, es decir, parte del contenido de la educación que utiliza como medio de interacción con el

estudiante. El discente capta la información que le proporciona el docente, opera con sus contenidos, interactúa con ellos y los asimila.

La unidad del acto pedagógico se puede caracterizar por la duración de actos propositivos del docente que propiciarán la asimilación –por parte del alumno– de cierto contenido integrado o una unidad de contenido (diferente para cada peldaño y nivel) dado por el maestro y asimilado en alguna medida por el discente (juicios, realización lógica de un fragmento del material, una ley, una acción y otros).

En esta *Guía* está presente la concepción psicopedagógica de la asimilación por etapas que permite descubrir cómo los actos mentales son reflejo de las acciones materiales. Se puede suponer que todo acto nuevo para el sujeto (es decir, aquello para lo cual no tiene un acervo de elementos de partida) se asimila paulatinamente. En la medida en que se acopia experiencia, ese acervo de conocimientos y destrezas aparece y se incrementa, permite asimilar nuevas formas de actividad, y algunas nuevas acciones pueden darse sin pasar por ciertas etapas (en particular, la acción material o el susurro del niño cuando se explica a sí mismo el objeto y la manipulación que con él realiza), porque los elementos de la nueva acción ya están en el acervo de lo aprendido. Además, la actividad psíquica interna puede exteriorizarse, es decir, manifestarse en forma material, o de acción.

Cualquier tipo de actividad,[1] para que se convierta en hábito o destreza, debe repetirse. Para formar un hábito, generalmente es necesario iniciar con la repetición de una misma operación. Para transformar una acción externa en destreza también se comienza con la repetición de una misma operación, pero después se aplica en distintas situaciones, es decir, se traslada. Tulio insiste en la aplicación inmediata, en repetir con las manos lo que se hizo con los pies, y viceversa, y así sucesivamente.

Los hábitos prácticos y las destrezas pueden ser asimilados de manera sensorial (apoyándose en los órganos de los sentidos) y así surgen hábitos y destrezas sensoriales (escuchar, mirar, rapidez para captar determinados

[1] El concepto "actividad" tiene varios significados. En filosofía hace referencia a la capacidad específicamente humana de relacionarse con el mundo (la actividad objetal) y consiste en un proceso en el curso del cual el ser humano transforma creativamente la naturaleza, haciendo de sí mismo el sujeto de actividad (y a los fenómenos de la naturaleza que él capta, el objeto de su actividad). En psicología, el concepto caracteriza la función del individuo en el proceso de su interacción con el entorno.

movimientos). Una serie de hábitos y destrezas, tales como escribir y dibujar, exigen asimilación sensomotora sintética.

Las acciones intelectuales también se convierten en hábitos y destrezas. Los hábitos intelectuales son operaciones que se realizan automáticamente, por costumbre, y corresponden a determinada actitud.

Además, el acto material, por su estructura, es análogo o está vinculado con la estructura del acto psíquico. Todas las acciones prácticas presuponen destrezas intelectuales de mayor o menor complejidad. Si se correlacionan dos tipos de adquisición, de actividad y de conocimientos, no es difícil observar que la forma asimilada de actividad permite utilizar adecuadamente los conocimientos en cada situación. Sin conocimientos no pueden existir destrezas: antes de hacer algo conscientemente es necesario saber qué, cómo y para qué hacer. Simultáneamente, la utilización de conocimientos se convierte en un nuevo nivel de su asimilación. Tulio de la Rosa maneja de manera magistral todos estos aspectos en su propuesta.

La adquisición de conocimientos depende precisamente de los conocimientos que se asimilan. Los hechos, las expresiones externas, se sujetan a la percepción sensorial, se asimilan en el proceso de percepción, razonamiento y memorización. Esta última será mejor y más firme entre más intensa y variada sea la actividad del alumno con aquel contenido que debe memorizar. La asimilación en el proceso de búsqueda conduce a una mejor fijación de lo encontrado. El aplicar los conocimientos en distintas situaciones los fija en la memoria mucho mejor que la repetición, aun cuando ésta en ocasiones se hace necesaria. El conocimiento se asimila cuando está ordenado, vinculado por regularidades con otros conocimientos, cuando es parte de un sistema de conocimientos. En este caso el volumen del material no es mayor obstáculo para la asimilación.

Entre más concreto sea el conocimiento, mayor será el apoyo para la asimilación de la experiencia sensorial, mayor el papel de la evidencia. Entre más limitada sea la posibilidad de apoyo sensorial de la información recibida, ésta será más abstracta y generalizada, y más alto será el nivel de actividad de generalización y abstracción que se requiera por parte de los alumnos. La premisa para cualquier actividad generalizadora será el fondo acopiado de conocimientos concretos sobre hechos y fenómenos. Esta *Guía* se fundamenta en un sistema de conocimientos y simultáneamente ayuda a estructurar

al maestro-alumno otro sistema de conocimientos, con lo cual puede hacer de su clase un evento interesante, agradable, enriquecedor, formador.

El alumno es un individuo de cierta edad que ha recorrido un camino de desarrollo, que posee una experiencia de tipo motor, intelectual, moral, emocional, y otras.

En la medida en que el alumno incrementa su acervo de conocimientos, el lenguaje adquiere mayor importancia, pues con él se asimila y se transmite el sistema de conocimientos que paulatinamente se complejiza y ejerce acción sobre el pensamiento del alumno.

La asimilación de nuevos conceptos se propicia inicialmente con la información sobre su contenido y sentido. Esta información se apoya permanentemente en el fondo personal del alumno sobre las representaciones sensoriales y los conocimientos concretos. Entre más generalizador sea el nuevo concepto, más abstracto será, y el alumno necesitará una definición más precisa o una descripción de los signos que caracterizan la esencia del concepto y el objeto que él refleja. Entre más claros sean los signos del concepto, las vías para obtenerlo y las formas para utilizarlo, más fácil será la asimilación. La asimilación de conceptos exige un reconocimiento de la relación de unos y otros conceptos, particularmente de aquellos que se tocan pero no coinciden (las partes del mundo y los países del mundo, ángulo y triángulo, y así sucesivamente), y en la utilización de conocimientos también participa el pensamiento.

Desde hace trece años esta propuesta ha sido adoptada por más de cien maestros de danza clásica a lo largo y ancho de la República Mexicana, y está dando frutos en todo el país. Así que no se trata de una experiencia personal o un comportamiento colectivo casual, sino de un modelo ya reconocido y admitido en un grupo. Es un nuevo *ethos* pedagógico[2] para la enseñanza del acervo estructural de la danza clásica, hasta ahora desarrollado

[2] "*Ethos*", entendido como sistema de valores y valor instrumental que garantiza la obtención del fin propuesto. El concepto "*ethos* pedagógico" se propone aquí por analogía con el concepto "*ethos* científico", que ha ganado importancia durante los últimos años por cuanto hace referencia a la conducta del científico en el laboratorio, la mesa de trabajo y el aula, destaca la honestidad intelectual, y plantea un código normativo del científico moderno, conformado por suposiciones y condiciones fundamentales, y principios imperativos del quehacer científico.

en la enseñanza no formal, pero que bien debiera adoptarse en la educación general y a nivel nacional.

La sabiduría[3] del maestro De la Rosa, consolidada sobre su experiencia como bailarín (los cuarenta y tres años de docencia, los trece años de experimentación con este método), le ha permitido conformar una metodología de enseñanza.[4]

Con todo lo anteriormente expuesto no es atrevido decir que tenemos ante nosotros un trabajo metodológico[5] no sólo para enseñar a enseñar la danza clásica, sino que conduce a reflexionar sobre el desarrollo valeológico[6] (armónico consigo mismo y con el mundo) del niño, sobre el problema de la educación estética del ser humano, sobre el problema del conocimiento.

El autor se niega a reconocer que se trata de un método[7], no obstante, su propuesta es producto de prácticamente toda una vida de investigación, es un procedimiento que garantiza resultados, gravita alrededor de una genuina interacción del maestro con el alumno para que éste asimile un fragmento del contenido de la experiencia social. Para los más pequeños o los que apenas se inician, el procedimiento se divide en operaciones que son enseñadas una

[3] La palabra "sabiduría" les pareció demasiado solemne a los filósofos contemporáneos y por eso no se detuvieron a aclarar su concepto; para ellos, tanto como para los antiguos filósofos, estaba constituida por las técnicas viejas o nuevas de las que dispone el ser humano para lograr una mejor conducta en su vida. Para García Galló, "sabiduría" es el conocimiento de las leyes objetivas, necesarias, que reflejan las interconexiones entre los entes y los procesos del mundo, y la educación de nuestra conducta a esas leyes, de modo que nuestra acción redunde en beneficio del género humano, en el cual estamos implícitos nosotros mismos.

[4] Término planteado por analogía con el concepto "metaciencia" (ciencia de la ciencia), que se refiere al análisis y descripción de la ciencia desde varios puntos de vista, como el lógico, el metodológico, el sociológico y el histórico, y que incluye entre sus tareas principales el análisis del lenguaje de la ciencia.

[5] "Metodología" entendida como un conjunto de procedimientos de comprobación y control, elaborados al interior de una disciplina, que tiene como finalidad garantizar el uso eficaz de las técnicas de procedimiento de que dispone y los instrumentos de los cuales se vale para adquirir y controlar sus resultados.

[6] Del latín *valeo* = estar sano. En 1982, Brejman planteó la necesidad de desarrollar una nueva disciplina científica para la que propuso el nombre de "valeología", la ciencia de la salud (que no medicina ni salud pública, pues tienen como referente a la enfermedad, ya sea en el sentido de curarla o de prevenirla).

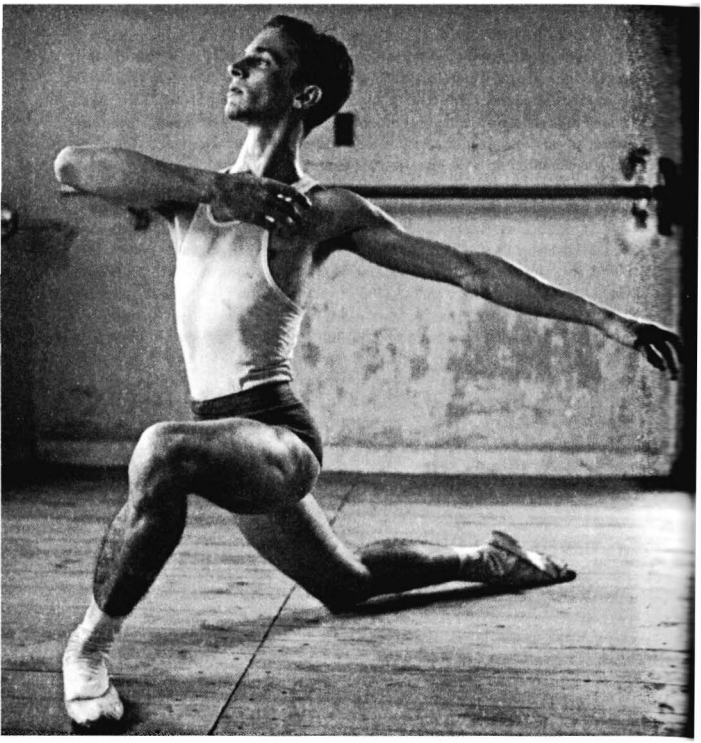
[7] El término "método" tiene dos acepciones: por una parte significa "investigación u orientación de la investigación", y por otra, "una particular técnica de investigación, procedimiento ordenado, repetible y autocorregible, que garantiza la obtención de resultados válidos".

por una, y luego muestra el procedimiento que el alumno entiende, repite y, como resultado de la coincidencia entre esta actividad (la lógica y la concepción construida), ¡el acto de aprendizaje se realiza! ¡Es un método de enseñanza! ¡Es suyo! ¡Rosiano! ¡Mexicano!

Las metódicas corresponden plenamente con los objetivos de cada tarea. Desmenuza cada acto, cada movimiento, sobre su base fisiológica estructura estereotipos dinámicos y, a partir de ellos, ayuda a construir hábitos que con el entrenamiento se convierten en destrezas. Estas acciones físicas, estas mecánicas, en ordenamientos particulares, conforman ejercicios a través de los cuales el alumno se adiestra en la ejecución.

Esta metodología de enseñanza de la danza a quienes enseñan danza clásica (comprendiendo la metodología propiamente dicha, el método y las metódicas) constituye un sustrato invaluable para el desarrollo de la danza clásica en México, sobre el cual no sería utópico pensar que pudiera gestarse una Técnica Mexicana que se codeara con la francesa, la danesa, la italiana, la inglesa, la rusa, la soviética, la estadunidense y la cubana.

Mady Fuerbringer Bermeo
Psiquiatra. Ph. D. Med. Docente-Investigadora
Escuela de Artes BUAP
Puebla, Puebla, 24 de abril de 1998



Tulio de la Rosa en la Academia Alicia Alonso,
La Habana, Cuba, 1951.

Anexo 7

A continuación, el texto de "Presentación" que escribió la maestra Sylvia Susarrey Ríos para los cuatro cuadernos de la *Guía didáctico-metodológica para la enseñanza no formal de la danza clásica*, de Tulio de la Rosa:

Es importante estar consciente, como profesor, que el aprendizaje y la enseñanza son dos procesos diferentes, que tienen que integrarse en uno solo. El hecho de que alguien sea experto en el tema no es razón suficiente para que pueda enseñar eficazmente: se necesita tener el conocimiento y la práctica para poder propiciar aprendizajes significativos.

En la danza clásica, se ha detectado de manera generalizada una carencia importante en la formación didáctico-metodológica de las plantas docentes, tanto en instituciones educativas públicas como privadas.

La elaboración de este trabajo tiene un valor incalculable, ya que contribuirá en gran medida a ayudar al profesor de danza clásica a recibir una formación pedagógica. En él encontraremos orientaciones que ayudarán a mejorar la manera de impartir nuestras clases y obtendremos conocimientos teóricos fundamentales para la enseñanza de las dificultades del programa de estudio, donde existe una dosificación de contenidos y una lógica secuencial de los pasos por aprender.

Está dividido en dos niveles: 1. Nivel Medio-Básico I, II y III, para edades de 12 a 14 años (cuadernos 5, 6 y 7), y 2. Nivel Medio-Superior, para edades de 15 a 17 años (cuaderno 8). Sus descripciones comprenden desde las formas más simples hasta las más complejas, encontrando fácilmente la información que nos interesa. La terminología de los pasos que se utiliza es la francesa, que tiene un carácter internacional.

El autor recomienda con gran insistencia dos acciones a cumplir. La primera es recurrir a las recomendaciones generales o específicas de los con-

tenidos del vocacional "B" o "propedéutico" (cuaderno 4), porque ahí se encuentran todos los conocimientos técnicos que se tendrán que aplicar en estos seis siguientes años. La segunda es saber que la preparación por escrito de nuestras clases es una obligación que nos ayudará a detectar y corregir posibles fallas en la lógica secuencial y musical de nuestros ejercicios, permitiendo que seamos más claros en nuestras explicaciones ante los alumnos.

A través de su lectura entenderemos la importancia de que nuestros alumnos tengan como objetivo el dominio técnico de sus movimientos y su simultánea coordinación, adquiriendo una formación sólida, dándoles seguridad de forma inmediata al ejecutar cada dificultad, y conciencia de la proyección artística que como intérpretes les corresponde.

Lograr la autosuficiencia docente en la enseñanza de la técnica clásica sigue siendo el objetivo más importante del maestro Tulio de la Rosa, por lo que sus recomendaciones desencadenan en el profesor una inmediata reflexión y análisis profundo de lo que se está enseñando.

Concluiré recalcando cómo en este material se refleja el gran amor que tiene el maestro Tulio de la Rosa por la educación de nuestros niños y jóvenes, futuros bailarines y/o maestros que desean adentrarse en el maravilloso y mágico mundo del ballet.

Maestra Sylvia Susarrey Ríos
Profesora y asesora en danza clásica

Anexo 8

El presente texto de Tulio de la Rosa fue publicado como "Introducción" del cuaderno 4 de su *Guía didáctico-metodológica para la enseñanza no formal de la danza clásica*. Este escrito, considero, es una especie de Declaración de Principios por parte del maestro De la Rosa, quien a la letra dice:

América Latina ha sido heredera directa de la más pura tradición balletística, tanto en lo coreográfico como en lo pedagógico: el método de enseñanza de la Escuela Cubana de Ballet es prueba de ello.

Las raíces de esta tradición, traída a México por los pioneros (maestros y coreógrafos) desde 1779, han sido ignoradas por todos los encargados de elaborar textos en apoyo a la docencia. Tal vez porque en su mayoría fueron escritos por empleados burocráticos poco interesados en estos menesteres o por personas cuya predilección se inclinaba por la danza moderna, ahora contemporánea, nacida en Estados Unidos y en Alemania a principios del siglo XX, y arraigada en México a fines de los años treinta, gracias al apoyo oficial del que tan ampliamente disfrutó por casi tres décadas.

Las investigaciones realizadas por Maya Ramos Smith (*La danza en México en la época colonial* y *El ballet en México en el siglo XIX*) contribuirán, si se les otorga la difusión que merecen, a que la ignorancia sobre este renglón en la historia de la danza escénica mexicana sea menor en las actuales y futuras generaciones de bailarines, maestros y coreógrafos.

La danza escénica es la forma de expresión artística que utiliza al cuerpo humano como instrumento. El movimiento es su esencia, su lenguaje.

A la primera manifestación de danza escénica (1581) se le llamó "ballet", y desde entonces el término se usa para referirse tanto al espectáculo danzado como a la obra coreográfica, y también a los grupos o compañías de algún tipo de danza escénica. A la danza escénica que se fundamenta

en los principios técnicos académicos del ballet también se le ha llamado "ballet clásico", "danza clásica" y "danza académica" o simplemente ballet, en oposición al término "danza moderna" o "danza contemporánea", que rechazaba la formación académica.

En la danza académica, el término "clásico" deberá dársele a la técnica (que se renueva constantemente y mantiene su vigencia como método formativo) o a las obras coreográficas (que lleguen a ser representativas de la época en que fueron creadas) dignas de revivirse para que las nuevas generaciones las disfruten y aprendan de ellas la historia de este arte, en forma vital.

La técnica clásica de la danza es una sola. De las llamadas "escuelas" o "métodos" existentes (francesa, italiana, rusa, inglesa, soviética, estadunidense y cubana), todas han producido excelentes bailarines y pueden tener más o menos partidarios, pero difícilmente puede decirse que una es mejor que la otra.

El coreógrafo es para la danza lo que el compositor es para la música: ambos son creadores. El bailarín es lo que el intérprete: ambos son ejecutantes que interpretan la obra del creador.

Una escuela de danza no debe comprometerse a egresar "artistas"; ninguna enseñanza, programada o no, puede aceptar este compromiso. En una escuela de arte, el talento innato es despertado, desarrollado, cultivado y fortalecido mediante actividades específicas para ello, pero nunca encauzado, manipulado o deformado por estereotipos como parte intrínseca de la técnica. La formación de un bailarín debe concentrarse en lograr destrezas físicas para alcanzar el dominio del lenguaje dancístico que haya escogido. El cultivo de la mente y el intelecto corresponde a otros ámbitos, preferentemente de la misma escuela, pero no al salón de clases.

Al programar e impartir la enseñanza dancística, debe cuidarse obviar lo estilístico que, hasta la fecha, tiene la danza clásica encajonada en el siglo XIX y fomenta la producción de ejecutantes marcados con el sello estereotipado, que si nada tiene que ver con la realidad actual, tendrá mucho menos que ver con la realidad del futuro.

Para las escuelas o seminarios que sirven de semillero a su compañía (el Kirov en la ciudad antiguamente llamada Leningrado, el Bolshoi de Moscú, el New York City Ballet, el Ballet Nacional de México, y otros) es válido que encajonen al alumno en sus estilos, si éste ya lo ha decidido. En nuestro caso, el bailarín que preparemos debe tener la capacidad de responder a la

exigencia de los creadores en general. Ya será decisión suya optar por el estilo que más le guste.

La habilidad técnica adquirida, si se toma como medio y no como fin, ampliará las posibilidades de la ejecución y ésta alcanzará niveles de creación artística según el talento y la sensibilidad de los ejecutantes, cuyo alto nivel de rendimiento servirá de reto a los coreógrafos, para quienes ya no es válido sujetarse a lenguajes establecidos.

La falta de ejecutantes hábiles, técnicamente limita la creación artística que, en danza, siempre dependerá de ellos porque, a diferencia de otras artes, para lograr el momento de comunicación artística la danza no puede ser escrita, descrita, ni plasmada, si no es a través del cuerpo humano en movimiento.

Tulio de la Rosa

En la Escuela Nacional de Danza, La Habana, Cuba, 2010.
Foto: Fidel Romero Altamirano.

Anexo 9

Discursos de Tulio de la Rosa y del embajador Gustavo Iruegas, durante la entrega de la condecoración de la Orden Mexicana del Águila Azteca en la ciudad de México, el 7 de noviembre de 2001.

Discurso del embajador Gustavo Iruegas, Subsecretario para América Latina y el Caribe, en la imposición de la condecoración de la Orden Mexicana del Águila Azteca al maestro Tulio de la Rosa

Maestro Tulio de la Rosa, señoras y señores:

Aunque, como mi esposa Susana podrá atestiguar, soy más conocido por mis vastos conocimientos acerca de la danza que de la diplomacia, tengo ahora el privilegio de imponer la condecoración del Águila Azteca a un miembro de esta extraordinaria comunidad artística.

En el lenguaje de la vida, la danza ha representado el vínculo entre el hombre y las fuerzas incomprensibles de la naturaleza y de la divinidad. No se trata de una peculiaridad de un país, sino de toda la humanidad aunque, como en nuestro caso, el duende existe en México.

Debo admitir que todas estas palabras suenas extrañas en el ámbito de la Cancillería, tan habituado a ciertas solemnidades y en el que sólo de vez en cuando tenemos la oportunidad de celebrar, con nuestros amigos, otros asuntos de la condición humana.

Sin duda alguna, hoy nos reúne una genuina celebración, porque el maestro De la Rosa ha construido entre nosotros una vida de dedicación, esfuerzo y honda sensibilidad a la danza y a las creaciones, misteriosas e irrepetibles, que hay alrededor de ella.

En nuestras sociedades se llama "maestro" a aquel que posee el dominio de una materia. En el caso de Tulio de la Rosa, esta designación tiene además la doble cualidad del dominio de su arte y de la transmisión de ese conocimiento a los demás. El maestro enseña y forma. Éste es el caso por excelencia de nuestro galardonado.

Es venezolano y entiende el alma de México como si fuera propia, porque comparte con nosotros temperamento y cosmovisión. Hace más de cuarenta años, siendo muy joven, llegó a nuestro país y recorrió prácticamente todos nuestros escenarios y prácticamente todas las áreas de la enseñanza.

Se formó entre grandes maestros. En nuestra querida Cuba se incorporó, en forma destacada, a esa extraordinaria simbiosis que se dio entre los creadores europeos de la escuela rusa y la sensibilidad cálida y apasionada de la danza caribeña. Con ese antecedente, no podía sino llegar a México a participar en una gran etapa de efervescencia de nuestro arte dancístico.

Aquí amplió el horizonte de sus actividades en un verdadero salto cualitativo. Estableció un diálogo artístico con Nellie Happee y Ana Mérida, y exploró las diversas rutas de la danza mexicana a fines de los años cincuenta y principios de los sesenta.

El mundo se transforma, la música y las artes se expanden. La experiencia del maestro De la Rosa, en su etapa cubana con Fernando y Alicia Alonso, se combina aquí con el espíritu del altiplano para dar inicio a un periodo de singulares creaciones.

El Ballet Clásico de México se convierte en la Compañía Nacional de Danza, y el maestro De la Rosa empieza a desarrollar la que será una de sus grandes pasiones: la enseñanza de la danza entre los niños y los adolescentes. Todo el espectro de este arte magnífico está en el ánimo de Tulio de la Rosa: participa activamente en el Ballet Folklórico con Amalia Hernández, establece el programa de *jazz* con Tino Contreras, e incluso hace coreografías para televisión. Creo que las únicas clases que no ha dado, aunque no estoy seguro, han sido las clases del chachachá.[1]

[1] El maestro Tulio de la Rosa sí ha dado clases de chachachá y de otros ritmos populares dentro de sus talleres de danza social y de bailes de salón. N. de la A.

Tulio de la Rosa es un maestro, y a su lado se ha desarrollado una veta importantísima de renovación en las escuelas artísticas de México, donde ha dejado una huella brillante y perdurable.

El escenario siempre ha sido el centro de su aventura artística: prácticamente todo el decenio de los ochenta intervino en la coreografía de obras creadas en el Centro Universitario de Teatro, en lo que puede considerarse la etapa dorada del teatro moderno mexicano, al lado de Héctor Mendoza, Julio Castillo, Luis de Tavira y José Caballero, entre otros.

Su trayectoria, pues, corre pareja con algunas de las etapas fundamentales de la consolidación de nuestras instituciones artísticas. Lo mismo en la Universidad Nacional que en Bellas Artes, en los talleres independientes y en las labores institucionales, Tulio de la Rosa ha brindado extraordinarios servicios a México.

Si esta intensa vida no resultara suficiente, el maestro Tulio de la Rosa es además autor de un vasto número de guías y obras para la enseñanza de la danza, y como promotor, ha participado en la creación de instituciones dancísticas en diversas partes de la república, de manera que no hay ámbito en el que, literalmente, no haya puesto el pie.

Señoras y señores:

México se siente orgulloso de su vínculo con personalidades tan generosas como la del maestro De la Rosa. Su labor ha sido galardonada en múltiples ocasiones por su contribución al desarrollo de la danza en nuestro país. Hoy recibe no un reconocimiento más, sino el más valioso que otorgamos los mexicanos.

Por todo ello, es para México un profundo beneplácito, y para mí, en lo personal, un alto honor, imponer al maestro Tulio de la Rosa la condecoración de la Orden Mexicana del Águila Azteca, en grado de insignia.

Al imponérsela, expreso a usted nuestro mayor reconocimiento por sus eminentes servicios al arte y a la educación de México. Enhorabuena, maestro.

Discurso del maestro Tulio de la Rosa al recibir la condecoración de la Orden Mexicana del Águila Azteca

Antes que nada, mi profundo agradecimiento a México por honrarme con esta distinción y por haberme acogido como un hijo más, dándome la oportunidad de desarrollarme como ser humano y de fortalecer mi vocación docente.

Enseguida, a Maya Ramos Smith, a Xóchitl Medina y a Ignacio Toscano, por haberme considerado digno de proponerme para esta distinción, y al honorable Comité de la Orden Mexicana del Águila Azteca que me seleccionó.

Soy venezolano, pero me considero latinoamericano y caribeño, por eso me resulta muy significativo que esta presea la reciba de manos del señor Gustavo Iruegas, subsecretario de Relaciones Exteriores para América Latina y el Caribe, a quien doy cumplidas gracias.

Con esta honrosa distinción yo debería sentirme totalmente realizado, pero aún me falta alcanzar la meta final que me he propuesto: la descentralización de la enseñanza, no sólo de la danza clásica, sino de todo tipo de danza escénica.

Agradezco muy especialmente a los maestros de todo el país que con su dedicación, su mística y su deseo de superación me permitieron realizar la labor que hoy me premian. Por ellos me permito recordar, una vez más, que las futuras generaciones de ejecutantes y creadores están en manos de estos maestros. Ellos esperan y merecen que se les tome en cuenta y se les ofrezca la oportunidad de alcanzar un estatus a nivel nacional.

Para ellos yo solicito un diplomado itinerante, en periodos vacacionales, para que así se demuestre a los padres de familia, a la sociedad en general, y a los jóvenes que aspiran a la docencia, que la enseñanza de la danza es una profesión aceptada, valorada y reconocida por las instituciones nacionales de las que dependen la cultura y las artes.

Por último, un amoroso agradecimiento a mis familiares y a los amigos que han venido a compartir conmigo este importante momento de mi vida.

Para todos: muchas, muchas gracias.

No con palabras

¿Qué es la danza?
No lo puede responder el coreógrafo que la fragua,
ni el crítico que la criba a través de la razón.
Ni el camarógrafo que la torna viva memoria,
ni tampoco el investigador que camina tras sus inasibles huellas.
La respuesta no está en quien pretende aquietarla en una fotografía.
El público tampoco puede definirla. No, no puede.

El enigma sólo puede resolverlo el intérprete mientras danza.
No antes.
No después.
No con palabras.
Y el poeta lo único que logra
es darse cuenta de ello.

La danza es tan inaprehensible y tan concreta
como el mismo Dios.

Patricia Camacho Quintos
Ciudad de México,
diciembre de 2009

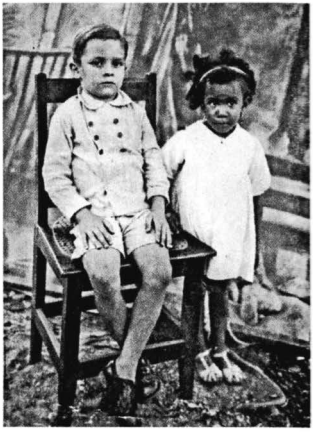
Teresa La Rosa Lía (madre de Tulio de la Rosa) en su primera comunión, Caracas, Venezuela, s/f.

Rafael Nicanor Pérez Serrano, padre de Tulio de la Rosa, Caracas, Venezuela, s/f.

Tulio de la Rosa (al centro, sobre la silla). De izquierda a derecha, su nana Victoria, su hermana Carolina y su hermano José, Caracas, Venezuela, 1932.

Tulio de la Rosa, Venezuela, 1938.

Tulio de la Rosa en su primera comunión. Venezuela, 1940.



Tulio de la Rosa con Nora, la hija de su nana, Venezuela, 1938.

Tulio de la Rosa, Caracas, 1956. Foto: Fidias.

Tulio de la Rosa caracterizado como fauno, para una presentación en la televisión argentina con el Ballet de Ana Itelman, Buenos Aires, 1954.

Tulio de la Rosa impartiendo clase en la Academia de la Danza Mexicana (al fondo, la segunda niña de izquierda a derecha es Gloria Macías a los ocho años), ciudad de México, 1957.

Tulio de la Rosa (en salto), a la izquierda (de pie) Maya Ramos Smith, a la derecha (de pie) Rosalba Nava. Sobre el piso, tres alumnos del Instituto Regional de Bellas Artes de Acapulco, Acapulco, Guerrero, 1957.

Con el Ballet de Cámara. De izquierda a derecha: Tulio de la Rosa, Madó Noetzel, Farnesio de Bernal, Elena Sustaeta, Margarita Contreras, Nellie Happee; atrás: Clara Carranco y Carlos López Magallón, ciudad de México, 1958. Foto: Rafael.

CUATRO FUNCIONES EN AGOSTO

Serie A, 24 y 27 a las 20.30 Hs.
Serie B, 25 a las 20.30 Hs. y 28 a las 17 Hs.

TEATRO DEL BOSQUE

Ballet DE CAMARA

Dirección General	Nellie Happee y Tulio de la Rosa
Dirección Administrativa	Ana de Castillo
Asesora Artística	Gloria Contreras
Dirección Escénica	Mario Vázquez
Asesor Musical	Jorge Deleză
Representante	Mario Soto Franco

BAILARINES

Sonia Castañeda

Nellie Happee	Socorro Bastida
Rosemary Dunleavy	Elena Sustaeta
Ruth Noriega	Yvette Aguilar
Margarita Contreras	Andrea de Granda
Artemisa Pedroza	Mirna Villanueva
	Elvia Nava

Lawrence Rhodes

Tulio de la Rosa	José Villanueva

Ballet DE CAMARA
PRESA STA. TERESA 137
MEXICO 10. D. F.

"un conjunto de gran belleza . . ."

Sonia Castañeda y Tulio de la Rosa en *Don Quixote*, Ballet de Cámara, México, 1959.
Foto: Rafael.

Ballet
DE CAMARA

PRIMER PROGRAMA

24 y 25 de agosto a las 20.30 Hs.

GRAND PAS DE QUATRE

Música: C. Pugni
Coreografía: versión sobre la original de Dolin

UN CUENTO

Música: Autores anónimos de los siglos XII, XIII y XV, adaptada por J. Gutiérrez Heras
Coreografía y libreto: Farnesio de Bernal

EL CISNE NEGRO

(Pas de deux del 3er. acto de "El Lago de los Cisnes")
Música: P. I. Tchaikowsky
Coreografía: M. Petipa

VITALITAS

Música: Peter Dickinson, arreglo de Federico Smith
Coreografía: Gloria Contreras

LA VALSE

Música: M. Ravel
Coreografía: Raquel Gutiérrez

SEGUNDO PROGRAMA

27 de agosto a las 20.30 Hs.
28 de agosto a las 17 Hs.

SONATA

Música: H. Purcell
Coreografía: Myriam Plumer

VARIACIONES

Música: J. Brahms
Coreografía y diseños: Nellie Happee

DON QUIJOTE

Música: Minkus
Coreografía: Petipa-Oboukoff

PARABOLA

Música: Anónima del Siglo XII, recopilada y transcrita por la Dra. Ethel Thurston
Coreografía: Gloria Contreras

DUETO

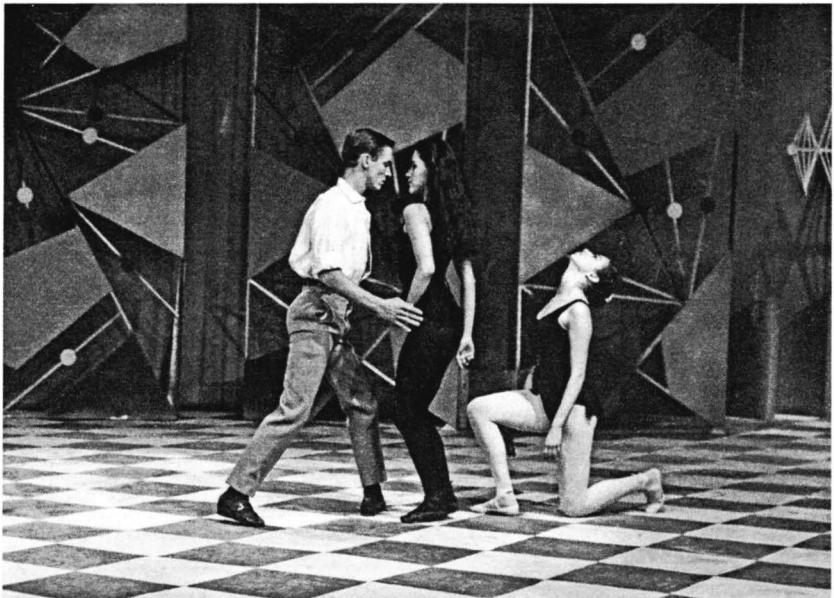
Música: Orrego Salas, arreglada por Federico Smith
Coreografía: Gloria Contreras

HUAPANGO

Música: José Pablo Moncayo
Coreografía. Gloria Contreras

PRECIO DE LAS LOCALIDADES: LUNETA BAJA $ 12.00 INTERMEDIA $ 10.00 ALTA $ 8.00
DE VENTA EN LA TAQUILLA ESPECIAL EN EL PALACIO DE LAS BELLAS ARTES, DESDE EL 18 DE JUNIO (TARDES) Y LOS DIAS DE FUNCION EN EL
TEATRO DEL BOSQUE

Nellie Happee y Tulio de la Rosa, directores del Ballet de Cámara, México, 1959.
Foto: Rafael.



Tulio de la Rosa con el Ballet de Cámara en televisión, Televicentro, ciudad de México, 1962.

Tulio de la Rosa impartiendo clase a Patricia Belmar, ciudad de México, s/f.

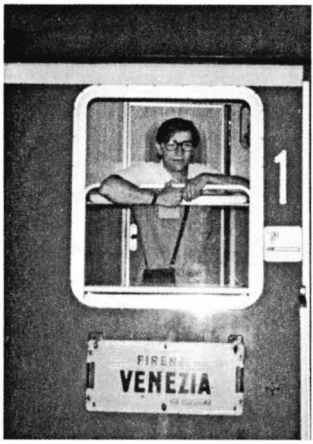
Ballet Jazz de Tulio de la Rosa, formado por integrantes del Ballet de Cámara: Tulio de la Rosa, Farnesio de Bernal y Maya Ramos, Televicentro, ciudad de México, 1962.
Foto: Colección Maya Ramos.

Programa de mano de la Academia de Ballet de Coyoacán, institución dirigida por Ana del Castillo, con quien colaboró Tulio de la Rosa, México, noviembre de 1964.

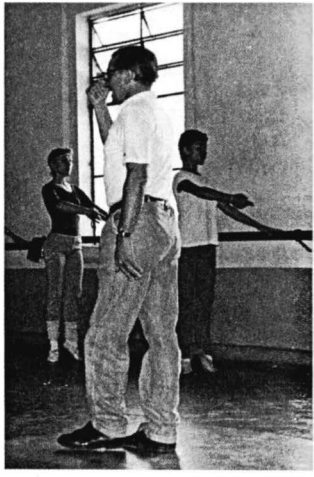
Tulio de la Rosa y Ana del Castillo, México, noviembre de 1964.

Alicia Pineda y Tulio de la Rosa en *La cenicienta*, con la compañía titular de danza de la Universidad Veracruzana, coreografía de Tulio de la Rosa, con música de Chaikovski, *ca.* 1966.

V Festival de Ballet de La Habana. De izquierda a derecha: el crítico cubano Ray Martínez; la directora de la Escuela de Danza Contemporánea Cubana, Clara Luz Rodríguez; Tulio de la Rosa, subdirector de la Escuela Nacional de Danza Clásica del Sistema Nacional para la Enseñanza Profesional de la Danza; y la crítica de *Dance Magazin*, Ann Barzel. La Habana, Cuba, 1978.
Foto: Tonatiúh Gutiérrez.



Tulio de la Rosa viajando de Roma a Venecia en su gira con el Centro Universitario de Teatro (CUT), 1982. Foto: Rodolfo Sánchez Alvarado.



Durante su primer viaje a Guatemala, en una clase práctica del Ballet Nacional de Guatemala (al frente, Gladys García; atrás, Reyna Sofía Silva Beltrán), 1987.

Edy Vielman, Hugo Leonel de León, Tulio de la Rosa, Carlos Marroquín y Fernando Navichoque, Guatemala, 1987.

Tulio de la Rosa con sus dos hijos: Eduardo Peters Recagno y Beatriz Teresa Pérez Recagno, ciudad de México, 1989.

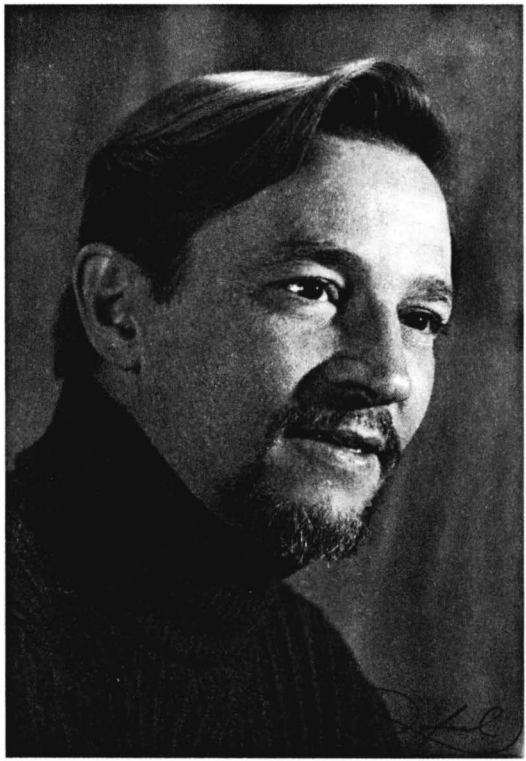
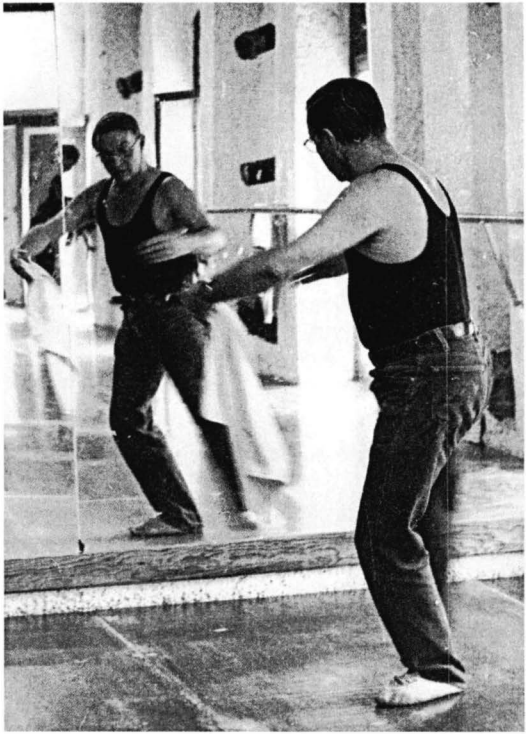


Foto de estudio para la publicidad del estreno de la coreografía *Temas*, con música de J. S. Bach, interpretada por el Taller Coreográfico de la UNAM, ciudad de México, 1990. Foto: Rafael.

Socorro Cerón y Carmita Cerón con Tulio de la Rosa y alumnas de uno de sus cursos de Metodología para la enseñanza de la danza clásica, Mérida, Yucatán, 1990. Foto: Cortesía de Carmita Cerón.

Durante un curso teórico-práctico en Guatemala. Al centro: Tulio de la Rosa, Hugo Leonel de León y Reyna Sofía Silva Beltrán, Guatemala, 1990 ó 1991.

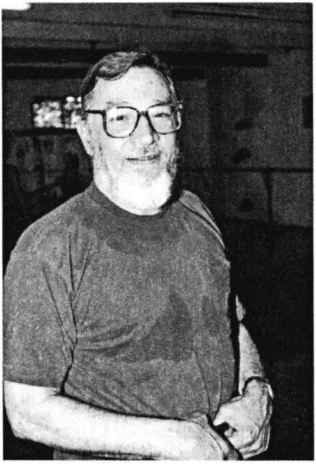


Tulio de la Rosa en un curso en San Luis Potosí, 1992.

Tulio de la Rosa en un curso en San Luis Potosí, 1992.

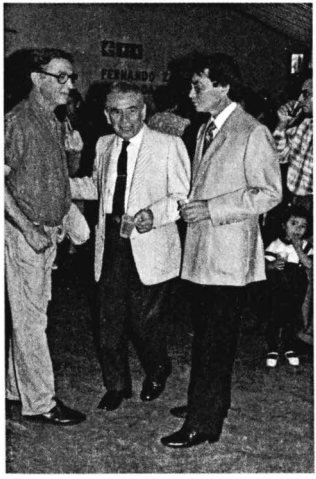
Curso práctico en Guadalajara, Jalisco, 1993-1994.

Clase práctica de danza a Nucleodanza, San Luis Potosí, 1994.



Clase práctica de danza a Nucleodanza, San Luis Potosí, 1994.

Tulio de la Rosa impartiendo clase en la Escuela Veracruzana de Danza, Puerto de Veracruz, 1994.

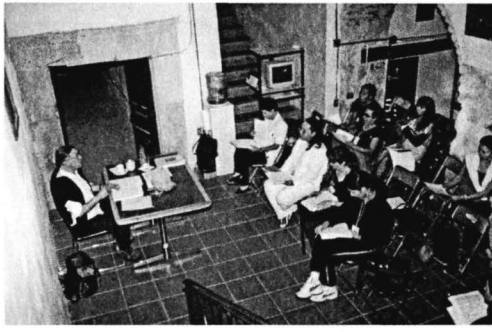


Tulio de la Rosa con el maestro Raúl Gamboa, San Luis Potosí, 1994.

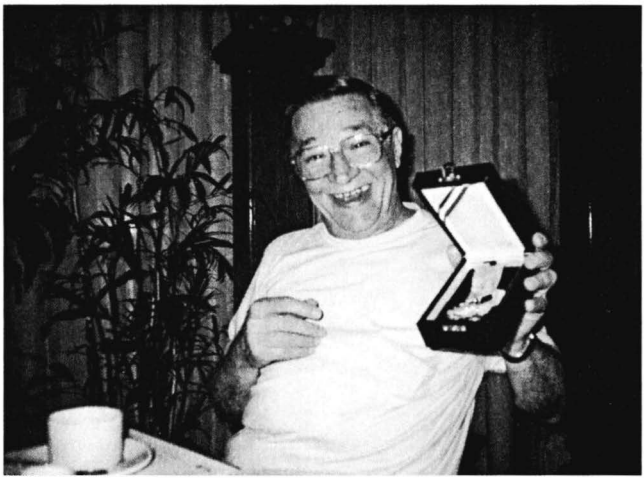
Tulio de la Rosa con la maestra Rosalva Navarro y las alumnas de la Academia de Ballet de San Luis Potosí, 1995.

Elsa Recagno, Tulio de la Rosa y su mascota *Sousou* en su casa de la colonia Del Valle, *ca.* 1996. Foto: Eduardo Peters.

Tulio de la Rosa y Aurora Gorriz (a su derecha) durante las evaluaciones de los exámenes de la Academia de Aurora Gorriz, 1998.

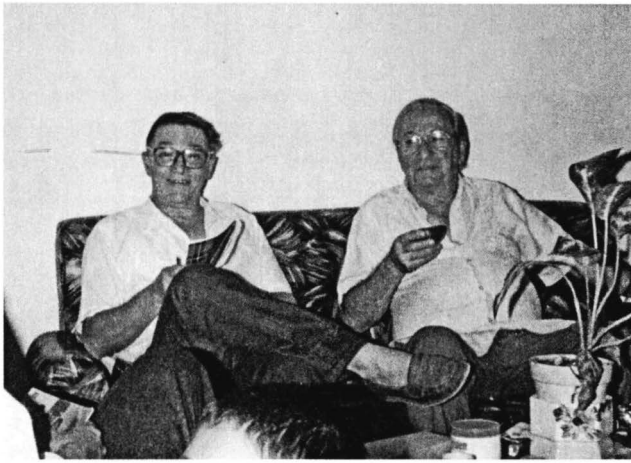


Durante el curso de metodología impartido en el Primer Encuentro de Academias de Ballet, promovido por Georgina Ávila, Zacatecas, 2001.

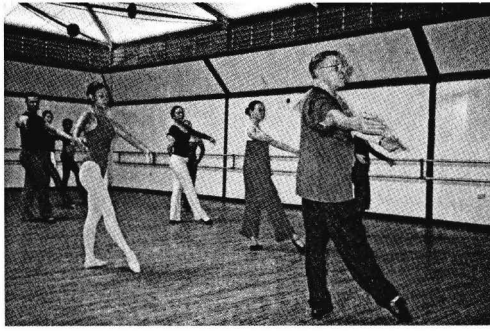


Con la sonrisa de oreja a oreja muestra la condecoración del Águila Azteca que le otorgó el gobierno de México, ciudad de México, 2001. Foto: Silvia Torres Polanco.

Escuela de Ballet "Tulio de la Rosa", dirigida por la maestra Sandy Karla Castillo Parra, quien asistió a todos los cursos que Tulio de la Rosa dio en Mérida, Yucatán; Valladolid, Yucatán, 2001.



Tulio de la Rosa con su hermano mayor, José Rafael, Maracay, Venezuela, 2002.

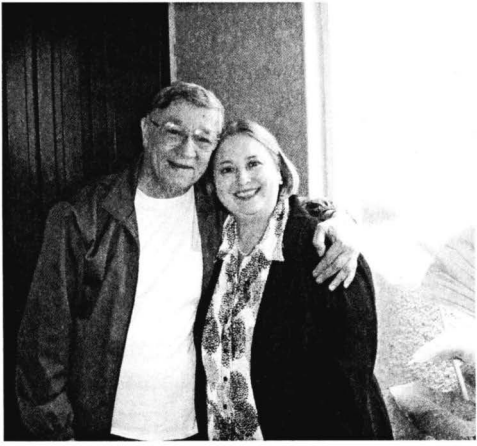


Tulio de la Rosa impartiendo clase en el Primer Congreso "Cuerpo Creativo", Barquisimeto, Venezuela, 2004.

Como presidente del jurado de los trabajos creativos de la academia de su ex alumna Aurora Gorriz (sentada a su izquierda), Orizaba, Veracruz, 2007.

Tulio de la Rosa y Lin Durán en el Cenidi-Danza José Limón, 2007.
Foto: Christa Cowrie.

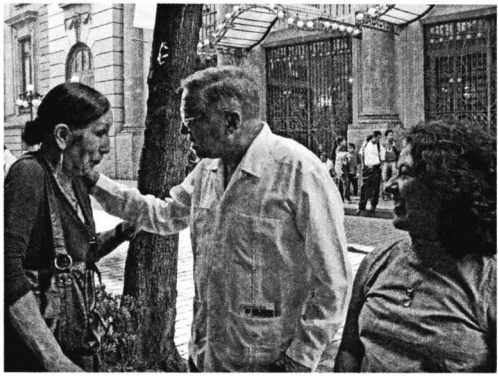
Tulio de la Rosa y Lin Durán en el Cenidi-Danza José Limón, 2007.
Foto: Christa Cowrie.



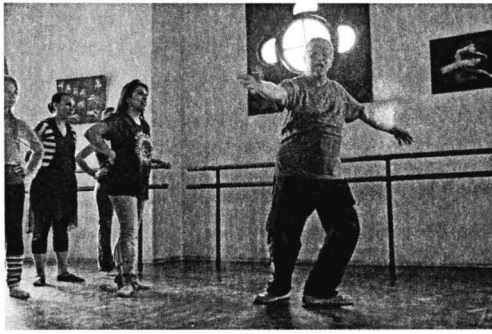
Tulio de la Rosa con Angélica Kleen, ciudad de México, 15 de marzo, 2010.
Foto: Fidel Romero Altamirano.

Tulio de la Rosa, Fernando Alonso y Patricia Camacho, La Habana, Cuba, 2010. Foto: Fidel Romero Altamirano.

Fernando Alonso, Tulio de la Rosa y Ramona de Saá, Escuela Nacional de Danza, La Habana, Cuba, 30 de marzo, 2010. Foto: Fidel Romero Altamirano.



Tulio de la Rosa con Cora Flores y Noemí Torres en las afueras del Teatro de la Ciudad, ciudad de México, 29 de mayo de 2010. Foto: Fidel Romero Altamirano.



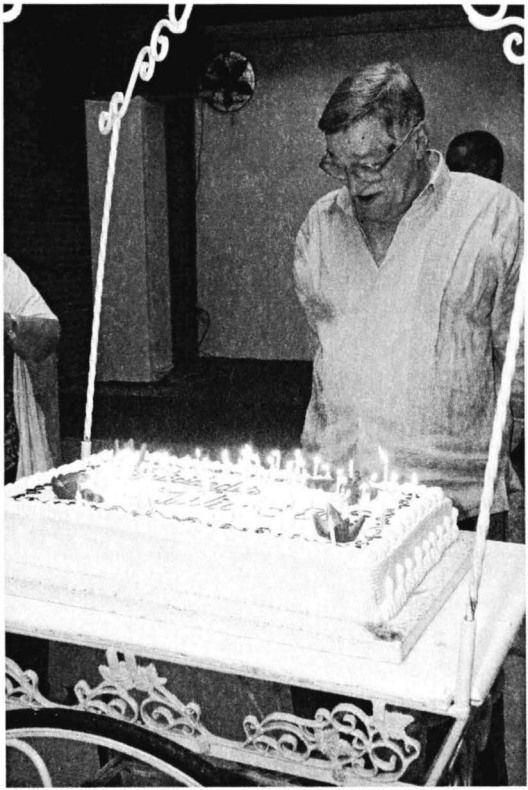
Tulio de la Rosa impartiendo un curso de metodología en la ciudad de Guatemala, Guatemala, 9 de julio, 2010. Foto: Fidel Romero Altamirano.

Impartiendo un curso de metodología de la danza clásica a maestras de la Escuela Nacional de Danza de Guatemala, Guatemala, 9 de julio, 2010. Foto: Fidel Romero Altamirano.

Tulio de la Rosa con Nellie Happee, ciudad de México, 7 de agosto, 2011.
Foto: Aristeo Becerra.

El grupo de amigos y familiares que participaron en la comida-homenaje por los ochenta años de Tulio de la Rosa, ciudad de México, 7 de agosto, 2011. Foto: Aristeo Becerra.

Tulio de la Rosa y Sylvia Ramírez en el Café de Tacuba, ciudad de México, 13 de mayo, 2011.
Foto: Fidel Romero Altamirano.



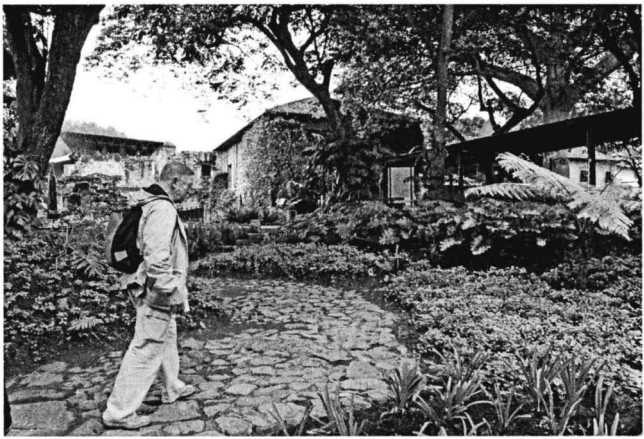
Tulio de la Rosa en el homenaje por sus ochenta años de vida, ciudad de México, 7 de agosto, 2011. Foto: Aristeo Becerra.

Tulio de la Rosa con Javier Torres López y Angélica Kleen Delgado, organizadores de la comida-homenaje para Tulio de la Rosa por sus ochenta años, ciudad de México, 7 de agosto, 2011. Foto: Aristeo Becerra.

Tulio de la Rosa con Patricia Camacho Quintos, durante la celebración por los ochenta años del maestro, ciudad de México, 7 de agosto, 2011. Foto: Aristeo Becerra.

De izquierda a derecha: Alejandro Aguirre (†), Beatriz Pérez Recagno, Tulio de la Rosa, Eduardo Peters Recagno, Silvia Ruíz de Chávez de Peters, y Andreas, Matías y Elsa Peters Ruíz de Chávez, ciudad de México, 7 de agosto, 2011. Foto: Aristeo Becerra.

Tulio de la Rosa con sus nietos, ciudad de México, 7 de agosto, 2011.
Foto: Aristeo Becerra.



Tulio de la Rosa, Antigua Guatemala, 11 de julio, 2010. Foto: Fidel Romero Altamirano.

Fuentes

Libros

Bastien van der Meer, Kena, *Tras bambalinas. 25 años de políticas culturales y salud en la danza profesional oficial mexicana*. México, Conaculta/INBA/Cenidid, 2010.

Camacho Quintos, Patricia, *Beshabar* (poemario en proceso de edición). México, 2012.

Guillén, Nicolás, *Donde nacen las aguas* (antología). México, Fondo de Cultura Económica, 2002.

Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), *50 años de danza. Palacio de Bellas Artes*. Tomos I y II. México, SEP/INBA, 1986.

Kleen Delgado, Angélica, *Tulio de la Rosa* (mimeo.). Monterrey, N. L., 7 de agosto de 2011.

Lebourges, Solange, *En busca del dégagé perfecto. Terminología del ballet*. México, UNAM, 2007.

León Pérez, Hugo Leonel de, *Crónicas para la historia de la danza teatral en Guatemala (1859-1918)*. Guatemala, Editorial Cultura, 2003.

Rosa, Tulio de la, *Propuesta para la enseñanza de la danza clásica a nivel nacional*, Cuaderno 27. México, INBA/Cenidid, 1994.

_____. *El Ballet de Cámara y sus antecedentes (1957-1963)*. México, Conaculta, 2000.

_____. *Guía didáctico-metodológica para la enseñanza no formal de la danza clásica*, Cuadernos 1, 2, 3 y 4. México, Conaculta/INBA/Fonca/Cenart, 2005.

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

_____, *75 años de danza en el Palacio de Bellas Artes*. México, Conaculta/INBA, 2010.

Documentos

Fondo Documental Tulio de la Rosa, Cenidid/Biblioteca de las Artes
a) Documentos Personales
b) Escuelas de Provincia
c) Hemerografía
d) Programas de Mano
e) Proyecto de Descentralización

Archivo fotográfico personal de Tulio de la Rosa.

Entrevistas realizadas por la autora a:

Angélica Kleen Delgado, México, D. F., 15 de marzo de 2010.
Carmen Alvarado, San Luis Potosí, S. L. P., 25 de julio de 2010.
Carmen Bojórquez, México, D. F., 3 de junio de 2010.
Carmita Cerón, Mérida, Yuc., 11 de noviembre de 2009.
Cecilia Lugo, México, D. F., 5 de abril de 2010.
Clara Carranco, México, D. F., 5 de mayo de 2011.
Clarisa Falcón, México, D. F., 13 de enero de 2010.
Cora Flores, México, D. F., 18 de enero de 2007.
Cristina Alvarado, San Luis Potosí, S. L. P., 24 de julio de 2010.
Edith García, Tapachula, Chis., 8 de julio de 2010.
Elizabeth Cámara, México, D. F., 6 de octubre de 2009.
Fernando Alonso, La Habana, Cuba, 31 de marzo de 2010.
Georgina Ávila Dueñas, Zacatecas, Zac., 19 de junio de 2010.
Graciella Torres Polanco, Mérida, Yuc., 10 de noviembre de 2009.
Hugo Leonel de León, Guatemala, Guatemala, 10 de julio de 2010.
Ileana Danielina Duque, San Luis Potosí, S. L. P., 24 de julio de 2010.
Isabel Romero, México, D. F., 20 de enero de 2010.
Javier Torres López, México, D. F., 23 de septiembre de 2009.
Jorge Cano, México, D. F., 19 de marzo de 2007.
Judith Medinilla, Tapachula, Chis., 8 de julio de 2010.
Mariana López García, Tapachula, Chis., 8 de julio de 2010.
Maya Ramos Smith, México, D. F., 7 de octubre de 2009.

Mirta Hermida Roque, México, D. F., 5 de mayo de 2011.
Nellie Happee, México, D. F., 27 de enero de 2007.
Noemí Torres Ariceaga, México, D. F., 30 de mayo de 2010.
Patricio Kunt Aulestia, Nueva York, E. U. A., 23 de marzo de 2007.
Pilar Guzmán, La Habana, Cuba, 30 de marzo de 2010.
Rafael Rodríguez, San Luis Potosí, S. L. P., 24 de julio de 2010.
Ramona de Saá, La Habana, Cuba, 30 de marzo de 2010.
Reyna Sofía Silva Beltrán, Guatemala, Guatemala, 10 de julio de 2010.
Sylvia Ramírez, México, D. F., 14 de marzo de 2007.
Socorro Larrauri, México, D. F., 18 de noviembre de 2006.
Sonia Castañeda, Mérida, Yuc., 10 de noviembre de 2009.
Socorro Cerón, Mérida, Yuc., 11 de noviembre de 2009.
Tulio de la Rosa, México, D. F., 11 de julio de 2007.
Tulio de la Rosa, México, D. F., 18 de enero de 2010.
Tulio de la Rosa, México, D. F., 15 de marzo de 2010.

Cuestionarios aplicados vía internet por la autora a:

Angélica Kleen Delgado
Graciella Torres Polanco
Ileana Lastres Capote
Laura Bravo Reyes
Luisa Leyba
Noemí Torres Ariceaga
Reyna Sofía Silva Beltrán
Rosalva Navarro González
Silvia Noemí Torres Polanco
Sylvia Susarrey Ríos

Entrevistas realizadas por Felipe Segura (†) a:

Tulio de la Rosa, México, D. F., en las siguientes fechas: 12 de marzo de 1986, 23 de septiembre de 1986, 11 de abril de 1988, 4 de julio de 1988, 16 de enero de 1989, y 10 de abril de 1989.

Consejo Nacional para la Cultura y las Artes

Consuelo Sáizar
Presidenta

Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura

Teresa Vicencio Álvarez
Directora General

Maricela Jacobo Heredia
Subdirectora General de Educación e Investigación Artísticas

Elizabeth Cámara García
Directora del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza José Limón (CENIDI-DANZA)

José Luis Gutiérrez Ramírez
Director de Difusión y Relaciones Públicas

Héctor Orestes Aguilar
Coordinador de Publicaciones

La danza clásica de Tulio de la Rosa: educar para crear
se terminó de imprimir en el mes de diciembre de 2012,
en los talleres de Master Copy, S. A. de C. V.,
Av. Coyoacán núm. 1450 bis, col. Del Valle, C.P. 03220, México, D. F.
La edición consta de 1000 ejemplares y estuvo al cuidado
de la Coordinación de Publicaciones del INBA.

Otros títulos de la colección:

Danza y género
Margarita Tortajada Quiroz

•

Nelsy Dambre
Los años en Francia (1903-1937)
Isaura Corlay

•

Danza y literatura, ¿qué relación?
Dolores Ponce

•

Mujeres de danza combativa
Margarita Tortajada Quiroz

Éste es un libro ameno, bien documentado y escrito pensando todo el tiempo en entablar una comunicación amable con el lector. Se refiere a la vida y a la labor pedagógica de Tulio de la Rosa, uno de los maestros de danza más queridos en la segunda mitad del siglo XX y lo que va del siglo XXI en México, y quien ha realizado importantes aportes a la formación y actualización docentes en danza clásica a nivel nacional y más allá de las fronteras de nuestro país. Dice la autora en este libro: "La labor que ha realizado a lo largo y ancho de la República Mexicana, y más allá de sus fronteras, formando y actualizando docentes en danza clásica, ha hecho que él -siendo venezolano- actúe como un excelente mexicano, prestigiando al país que eligió para hacer de él su casa desde 1956".

ISBN: 978-607-605-179-5

9 786076 051795

CENIDID

Instituto Nacional de Bellas Artes

CONACULTA