

Varios autores

Homenaje
Una vida en la danza
Segunda época 2014



Homenaje Una vida en la danza
Segunda época 2014

Varios autores

Homenaje Una vida en la danza
Segunda época 2014

Jefe de Arte y Diseño
Enrique Hernández Nava

Formación y portada
Juan Ariel Rodríguez Peñafiel

Corrección
Raúl García Lugo / Dora Torres Ponce / Javier Delgado

Homenaje Una vida en la danza. Segunda época 2014
© Varios autores

Primera edición: 2014
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, DF.

ISBN 978-607-605-287-7

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

Impreso en México / *Printed in Mexico*

Índice

Presentación	11
Danza clásica	
Guillermo Maldonado: por siempre, el maestro	
Fidel Romero Altamirano	17
Laura Casas: bailarina y gestora, pero ante todo maestra de ballet	
Alejandra Ferreiro Pérez	27
Asunción Guadalupe Sánchez Ortiz	
María Dolores Ponce G.	45
Danza moderna-contemporánea	
Beatriz Juvera, danza brava y roja	
Margarita Tortajada Quiroz	61
Jesús Romero, camino de bifurcaciones y elecciones	
Rebeca Mundo	77
Alejandro Schwartz, lobo de mar y de danza	
Margarita Tortajada Quiroz	87
Juego, emoción y movimiento: el itinerario performativo de Anadel Lynton	
Hilda Islas	111

Danza folclórica

Socorro Chapa

Esperanza Gutiérrez 131

Juan Parga Ibarra: cincuenta años en la música y la danza

Pablo Parga P. 139

Manuel Lome León

Roxana Guadalupe Ramos Villalobos 145

Danza española

A compás de Martín (Martín Cruz)

Ariadna Yáñez Díez 159

El arte apasionado de Raquel Ruiz

Raúl Martínez Martínez y Ariadna Yáñez Díez 171

Reconocimientos

Joaquín López *Chas*

Pilar Medina 183

Nacho Toscano, artífice de la cultura y la danza

Elizabeth Cámara 193

In memóriam

Danza clásica

Fernando Alonso: creador de la Escuela Cubana de Ballet

Patricia Camacho Quintos 209

Danza moderna-contemporánea

- Gerardo Delgado: hombre de elegante, contundente
y refinado talento dancístico (1965-2006)**
Yolanda Ceja Ochoa 219

Danza folclórica

- Roberto Vallejo Muñoz, maestro de maestros y fecundo creador**
Patricia Aulestia 231

- Alfonso Ávila *el Jalisco***
Patricia Salas Chavira 245

Reconocimientos especiales *in memóriam*

- Eduardo López Lemus: aficionado devoto, apasionado entusiasta
y enamorado de la danza mexicana, a la que sirvió con dedicación**
Anadel Lynton 259

- Mario Kuri-Aldana: diálogo de visiones entre lo académico y lo popular**
Enrique Jiménez López 281

- Tonatiuh Gutiérrez, hombre solar (1929-2000)**
Patricia Cardona 297

Presentación

En este 2014, los integrantes del Cenidi Danza José Limón nos sentimos muy halagados de participar una vez más en el homenaje Una vida en la danza. Una ceremonia que realiza este centro de investigación a fin de reconocer el trabajo de bailarines, coreógrafos, investigadores, maestros de danza, así como de músicos, escenógrafos, guionistas, vestuaristas, etcétera, es decir, de todas aquellas personas que han dedicado gran parte de su vida, tiempo, esfuerzo y pasión a la danza, y contribuido a que esta disciplina, que se distingue por su volatilidad, se concrete en las aulas y en los foros convencionales y alternativos.

Dicho homenaje tiene su génesis en 1985, gracias a la iniciativa y trabajo de los investigadores del Cenidi Danza, encabezados por el maestro Felipe Segura, quien buscaba el reconocimiento de los hacedores de la danza y la dignificación de la profesión al subrayar su peso social, estético, artístico, cultural y educativo.

La primera etapa de este homenaje abarcó de 1985 a 2004, después se suspendió unos años, y el Cenidi Danza lo retomó nuevamente en el 2010 con el propósito de hacer patente su compromiso y responsabilidad por cumplir uno de sus objetivos: construir y preservar la memoria dancística de México.

Estamos conscientes de que para construir dicha memoria dancística es necesario el registro, resguardo y reflexión de los componentes teóricos y prácticos de dicho quehacer, pero también es imprescindible acercarnos a los que han hecho y continúan haciendo danza, incursionar en su pasado y traer al presente sus experiencias e historias de vida, decantadas en recuerdos y huellas de lo vivido, y escribirlas, no sólo como un acto de gratitud, sino para dejar testimonio de sus anhelos, logros, retos, proyectos, y sacar a flote las tareas que cada generación asume como propias y la épica personal.

Escribir estas semblanzas conlleva otros fines. Nos preocupa el olvido, el silencio, el hecho de no reconocer quiénes somos, quiénes son nuestros padres, hermanos, hijos, e incluso nuestros antagonistas en el quehacer dancístico; nos preocupa que se borren o desconozcan errores, aciertos,

fortalezas, y las luchas que han tenido que librar los que nos anteceden, así como nuestros pares.

Leer este documento, en su conjunto o alguna semblanza por separado, permite al lector reflexionar y ver con honestidad qué se ha logrado en el campo dancístico mexicano y qué falta por hacer.

Como acervo documental, los libros concebidos con motivo de este homenaje hoy forman una colección que es referencia obligada y punto de partida de otras investigaciones.

Ver las imágenes que cada semblanza presenta y leer las entrevistas que forman parte de su contenido, acrecienta el archivo fotográfico y oral con el que este centro de investigación cuenta, y da pie a utilizarlas como fuentes de información para otras pesquisas que permitirán continuar tejiendo las historias de la danza en México.

Historias que se tratan de un rescate abierto y plural, es decir, el Cenidi Danza no se cierra a los géneros dancísticos acostumbrados, como son la danza clásica, contemporánea, española, folclórica, sino que se abre y reconoce a los hacedores de la danza tradicional y de géneros populares; amplía el espectro, sale del Distrito Federal y se adentra en el interior de la República Mexicana, reconoce a todos aquellos sujetos-protagonistas que desde otros campos de conocimiento han contribuido a que el hecho dancístico se materialice, e incluye a artistas, bailarines e investigadores para quienes este homenaje no llegó en vida.

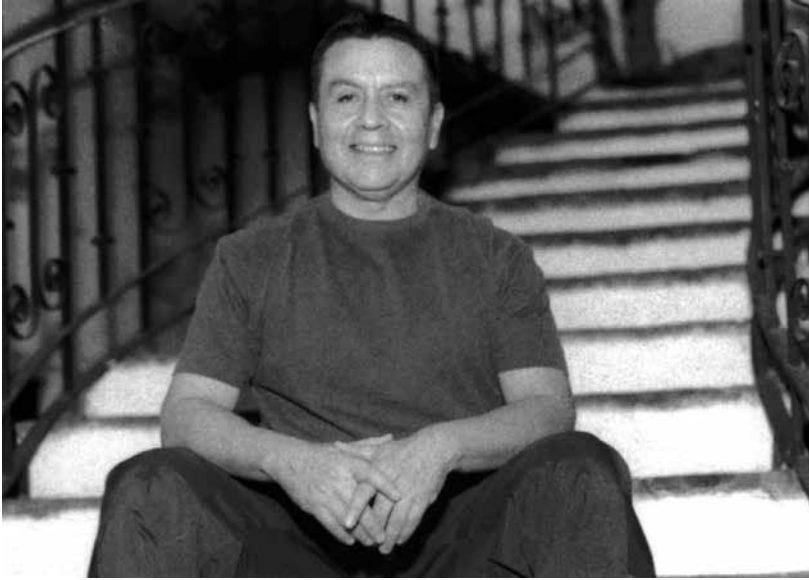
Vale decir que esta celebración demanda un esfuerzo del Cenidi Danza José Limón; se prepara con un año de anticipación, durante el cual se realizan varias reuniones de trabajo para seleccionar a los homenajeados, elegir quién escribirá cada semblanza, buscar imágenes, publicar el libro, organizar la logística para llegar listos al día de la conmemoración, pero todo ese esfuerzo se ve recompensado cuando uno se da cuenta de la importancia de ser partícipes en la escritura de las historias de la danza en México; hablo de historias, porque a través de las diversas perspectivas de estudio se crean y recrean facetas de la memoria colectiva, y porque la mayoría de las generaciones sienten la necesidad de escribir su propia historia.

Enhorabuena a los homenajeados. Reconocemos su dedicación, compromiso y pasión por la danza. Gracias por su generosidad al abrirnos las puertas de su casa y de su corazón, gracias por hacernos partícipes de sus secretos, logros y anhelos, y gracias por permitir a los investigadores hilar con palabras la memoria de la danza mexicana; memoria individual que, al

concatenarse con otras, se torna en memoria colectiva que es, finalmente, la que nos permite saber quiénes somos, cuáles son nuestras raíces, nos da estructura y nos hace conscientes de nuestra identidad y alteridad.

Roxana Guadalupe Ramos Villalobos
Mayo de 2014

Danza clásica



Guillermo Maldonado. Fotos: archivo personal del maestro Guillermo Maldonado.

Guillermo Maldonado: por siempre, el maestro

Fidel Romero Altamirano

Primeros años y formación

Guillermo Maldonado ha dedicado su vida a la danza desde los dieciséis años, ha sido y es bailarín, coreógrafo y, sobre todo, maestro; sus alumnos y amigos lo describen como una persona exigente, en ocasiones dura, pero indudablemente es un maestro amoroso, generoso, comprometido, sencillo, curioso de los misterios del cuerpo, formador de bailarines, espectador comprometido de la danza, un maestro de maestros.

Guillermo Maldonado Montes de Oca nació el 10 de febrero de 1945, estudió una licenciatura en Contaduría, e inició su formación dancística en 1964 con la maestra Eva Robledo.

Mi acercamiento a la danza fue algo accidental, porque yo andaba buscando trabajo; era muy joven, y un amigo y yo vimos un anuncio en la sección de empleos [acerca de un lugar] donde se daban clases de teatro; yo no podía inscribirme ese día porque tenía una entrevista para ver si conseguía un trabajo, y este compañero se fue con mis fotos y me inscribió. Al siguiente día que lo vi me avisó: “te inscribí en danza también”, y yo dije: “¿en danza?, pero si en mi vida no he hecho nada de danza”.

Yo de niño fui monaguillo y me encantaba ver películas de rumberas; en la iglesia donde ayudaba los domingos nos daban un dinero, yo lo guardaba y los miércoles me daban permiso en mi casa para ir a un cine en el que pasaban tres películas por un peso, y las tres eran de rumberas; para mí era eso, pero no sabía que existía la danza como profesión.¹

Al iniciar sus clases de danza, Guillermo Maldonado queda sorprendido y maravillado al escuchar el tambor y darse cuenta de las posibilidades de movimiento del cuerpo; asistió a esa clase durante dos meses para después comenzar su formación en danza clásica con la maestra Myrna Villanueva.

Un día no funcionaba el elevador en la escuela, nos fuimos por las escaleras y escuchamos música de piano, y exactamente al salir de la escalera estaba el salón de clásico o de técnica clásica y nos asomamos; la maestra, Myrna Villanueva, estaba enterada de que se habían inscrito hombres en la clase de contemporáneo, y en aquel momento no había muchos varones en las clases de danza; nos invitó a pasar, y cuando oí el piano y vi la clase descubrí otra parte de la danza que también me dejó muy maravillado, después de eso, rápido fui a la clase la siguiente semana.²

De 1964 a 1980 Guillermo estudió con grandes maestros y maestras, entre los que destacan: Carlos González, Felipe Segura, Guillermo Keys y Sergio Unger; así como Raúl Flores *Canelo*, Madame Nelsy Dambre, Aurora Bosch, Alonso Vargas, Laura Alonso y Joaquín Banegas, sólo por mencionar a algunos.

Desde 1981 y hasta 1990 cursó estudios de jazz con el maestro Miguel Gonz, Ema Pulido, Luigi y John Terry, y asistió a cursos de ballet clásico con los maestros Lázaro Carreño, Clara Carranco e Ileana Farres, entre otros.

En ese mismo periodo tomó cursos de metodología en la Escuela Cubana de Ballet, y posteriormente un curso de perfeccionamiento en jazz en la escuela Les Ballets Jazz de Montreal, Canadá. También estuvo en el First American Jazz Dance World Congress, al lado de los maestros Luigi, Gus Giordano, Matt Mattox y Joe Tremaine. Más adelante participó en el Jazz Dance Workshop y en el Primer Coloquio Nacional de Danza y Medicina.

De 1991 a 1997 tomó parte en el Seminario de Filosofía e Historia de la Danza, en el Segundo Encuentro Nacional Danza y Salud, en Morelia, Michoacán, y en el Seminario para Maestros de Danza; asimismo, asistió a los cursos de actualización Metodología de Vagánova (en Filadelfia) y Jazz Maestros (en Estados Unidos); además estuvo presente en el Segundo Congreso Mundial de American Jazz Dance.

En 1998 tomó el curso de actualización en ballet durante el Festival Internacional en la ciudad de La Habana. En 2000 estuvo en el primer Congreso

Internacional de Ballet, en la ciudad de Monterrey, y en 2001 participó en el Congreso Internacional de Danza Jazz Gus Giordano, también en la ciudad de Monterrey.

Bailarín joven y multifacético

Como bailarín, Guillermo Maldonado colaboró en innumerables coreografías de compañías y grupos reconocidos. Entre ellos no podemos dejar de mencionar el Ballet Concierto de México, dirigido por Felipe Segura; el Ballet Clásico de México, bajo la dirección de Sonia Castañeda y Laura Urdapilleta; el Ballet Folklórico de México y el Ballet Cinco Continentes, ambos dirigidos por Amalia Hernández; la Compañía Nacional de Danza; y el Ballet de la Joven Guardia, entre muchos más.

Fue en 1965 cuando el maestro Maldonado tomó clases de técnica clásica en el Ballet Concierto de México, al frente del cual se encontraba Felipe Segura, y al poco tiempo lo invitaron a bailar con la agrupación.

Mi debut fue en un programa de televisión llamado Nescafé, bailando las *cruzadas de Coppélia*, que yo había aprendido tras bambalinas, sólo copiando a los que ya tenían un lugar asignado; entonces el maestro Felipe Segura me dice “a ver Guillermo, ¿te sabes qué lugar?... A ver, baila”, y recuerdo que me dijo “Ok, entonces vas en la noche porque se va a grabar el programa”. Yo me moría de miedo pues era la primera vez que iba a bailar en televisión. Con esta coreografía hice mi primer trabajo bailando en Ballet Concierto de México.³

También participó en los programas televisivos Automex, La Hora de Raúl Astor, Siempre en Domingo, Silvia y Enrique, y Max Factor. Su incansable curiosidad y ganas de bailar lo llevaron a formar parte de las comedias musicales *Violinista en el tejado*, dirigida por Manolo Fábregas; *Cómo triunfar en los negocios*, bajo la dirección de Enrique Rambal; *Los eternos mosqueteros*, y *Pedro y el lobo*, con coreografía de Héctor Fink; y *Las Leandras*, una coreografía de Edmundo Mendoza. Por otra parte, en 1973 incursionó en el cine con una actuación en la película *El amor tiene cara de mujer*.

Su trabajo como bailarín lo llevó hacia la danza contemporánea, donde participó en compañías como La Manga Video y Danza Co., con la dirección y coreografía de Gabriela Medina.

El maestro [Guillermo Maldonado] bailó con nosotros en La Manga, en *Chamaco chico swing club* compartió escena con Alejandro Schwartz y era “padrísimo” ver todo lo que él hace como maestro; lo hace también en su manera de abordar la escena, de respetar lo que significa el hecho escénico, la mística, la relación con los demás, la disciplina con la que él trataba de lograr ese personaje, siempre un ser como muy vivo, muy abierto, muy brillante en escena.⁴

Guillermo fue coreógrafo de La Cenicienta, Ballet Metropolitano, Compañía Nacional de Danza, Nuevos Pasos, Ballet de la Joven Guardia, Fomento Artístico Cordobés; también de Ballet Webber, Taller Coreográfico UNAM, Música y Danza Elena Sustaeta, Andanza, Andamio, Ballet Clásico de Orizaba, Ballet de Cámara de Jalisco, Cuballet, Centro de Danza, Ballet de Córdoba, Salomé, y Jazz Up Centro de Danza, por mencionar a algunas agrupaciones.

La verdad, creo que todo lo que bailé me gustó mucho porque descubrí un mundo que yo no pensé que existiera, y pienso que me tocó una época en que realmente aprendíamos técnica, pero a la hora de bailar, bailábamos y no rebuscábamos tanto; los directores o los coreógrafos nos decían qué personajes éramos, pero el trabajo que seguía era el de nosotros buscando al personaje.⁵

Maestro formador de bailarines, de maestros y de seres humanos

Muchos y muchas han sido los alumnos del maestro Guillermo Maldonado; por su estudio han pasado integrantes de la Compañía Nacional de Danza y coreógrafos de prácticamente todas las compañías de danza contemporánea, al igual que bailarines de televisión y de comedia musical, estudiantes de danza y bailarines profesionales, actrices –como Christian Bach y Blanca Guerra– y cantantes –por ejemplo, Alejandra Guzmán–; son tantos los nombres que la lista sería interminable.

Como docente tuve la oportunidad que me brindó la maestra Cora Flores: ella me pidió que la supliera en una clase, realmente yo no me sentía capaz pero ella me indicó: “Mira, hazle de esta forma”. Fui y preparé la clase con el material que la maestra Cora me había dado, me acuerdo que era de segundo año; siempre tuve la idea, sin saber que iba a dedicarme a ser maestro; observaba, y cuando corregían a otra persona me corregía yo, así aprendí muchas cosas, pero me interesaba la parte metodológica con la corrección, creo que eso fue lo que me llevó a estudiar metodología y todo lo relacionado con la carrera del maestro de danza: quinesiología, fisiología, anatomía, etcétera, porque sí me interesa mucho. Empecé a bailar muy joven, muy rápido, y eso me obligó a tomar clases todo el día, por todos lados; tenía las ganas de bailar pero me faltaban las herramientas físicas, y a partir de ahí me fui haciendo más en la marcha. Estoy enormemente interesado en la enseñanza, yo aprendí muchísimo con los alumnos, pasos que como ejecutante a lo mejor no había entendido al máximo, pero viéndolo en otro cuerpo lo pude entender y aprender mejor.⁶

El maestro Maldonado ha impartido clases en compañías como Andanza, Ballet de Córdoba, Ballet de Cámara de Jalisco, Ballet Independiente, Ballet Metropolitano y Taller Coreográfico de la UNAM, entre muchas otras. El trabajo de Guillermo Maldonado como maestro de jazz y de ballet es conocido en los ámbitos dancísticos de los estados de la República Mexicana donde ha dado cursos, así como en España, Puerto Rico y Perú.

[Guillermo] Maldonado es un maestro reconocido en toda la república, en todo México, es muy respetado y a todo mundo le encanta. El ser reconocido por todos los niveles y en todos los lugares donde se imparte danza quiere decir mucho, ya que por lo regular los maestros están en un solo lugar para dar clase; él tiene su estudio, el Conservatorio de Danza, ahí caen todos los bailarines del D.F., quienes en algún momento han tomado clase con Maldonado, y eso refleja lo buen maestro que es, por eso lo llaman de todos los lugares y las compañías que existen para que les dé entrenamiento; haber estado y seguir estando en muchísimos lugares dando clase, pues te da una idea de lo magnífico que es como maestro.⁷

El maestro Maldonado se caracteriza por ser sumamente observador, ha desarrollado una mirada que le permite profundizar en el cuerpo de los bailarines, logrando que éstos lleguen al dominio que requiere su cuerpo.

Sus clases son fuertes, y aunque asista a clase diario con él y pareciera que es lo mismo desde hace veinte años, son clases que me orillan una y otra vez a ir hacia adentro, que te generan un estado de bienestar, de libertad, son clases divertidas, amenas, muy amorosas, que son el reflejo evidente de lo que él es. El maestro me ha ayudado mucho a entender mi cuerpo, él lo ha moldeado y ha desarrollado las capacidades que tiene. En la danza te lastimas muy pronto, o a partir de los cuarenta dices “ya no puedo hacer nada”, y entonces viene el declive. Con el maestro Maldonado es justo lo contrario, uno va desarrollando tal sabiduría que puede sentir que la carrera no se acaba ahí, sino que se va convirtiendo en otra cosa y él te va acompañando siempre, cuidándote y obligándote a que sigas desarrollándote.⁸

Si bien son muchos los bailarines que asisten a las clases del maestro Guillermo Maldonado, también es posible encontrar a personas que no se dedican a la danza de manera profesional; a su salón llegan infinidad de cuerpos sólo por el gusto de aprender con el maestro; él entiende y ubica perfectamente a sus alumnos, conoce sus capacidades y sus limitaciones, sabe qué pedirles, no deja de ser exigente e imponer disciplina; en su salón se puede observar a una mujer de setenta años tomando clase al lado de la primera bailarina de la Compañía Nacional de Danza.

Uno de los principales aportes de Maldonado es la creación del Conservatorio de Danza, un recinto de la danza que está por cumplir treinta años y por el cual han desfilado numerosos asistentes.

Pues, la historia del Conservatorio...; una alumna tenía un saloncito en la parte de arriba de su casa, y me dijo: “Oye, ¿no te interesaría dar clases?, puedes vivir abajo y subes y das la clase”. En ese entonces nada más tenía que agarrar mis maletas y cambiarme de casa, aunque pensé: “No creo que vaya a poder”. Yo daba clases en la escuela de la maestra Ema Pulido y seguía bailando cuando se podía, pero estaba más entregado a las clases, tanto de ballet como de jazz; en ese momento le comenté a la maestra Ema Pulido que iba a poner una escuela acá en el sur y tuvo la gentileza o la amabilidad –lo cual siempre tengo en buen recuerdo por parte de ella– de avisarle a sus alumnos, y que si les interesaba, pues que vinieran. Yo además impartía clases en la escuela de Federico Castro y también le notifiqué que iba a poner la escuela, y como daba clases por toda la ciudad, cuando puse la escuela en la [colonia] Campestre Churubusco, al sur

de la ciudad de México, tuve la suerte de que se vinieran bastantes personas conmigo, no los llamé, no quise ser así, vinieron por su propia voluntad, y eso me obligó a buscar un espacio mucho más grande, porque [el primero] era un salón muy pequeño. Fue así que me cambié a un lugar más amplio; ahí dure un rato y luego tuve la oportunidad de venir a donde estoy actualmente, en un estudio completamente pensado para ser escuela de danza, y pues aquí estoy.⁹

Otra de sus facetas es la de asesor y ensayador de compañías de danza en las cuales realiza la asistencia artística; en este aspecto ha trabajado con Grupo Pirámide, Ballet Metropolitano de Eva Robledo, Delfos, Quiatora Monorriel, La Manga Video y Danza Co., y en la Compañía Tania Pérez-Salas.

En los montajes, cuando me piden que les ensaye, primero veo lo que tienen montado, hago mis anotaciones y entonces les comienzo a hacer preguntas; se ríen mucho porque dicen: “Ya está sentado con su libretita y su pluma”, y yo les pregunto: “A ver, ¿por qué haces esto?, porque en realidad no es importante que yo entienda la danza, sino que la entienda el público, que para eso es todo este trabajo”. No he tenido mayor problema con los bailarines porque hablamos el mismo lenguaje y yo logro ver cosas que a veces ellos no alcanzan a ver, entonces, los consejos que doy son: “Por qué no mejoras eso, por qué no usas el impulso de esta forma, por qué no usas tal músculo, por qué no lo haces así”; creo que la idea principal es ayudarlos a que enriquezcan su trabajo como bailarines; en los montajes nunca me meto porque yo no hago montajes, con las compañías realmente estoy en calidad de maestro, y a veces como ensayador.¹⁰

Maestro de maestros

Son innumerables los aportes que el maestro Guillermo Maldonado ha hecho a la danza en nuestro país. Mónica Maldonado nos explica que, entre muchas otras cosas, él ha desarrollado una clase de ballet adaptada al bailarín de contemporáneo, que es distinto al de clásico, “ha sabido dirigir a estos cuerpos; su manera de enseñar es una forma de respetar el cuerpo y entonces la vida del bailarín se extiende”.¹¹

Otro aporte es el apoyo total que brinda a las compañías de danza, que va desde prestar su salón hasta ir a verlos en función; el maestro es conocido

por asistir a todas las funciones de danza: sin importar el género, cuando un bailarín llega a sus clases, seguramente el maestro ya lo vio bailar.

“Él está al tanto de todo lo que sucede, de todo lo que hacen la gran mayoría de los bailarines de México, de todo lo que es danza en nuestro país, y también en algunas partes del extranjero; [los bailarines] le deben mucho del progreso de su técnica al maestro Maldonado, a sus enseñanzas”.¹²

Es un formador, ésa es una de sus contribuciones, es formador de bailarines. El bailarín que es tocado por el maestro Maldonado queda profundamente agradecido, “él me ayudó mucho a bailar, él fue el que me sacó adelante, él fue el que me hizo bailarina, y como maestra me ha enseñado cantidad de cosas”,¹³ nos comenta Mónica Maldonado. Al igual que a ella, él ha formado, impulsado y acompañado a un número importante de profesionales de la danza. Es un maestro de maestros: una parte importante de su legado es la formación de profesores en el Distrito Federal y el interior de la república.

Cuando Memo va a ver las clases es muy respetuoso, pero no se va a quedar con nada: si pusiste mal la música, si no indicaste bien un movimiento, si tu actitud pedagógica no es la adecuada, se sienta contigo y te da una enseñanza pormenorizada de toda tu clase.

Memo me ha enseñado el respeto, él siente tanto respeto por lo que hace, que te lo transmite; te enseña que una de las mejores formas de demostrar el cariño es compartir lo que uno sabe, él te dice “te quiero” ofreciéndote lo que sabe. Él enseña que vale la pena dedicarse a la danza, jamás te va a decir “de la danza no vives, de la danza te vas a morir, no vas a comer”; él me dijo: “De la danza puedes vivir, mi vida es plena por la danza”.¹⁴

Fuentes

–Archivo personal del Maestro Guillermo Maldonado.

–Maldonado, Guillermo, *Curriculum vitae*.

Entrevistas

(realizadas por Fidel Romero Altamirano)

–Guillermo Maldonado, ciudad de México, 31 de marzo de 2014.

–Mónica Maldonado, ciudad de México, 1 de abril de 2014.

–Gabriela Medina, ciudad de México, 14 de abril de 2014.

–Cora Flores, ciudad de México, 1 de mayo de 2014.

Notas

¹ Guillermo Maldonado, en entrevista realizada por Fidel Romero Altamirano, ciudad de México, 2 de abril de 2014.

² Guillermo Maldonado, en entrevista citada.

³ *Loc. cit.*

⁴ Gabriela Medina, en entrevista realizada por Fidel Romero Altamirano, ciudad de México, 14 de abril de 2014.

⁵ Guillermo Maldonado, en entrevista citada.

⁶ *Loc. cit.*

⁷ Cora Flores, en entrevista realizada por Fidel Romero Altamirano, ciudad de México, 1 de mayo de 2014.

⁸ Gabriela Medina, en entrevista citada.

⁹ Guillermo Maldonado, en entrevista citada.

¹⁰ *Loc. cit.*

¹¹ Mónica Maldonado, en entrevista realizada por Fidel Romero Altamirano, ciudad de México, 1 de abril de 2014.

¹² Cora Flores, en entrevista citada.

¹³ Mónica Maldonado, en entrevista citada.

¹⁴ *Loc. cit.*



Leonor Medina y Laura Casas en *Silphides*. Foto: archivo personal de la maestra Laura Casas.

Laura Casas en *Coppélia*. Foto: archivo personal de la maestra Laura Casas.



Laura Casas: bailarina y gestora, pero ante todo maestra de ballet

Alejandra Ferreiro Pérez

“La danza ha sido mi vida y mi vocación. Fue una gran satisfacción pertenecer a la Compañía Nacional de Danza y muy importante en mi desarrollo profesional, pero más que todo fue un escalón necesario para ser una buena maestra de ballet.”¹

Laura afirma que su actividad más significativa en la danza ha sido la enseñanza. Sus alumnos la recuerdan como una maestra exigente pero respetuosa, dedicada, y con quien se obtenían avances técnicos muy importantes porque sabía lo que hacía. Sus compañeros evocan su disposición para formar equipo y la entrega incondicional a su labor educativa. Es una mujer de carácter firme, segura de sí misma, elegante, de andar airoso y refinado, pero también dulce y cariñosa, siempre dispuesta a ayudar; solidaria con sus alumnos, compañeros y seres queridos: “Sabe ser una persona íntegra en sus relaciones con su grupo de trabajo y mantiene esa solidaridad hasta la fecha. Sabes que en cualquier momento, si lo necesitas, vas a contar con ella”.²

Laura Ofelia Casas Peralta nació el 14 de mayo de 1950 en la ciudad de México. Fue la segunda de cinco hijos de Hermenegildo Casas Ordóñez y Ofelia Peralta Sierra. Vivió en un ambiente pleno de arte, y desde muy niña asistió al teatro, al ballet, a conciertos y exposiciones. Se inició en la danza muy pequeña, cuando apenas tenía tres años. Junto con sus tres hermanas empezó estudiando danza española en el Club España, y de vez en vez asistía al Asturiano. Mientras que sus hermanas asistían a las clases un poco obligadas, para ella bailar ya era su pasión:

A mí me fascinaba. Y desde esa edad ya me ponían de solista en los cuadros de danza española. Una de mis maestras, Gisela Sotomayor, le dijo a mi mamá que

me llevara a estudiar danza en serio, porque me veía mucha vocación para la danza. Entonces, a los seis años mi mamá vio una convocatoria de la Academia de la Danza Mexicana (ADM), pero, como era muy chiquita, nos dijeron que debía esperar un poco más.³

Al año siguiente, sus hermanas y ella presentaron el examen, y sólo Laura fue seleccionada. Así, a los siete años ingresó a la ADM al primer año de la carrera profesional de danza. Sus maestros fueron Nellie Happee y Tulio de la Rosa:

Cursé toda la carrera de nueve años. Tuve la gran fortuna de tener excelentes maestros y una muy buena preparación. Mis maestros fueron Sonia Castañeda, Bodil Genkel, Madame Dambre, Silvia Ramírez, Tulio de la Rosa, Jorge Cano, Socorro Bastida. Tuvimos clases de *pas de deux* con Jorge Cano, de danzas históricas con Alan Stark. Tomamos música con Leonardo Velázquez, Rocío Sáenz, Fernando Lozano, entre otros. Salí muy bien preparada. Pero no sólo como bailarina: también como maestra. Porque, además de darnos técnica de ballet, Sonia Castañeda nos dio clase de metodología Vaganova. Y en la prepa de la ADM tomé clases de técnica de la enseñanza, pedagogía, psicología, didáctica de la especialidad. [...] Teníamos maestros de primera, porque la maestra Lavalle invitaba a intelectuales de la época.⁴

Fue una estudiante distinguida por su perseverancia:

Desde un principio me impactó, porque era una niña muy seria, muy formal, muy disciplinada. Ella, desde esa edad, reunió esas características que después iba a desarrollar como maestra. Fue una alumna muy trabajadora. No tenía cualidades físicas excepcionales, sino que era hecha a base de trabajo.⁵

Al concluir sus estudios, elaboró su tesis, “Estructura y funcionamiento en la Academia de la Danza Mexicana”, dirigida por la coreógrafa y directora de la ADM Josefina Lavalle y con el apoyo de la historiadora Maya Ramos Smith, con la que obtuvo el título de maestra y ejecutante de danza clásica y moderna en 1973. Desde entonces la inquietaba cómo se debía estructurar una escuela: “El número de horas que debía permanecer el estudiante;

cómo debía organizarse, administrarse. No podía haber nada improvisado; se debía hacer un ruta crítica y la enseñanza seguir un programa definido”.⁶

En 1965 fue invitada por Michael Lland, junto con otras alumnas de Sonia Castañeda, al Ballet Clásico de México. Más tarde se integró a la Compañía Nacional de Danza y continuó bailando allí hasta 1982:

Yo no fui una bailarina de condiciones físicas extraordinarias. Por eso me tuve que empeñar mucho; hacer un trabajo muy, muy fuerte; muchas horas de trabajo extra. Pero cuando llegaba al escenario me sentía plácida, particularmente cuando bailaba *Giselle*. Tuve la oportunidad de bailar, además del repertorio tradicional, algunas coreografías neoclásicas de Gloria Contreras y de Nellie Happee y hasta una obra de danza moderna, *Encuentros*, que Waldeen nos montó. Una experiencia de trabajo muy fuerte fue con Job Sanders, que hicimos el ballet *En l'air*. También bailamos en la compañía con Maurice Béjart cuando se inauguró el Palacio de los Deportes, en 1968. [...] Y trabajé con otros coreógrafos importantes: Job Sanders, Miros Solan, David Howard.⁷

Laura sobresalía por su compromiso: siempre deseosa de aprender, tesonera y constante en sus deberes como bailarina. Por ello su primer papel de solista llegó de improviso, como premio a su constancia.

Comenzó a dar clases en la ADM cuando aún era estudiante. La maestra Lavalle la seleccionó, y a los quince años comenzó su actividad como docente: “Yo creo que la maestra me notaba la vocación. Me dieron un grupo de primer año de la carrera. Y de ahí me seguí. Ya no dejé de dar clases jamás [...] hasta la fecha me llena muchísimo dar clase”.⁸

En la ADM estudió la metodología Vaganova con Sonia Castañeda, “y me sirvió mucho, porque el método cubano –que aprendí años más tarde– está fundamentado en Vaganova, pero con la ventaja de que ya estaba latinoamericanizado, puesto que nosotros trabajamos con cuerpos menos alargados y tendientes a la redondez”.⁹

En 1977 fue una de las maestras fundadoras de la Escuela Nacional de Danza Clásica y en 1978 del Sistema Nacional para la Enseñanza Profesional de la Danza (SNEPD), cuando se instituyeron las otras dos escuelas nacionales de danza contemporánea y de danza folclórica, y se integró un solo sistema de educación profesional en danza:

[Esos fundadores] hicimos un trabajo de equipo. Por eso la escuela tuvo mucho éxito en esos primeros años. [...] Trabajábamos muy cercanamente; nos actualizábamos a la par todos; seguíamos estudiando; [...] los que fundamos la escuela, todos habíamos sido bailarines y después nos habíamos convertido en maestros, como se usaba en esa época, y Laura fue uno de los maestros clave, [...] siguió siendo como siempre muy disciplinada, muy entregada a su trabajo. Era muy exigente, porque ella había sido consigo misma igual de exigente. Estudiaba mucho y preparaba sus clases. Fue una de las maestras que estuvieron en Cuba bastante tiempo. Íbamos por espacios de uno o dos meses. Inclusive dentro del calendario escolar tomábamos las clases de los maestros de allá.¹⁰

Estructuró junto con pedagogos y psicólogos los primeros programas de estudio de la escuela de danza clásica, con los que se introdujo la metodología cubana a nuestro país, proceso en el cual considera relevantes sus experiencias previas y su formación:

Cuando llegaron los cubanos, no es petulancia, pero pusieron los ojos en mis grupos y en mí. Era por la preparación que tenía. Como te decía, mi primer grupo lo tuve a los quince años. Entonces yo sabía leer un método; sabía qué era la dosificación por mes, por semana, por día, y estructuraba mis clases con un sentido metodológico claro.¹¹

Para conseguir que esta metodología se consolidara y se obtuvieran resultados óptimos, los maestros de la Escuela Nacional de Danza Clásica se mantuvieron en un proceso de formación continuo y de análisis de la metodología que aprendían, en el que Laura participó con gran compromiso:

Nos preparamos con los cubanos, primero en el curso que dieron en 1975 en la ADM, y luego me fui a Cuba a continuar formándome y a hacer mi licenciatura. Ahí tuve la oportunidad de dar clases en la escuela profesional con niños súper seleccionados que pasaban directo al Ballet Nacional de Cuba y cursar materias como *pas de deux* y puntas, las cuales estaban muy estructuradas. Por eso adoptamos su metodología. Tuve la oportunidad de estudiar a profundidad el método cubano con el maestro Fernando Alonso, que daba una enseñanza muy analítica. Te hacía pensar; te preguntaba, por ejemplo: “¿Por qué primero

trabajas el pie y vas subiendo?” De este modo adquirirías un entendimiento profundo del método. También estudié con Ramona de Saa y con Mirta Hermida. Tomé clases con el Ballet Nacional de Cuba y di clases en la Escuela Nacional de Cuba. Fue una gran experiencia.¹²

En su proceso docente estuvo involucrada en lo que ella denomina una “enseñanza global”, debido a que abarcó todos los aspectos de la formación de un bailarín profesional: impartió técnica, puntas, *pas de deux* y repertorio clásico en diferentes grados, lo mismo a niños de primero o tercero que a jovencitas de quinto, sexto u octavo grados.

Laura se concibe a sí misma como una maestra “muy exigente, pero con fundamento”:

Estudiaba profundamente lo que iba a enseñar. Me mantenía actualizada. Lo sigo haciendo. No nada más de técnica de ballet clásico; también en música, en danza contemporánea (para tener otro parámetro). Sí, lo que me caracteriza es la exigencia. Pienso que el bailarín clásico se forma sólo a través de una disciplina férrea y del control del cuerpo, de las sensaciones, del espíritu. Y esto exige una entrega total. [...] Pero también me he preocupado por que mis alumnos desarrollen el lado artístico; que no sean atletas, sino artistas. Que sean sensibles; que expresen al bailar; que los movimientos les salgan del alma. No basta la técnica. No se trata de que hagan muchos *fouettés*, sino de darles un sentido, un sentimiento. [...] He sido muy fuerte, pero sin ofender. Te pueden decir que me tienen miedo, pero nunca por ofensas.¹³

En efecto, sus alumnas recuerdan haber tenido temor, pero sobre todo respeto, admiración. Piensan que la exigencia valió la pena por el avance obtenido:

Me dio tercero de ballet. Yo tenía más o menos once años. Y lo primero que pensaba al verla era: “¡Qué maestra tan bonita!” Porque ella siempre fue muy estética, muy alargada; siempre se veía con mucho porte. Sabíamos que era temida. Cuando nos avisaron que nos iba a tocar decíamos: “¡A ver cómo nos va!” Pero todos sus grupos tenían un avance impresionante. Sí, nos dio un poco de miedo, pero nos pusimos felices porque sabíamos que íbamos a mejorar. No había de otra.

Es una maestra muy exigente y muy perfeccionista. [...] Siempre fue muy dedicada. Iba de verdad a trabajar y sabía todo lo que te iba a decir. [...] Tenía su día programado. Sabías que venía con un objetivo en la clase, en el ensayo, y lo tenías que cumplir.

Sabía muy bien la diferencia de todas nosotras. Eso me gustaba mucho de ella. Éramos siete, pero no nos trataba igual a todas: sabía de qué pie cojeaba cada una. Si había una niña que lloraba mucho, sabía que no tenía que ser tan dura con ella, pero sí exigirle. Porque es una edad muy difícil, donde tiras la toalla o sigues, porque la exigencia es demasiada. Y me acuerdo que sabía qué decirle a cada una; tenía esa cualidad. Sí nos trataba por igual en cuanto a exigencia, pero nos conocía muy bien como seres humanos. [...]

Nuestros exámenes se hacían en el salón 7, y los exámenes de la maestra Laura Casas, así fueran de tercero o de séptimo, se llenaban. Todos querían ir a ver el examen porque las bailarinas adelantaban muchísimo de un año al siguiente. Era una diferencia abismal. [...]

Era de esas maestras que no necesitaban decir nada para imponer ese respeto y esa admiración. Cuando ensayaba veías cosas muy buenas, de calidad. [...] Entonces siempre había silencio absoluto. De mis maestras, fue la más exigente.¹⁴

Laura considera que los buenos resultados de la Escuela de Danza Clásica con alumnos como Elisa Carrillo, Irma Morales, Laura Morelos y Luisa Díaz, entre otros, se debieron, por un lado, a sus condiciones físicas, gran amor a la danza, vocación y disciplina, y, por otro, al trabajo en equipo realizado por los maestros fundadores. Sobre esta labor y participación en ese grupo de maestros, la maestra Silvia Ramírez comenta:

Laura era una persona muy segura. No titubeaba. Tampoco en su manera de tratar a los alumnos. [...] Era muy uniforme su conducta; su manera de actuar no era cambiante. Era una maestra muy exigente y destacaba por sus resultados. Siempre he pensado que el resultado de los alumnos es atribuible al maestro; tiene que ver con la forma en que te has desempeñado con ellos. [...] Cuando observas un grupo y ves que todos están haciendo lo mismo, hay una calidad; hay una cualidad de movimiento en ellos, de expresión. Eso hace que tú digas que es un maestro destacado. Eso no quiere decir que no cometes errores, que no haya cosas por componer; pero se nota que el maestro está siguiendo una

línea de trabajo definida por el colegio; que es un maestro disciplinado. No está brincándose y haciendo su propia metodología.

Laura siempre fue así, y fue parte del equipo de la escuela. [...] Nunca evadiendo el trabajo ni sólo cumpliendo un horario, sino siempre dispuesta a todo. Entregada totalmente a su trabajo; con mucha pasión y convicción de lo que se hacía.¹⁵

No obstante su disciplina y rigor en la instrumentación de la metodología cubana, desde que comenzó a dar clases tuvo inquietud por desarrollar los aspectos expresivos, “espirituales” de los bailarines. Por eso en su práctica docente ha incorporado algunas estrategias con las cuales estimula a sus alumnos para que no sean meros reproductores de movimiento, sino bailarines sensibles. Una de esas estrategias es la musicalidad del bailarín:

Trato de que, por ejemplo, la música y la técnica estén aunadas; que no sea la música por un lado como acompañamiento, sino que el bailarín la integre, y eso tiene que ver con la sensación espiritual. [...] Que no hagas un *tendu* por hacer un *tendu*, sino que a ese *tendu* le pongas un sentido anímico. Eso tiene que ver con lo que les inculcas a los alumnos, por ejemplo al mover un brazo. Inclusive los pongo a cantar, porque creo que la voz es muy importante para sensibilizar. Los pongo, sin hacer el ejercicio, a oír la música, a palmear, a cantar, a ver los ritmos; dónde es el acento. Uso los colores. En eso radica que no sean acróbatas; que sean bailarines sensibles.¹⁶

Acerca de su experiencia docente y las estrategias que emplea, Maira Ramírez comenta:

Cuando estaba en el sistema [SNEPD], le pedí a Laura que me diera clase y me metí a su grupo de chiquititas de tercero. ¡Me encantaba como maestra! Tenía una estructura de la clase que te iba llevando de la mano, pasito por pasito. Te hacía escuchar mucho la música. Ella no te contaba; te hacía bailar la secuencia. Decía: “Escuchen la música, escuchen la melodía; ahí viene el acorde. Estén atentas a la armonía”. Y ahora [este paso] es rojo y ahora [este otro] es verde. Entonces no sólo escuchabas: veías los movimientos. Ella [desarrolla] en sus alumnas una percepción sensorial interesante con los colores, las emociones.¹⁷

Para desarrollar estas estrategias, Laura no sólo utilizaba sus conocimientos y experiencia; también proponía a los acompañantes una estrecha colaboración, pues reconoce que son actores fundamentales en la formación del bailarín:

Ella era muy, muy buena musicalmente. Algunos de los maestros creen que porque tú le digas al maestro acompañante: “Deme un 3/4 o deme un 2/4”, con eso es más que suficiente. Pero no es así (el que tú pidas un cierto *tempo*, cierto compás). Pienso que no es nada más que oigas o que marques el ritmo, sino que sepas matizar, sepas cómo entrar, sepas cómo pedirle la música al pianista de acuerdo con la característica del paso. Y en eso Laura era muy buena; o sea, perfectamente –dijéramos– musical. [Sabía] pedirle al maestro cierto *tempo*, cierto compás y decir: “No, maestro, eso no me cuadra, aunque sea el tiempo que yo le haya pedido”.¹⁸

En una clase de danza es muy importante la música adecuada. Creo que en algún momento se debe quitar [el] “uno, dos, tres, cuatro...”: el estar contando, y relacionarse con la música de otra manera; no por cuentas: con fraseo, con tema musical. La generalidad de los maestros piden un tres, pero no nada más es el vals, el minuetto, la polca, la mazurca. Pero ella al pedir era muy específica. O también me decía: “Dame un vals”, pero con muchas figuras. Eso da otra idea según el paso. Se logra una mejor relación de los alumnos con la música.¹⁹

También ha recurrido a otros conocimientos, como el chi kung (arte chino del que también es maestra), los que introduce en sus clases para estimular que “en los ejercicios el bailarín fluya energéticamente, anímicamente, físicamente, verbalmente. Hay momentos en que las pongo [a sus alumnas] a meditar, sentaditas, y luego les digo: ‘Hagan el adagio’. Y es otra cosa; es mágico”.²⁰

Su disposición y su apoyo en las actividades de la escuela no se circunscribieron a la escuela de clásico, a la cual hizo un significativo aporte;²¹ destacó también su participación con la Escuela Nacional de Danza Folklórica en la organización y realización de las giras del grupo representativo de esa institución:

Yo llamaba a Laura para apoyarnos en las giras, por su disciplina, orden y capacidad para resolver cualquier asunto; porque sabía que cualquier cosa que pasara

en el extranjero con cualquier alumno ella lo iba a resolver. Me sorprendía que, pese a la disciplina, el rigor, la energía, los alumnos llegaban adorando a la maestra Laura Casas, porque al mismo tiempo que te pegaba de gritos era cuidadosa, amorosa, cariñosa.²²

En 1995 dejó la Escuela Nacional de Danza Clásica en respuesta a una invitación de Jorge Domínguez Cerda, en esa época coordinador nacional de Danza, para apoyarlo como jefa del Departamento de Educación Continua. Sus actividades trascendieron esta gestión y también colaboró con Evangelina Osio Romandía y Horacio Lecona Guízar. En ese departamento fue responsable de proponer, programar y coordinar los cursos que se imparten en la Red Nacional de Festivales de Danza, pero también de asesorar técnicamente a las escuelas de danza en todo el país, y de elaborar los planes y programas de las escuelas interesadas. “En Guadalajara hay escuelas muy serias de danza clásica con buenos resultados. Son escuelas que aplican un método y dan clase diaria a sus estudiantes. Yo los asesoraba en la metodología cubana y les enseñaba cómo dosificar la enseñanza.”²³ Una tarea importante –afirma Laura– fue convencer a los secretarios de Cultura de los estados de la necesidad de impulsar la danza. Destacan las actividades realizadas en Tabasco, de las cuales Horacio Lecona comenta:

Ella tenía a su cargo todo el proyecto de educación en el país. Como un ejemplo especial de su labor, en Tabasco nos llamaron de la oficina del gobernador para crear una compañía del estado. Obviamente una compañía de la nada no era factible. Entonces Laura les propuso iniciar una escuela, [puesto que sería] la base para tener una compañía sólida e importante. Ella tenía muy claro que para hacer una escuela que rindiera frutos, de bailarines que pudieran destacarse profesionalmente, era indispensable una escuela especial, distinta, que creara bailarines muy rápidamente. [...] Entonces ella se dio a la tarea de instrumentar un programa especial para niñas y otro para niños. Organizó y preparó un proyecto de audiciones para crear un sistema de detección de talentos. Se hicieron audiciones en prácticamente todas las escuelas primarias de Villahermosa. Y en el caso de los niños –que tú sabes es difícil que los papás les den permiso de meterse al ballet– fueron desde los orfanatos hasta los centros de readaptación y escogieron un primer grupo. Al cabo de dos años de seguir el programa de Laura y sus instrucciones, esas niñas empezaron a ganar premios en los concur-

sos nacionales. [...] Ésta es una prueba fehaciente de que si alguien conoce cómo formar bailarines profesionales en este país es Laura Casas.²⁴

Y acerca de la relación de Laura con los estudiantes, Lecona subraya:

Laura tenía dos facetas: por un lado, un ojo clínico que le permitía identificar qué necesitaba cada uno de los [alumnos], y darles las correcciones y la ayuda no solamente técnica sino interpretativa y artística [para que pudieran] mejorar cada uno su trabajo. Era muy rigurosa: no tolera la mediocridad de ninguna manera. Y, por otro lado, un infinito amor para sus estudiantes. Toda su labor y su tarea eran con una entrega profundamente amorosa por el trabajo de los muchachos.²⁵

En 2000 se retiró del INBA. Sin embargo ha continuado muy activa en el medio de la danza. Ha participado como maestra invitada en concursos y festivales internacionales, entre los que destacan el Festival de Danças de Joinville (Santa Catarina, Brasil) y el Festival de Dança do Mercosul (Río Grande do Sul, Brasil), en los que tuvo una experiencia gratificante y donde su “labor profesional” ha sido reconocida por Valerio A. Cesio y Rosito di Carmine, directores de Núcleo Dança Sudamericana y vicepresidentes de la Asociación de Dança do Cone Sul, quienes fungieron como curadores y directores artísticos de ambos eventos:

Tanto en el Festival de Danças de Joinville (Santa Catarina, Brasil), como en el Festival de Dança do Mercosul (Río Grande do Sul, Brasil), la maestra Laura Casas ha demostrado una eficiencia profesional fuera de lo común. En primer lugar por su facilidad para establecer vínculos pedagógicamente positivos con sus alumnos, estimulando el alto rendimiento tanto en las clases de ballet clásico como en las técnicas alternativas. La impresión que ha dejado en los mismos es altamente positiva, y en varios lugares de Sudamérica aún es citada como referencia didáctica.

Cabe destacar también el desempeño de la maestra Casas como jurado en diversas modalidades de danza. Los comentarios que ha dejado por escrito a numerosos grupos y solistas fueron definitivamente señeros para sus carreras y han sido mencionados habitualmente por ellos en los medios de comunicación.

A estas consideraciones se suma la excelente actitud que [la maestra Casas] ha tenido con sus colegas en reuniones de trabajo, mesas redondas y juntas

diversas. Tanto los profesores sudamericanos como los europeos se han llevado una excelente impresión tanto de la maestra Laura Casas como del alto nivel pedagógico de su país de origen, que ella ha representado con lucidez impar.²⁶

Otra faceta importante en su desarrollo profesional ha sido su participación como *tour manager* de las compañías internacionales que han traído a México Arts Tempo Producciones y Escenarte.²⁷ En esta posición se ha encargado, junto con Arcelia de la Peña, de atender las necesidades de las compañías invitadas, tanto en lo referente a la organización (hoteles, traslados, horarios), como en cuanto a la logística propia de la actividad dancística (clases, ensayos, cuidado de los bailarines, requerimientos escénicos, etc.), actividades que –señala Laura– sería difícil que las realizara alguien sin conocimientos y experiencia en danza.

Esta experiencia ha sido muy valiosa para ella, pues le ha permitido estar en contacto con las mejores compañías del mundo y “meterse en los intestinos de la compañía. Ves clases, ensayos, correcciones [...] Todas esos detalles que suceden dentro de las compañías, [con los que] aprendes porque ves diferentes maestros. Ves ensayos, no nada más de técnica; también de estilo”.²⁸

Y sobre estas actividades, Arcelia de la Peña recalca:

Ella ha trabajado con nosotros como *tour manager* (encargada de las compañías), y ha sido una colaboradora irremplazable. Porque es una persona eficiente, confiable, con juicio. Tiene los conocimientos [...] y esa capacidad de resolver, de [diferenciar] qué cosas son importantes. Pero también es una gente muy cálida, que los extranjeros aquí agradecen. Tiene toda esa mano derecha y mano izquierda. Es una persona muy capaz, y su principal virtud es la forma en que se entrega y su compromiso.²⁹

Aunque la danza profesional ha sido su especialidad, no ha rechazado participar en otros ámbitos. Por ello ha sido asesora en el Carnaval de Mazatlán, donde enseñó a las reinas del carnaval “a caminar, a desarrollar su espíritu”.³⁰ Esta actividad –sin aparente trascendencia en el medio profesional de la danza– Laura la realiza porque es una ocasión de compartir su experiencia con quienes tienen pocas oportunidades de un desarrollo artístico.

Laura Casas aún tiene mucha energía y vitalidad para seguir en la brega de la enseñanza. Y para mantenerse al día ve muchísima danza, “aquí y en el

extranjero. Reviso continuamente métodos de enseñanza; no me encasillo. Pero no doy clases de moda, porque sé qué es lo que funciona”.

Piensa que un maestro debe estar continuamente aprendiendo; renovarse, no cerrarse ni sentir “que ya la hiciste”. Ha tenido oportunidad de visitar escuelas y observar a maestros internacionales de prestigio. En Holanda pudo apreciar el trabajo Jiri Kylian y constató “cómo él transforma la técnica de ballet clásico en algo orgánico, en movimiento contemporáneo, pero que no deja de ser ballet clásico”. En Nueva York, en el famoso estudio Steps, David Howard la impulsó a dar una de sus clases, “y aprendí muchísimo de él. Aunque era un ícono de la danza clásica no se guardaba conocimientos. Era abierto, daba consejos; lo veías tanto en sus clases de técnica como en sus clases teóricas, con toda su sabiduría, sin egoísmos”.³¹

Con el fin de que los aspirantes a maestros se aproximen a sus conceptos sobre la docencia, a pregunta expresa de quien esto escribe Laura comparte con nosotros algunas experiencias y pensamientos:

Un maestro de danza debe tener, en primer lugar, la vocación. Porque no cualquier bailarín que cuelga las zapatillas puede ser un buen maestro. Debe tener gusto por dar clase, y luego conocimiento y sensibilidad. Debe haber bailado, haber sentido en el cuerpo lo que es el ballet. Porque si no te has puesto unas zapatillas y no sabes cómo pararte en puntas o cómo se siente ejecutar un rol de algún ballet, o lo que es bailar con una pareja, difícilmente lo puedes transmitir a tus alumnos. Debe tener conocimientos de lo que está dando, pero también –como todo pedagogo– debe aprender psicología, para saber que aunque sea muy exigente no debe ofender ni lastimar. Debe estar al día con las innovaciones de la técnica, porque los niños cambian y el maestro debe buscar nuevos métodos para que asimilen la técnica. Por ejemplo, los niños ahora están en la computadora mucho tiempo y han perdido la visión periférica. Por eso la enseñanza de los giros ha cambiado. Ahora si pones a una niña frente a la barra mucho tiempo, como a nosotras, se aburre y sale volando de la clase. Entonces tienes que buscar otro modo de enseñar las posiciones. La metodología sigue siendo la misma, pero la forma de aplicarla, enseñarla, va evolucionando. Te tienes que ir adaptando. No puede ser como nos enseñaron a nosotros. [...] Debes ser muy observadora: ver muchísima danza, tener criterio propio, capacidad de análisis; darte cuenta de la evolución del ballet; ver a reconocidos coreógrafos, que usan la técnica pero van más allá en su trabajo artístico.³²

La calidad de Laura y su dedicación a la danza la reconocen sus colegas y sus alumnos, por lo que han dejado testimonio de su aprecio por ella y su labor educativa:

Laura es una maestra con muchísimos años de experiencia que ha visto dar clases a los mejores maestros del mundo y ha dado clases en muchas partes del mundo. Es una persona que ha formado bailarines profesionales. Tiene un buen ojo –como le decimos–, y también tiene un buen criterio para educar a un estudiante de danza, de ballet.³³

Conozco su trabajo y me parece excepcional. Pienso que Laura es uno de los más grandes pilares de la escuela [Nacional de Danza Clásica] y por lo mismo de la danza clásica en México. [...] Es un ser humano excepcional.³⁴

Me gustaría que supieran que es una gran maestra; que no quedara en el olvido. Porque preparó a mucha gente; dedicó su vida a cantidad de niños. Hay pocas personas tan constantes, tan dedicadas y tan comprometidas con el bailarín. Ella se esforzaba en que de verdad lo lograras.³⁵

Fuentes

Entrevistas

(Todas realizadas por Alejandra Ferreiro)

- Con Mónica Barragán. México, D.F., 15 de abril de 2014.
- Con Laura Casas Peralta. México, D.F., 31 de enero y 21 de febrero de 2014.
- Con Arcelia de la Peña (entrevista telefónica). México, D.F., 29 de abril de 2014.
- Con Horacio Lecona (entrevista telefónica). México, D.F., 28 de abril de 2014.
- Con Silvia Ramírez. México, D.F., 25 de febrero de 2014.
- Con Maira Ramírez. México, D.F., 16 de diciembre de 2013.
- Con Ana María Ramos. México, D.F., 20 de febrero de 2014.

Bibliografía y hemerografía

- Casas, Laura. “Estructura y funcionamiento de la Academia de la Danza Mexicana”. Inédita. México. Tesis presentada para obtener el título de Maestra y Ejecutante de Danza Clásica y Moderna. Academia de la Danza Mexicana, 1973.

_____. *Currículum vitae*.

_____. Instituto para la Cultura y las Artes de Quintana Roo. Plan de estudios. Escuela Estatal de Danza. Chetumal, Quintana Roo, Dirección Académica, mayo de 1998.

- Tortajada, Margarita. *Danza y poder II*. México, INBA/Cenidi-Danza José Limón, 2006. (Biblioteca Digital.)

Notas

- ¹ Entrevista con Laura Casas Peralta, realizada por Alejandra Ferreiro. México, D.F., 21 de febrero de 2014.
- ² Entrevista con Silvia Ramírez, realizada por Alejandra Ferreiro. México, D.F., 25 de febrero de 2014.
- ³ Entrevista con Laura Casas Peralta, realizada por Alejandra Ferreiro. México, D.F., 31 de enero de 2014.
- ⁴ *Loc. cit.*
- ⁵ Entrevista con Silvia Ramírez...
- ⁶ Entrevista con Laura Casas Peralta, realizada por Alejandra Ferreiro, México, D.F., 31 de enero de 2014.
- ⁷ *Loc. cit.*
- ⁸ *Loc. cit.*
- ⁹ *Loc. cit.*
- ¹⁰ Entrevista con Silvia Ramírez...
- ¹¹ Entrevista con Laura Casas Peralta, realizada por Alejandra Ferreiro. México, D.F., 31 de enero de 2014.
- ¹² *Loc. cit.*
- ¹³ *Loc. cit.*
- ¹⁴ Entrevista con Mónica Barragán, realizada por Alejandra Ferreiro. México, D.F., 15 de abril de 2104.
- ¹⁵ Entrevista con Silvia Ramírez...
- ¹⁶ Entrevista con Laura Casas Peralta, realizada por Alejandra Ferreiro. México, D.F., 31 de enero de 2014.
- ¹⁷ Entrevista con Maira Ramírez, realizada por Alejandra Ferreiro. México, D.F., 16 de diciembre de 2013.
- ¹⁸ Entrevista con Silvia Ramírez...
- ¹⁹ Entrevista con Ana María Ramos, realizada por Alejandra Ferreiro. México, D.F., 20 de febrero de 2014.
- ²⁰ Entrevista con Laura Casas, realizada por Alejandra Ferreiro. México, D.F., 21 de febrero de 2014.
- ²¹ En dicha institución fungió como jefa de materia, participó en el Consejo Técnico Pedagógico y formó parte de la comisión para la elaboración del proyecto de la licenciatura en docencia. Asimismo, fue asesora de tesis e integrante de las comisiones dictaminadoras del área de Danza del INBA y colaboró con un alto sentido de profesionalismo en todas las actividades escénicas que se organizaban.
- ²² Entrevista con Maira Ramírez...
- ²³ Laura Casas, 21 de febrero de 2014, *op. cit.*

- ²⁴ Horacio Lecona, entrevista telefónica realizada por Alejandra Ferreiro. México, D. F., 28 de abril de 2014.
- ²⁵ *Loc. cit.*
- ²⁶ “Informe de participación de Laura Casas”. Firmado por Valerio A. Cesio y Rosito di Carmine, 20 de febrero de 2014.
- ²⁷ Organizaciones fundadas y dirigidas por Arcelia de la Peña que se han dedicado a promover espectáculos culturales en nuestro país.
- ²⁸ Entrevista con Laura Casas Peralta, realizada por Alejandra Ferreiro. México, D.F., 21 de febrero de 2014.
- ²⁹ Entrevista telefónica con Arcelia de la Peña, realizada por Alejandra Ferreiro. México, D.F., 29 de abril de 2004.
- ³⁰ Entrevista con Laura Casas Peralta, realizada por Alejandra Ferreiro. México, D.F., 21 de febrero de 2014.
- ³¹ *Loc. cit.*
- ³² *Loc. cit.*
- ³³ Entrevista con Arcelia de la Peña...
- ³⁴ Entrevista con Horacio Lecona...
- ³⁵ Entrevista con Mónica Barragán...



Asunción Sánchez. Foto: archivo personal de la maestra Asunción Sánchez.

Asunción Sánchez (izquierda). Foto: archivo personal de la maestra Asunción Sánchez.



Asunción Guadalupe Sánchez Ortiz María Dolores Ponce G.

La maestra Asunción Sánchez vive a toda velocidad: “Voy contra reloj. Siempre me he complicado, desde niña, cuando estudiaba y bailaba, y luego, formándome además como maestra de educación primaria”.¹

Sus días transcurren entre el Centro Estatal de Bellas Artes (CEBA) y el Colegio Educación y Patria:

Entro a las ocho y media al CEBA, salgo pasaditas las once; en cinco o diez minutos llego al colegio y empiezo a dar clase a las once y media; salgo a la una de la primaria, pero a la una y media empieza mi clase de taller, unos días de ballet y otros de jazz. Termino a las tres, vengo a la casa, y a las cinco regreso al CEBA. Voy saliendo nueve y media o diez de la noche. Llego a mi casa, atiendo a mi mamá, platico un rato con ella, ceno y preparo lo necesario; termino cerca de la una. Al día siguiente me levanto a las seis y media y vuelta a empezar. Eso, de lunes a viernes. Los sábados nada más trabajo en el CEBA, de nueve a una y media. Y los domingos me quedan muy cortitos para todo lo que tengo que hacer: aparte de las clases de Bellas Artes, para las que tenemos que planear cronogramas, buscar música y demás, mi trabajo en la otra escuela también requiere distintas labores. En la primaria es más sencillo, porque hay materiales y libros, pero para la licenciatura necesito preparar los materiales.

Así han sido sus rutinas desde que tomó su decisión, en 1960:

Cuando empecé a estudiar danza, como en mi familia nadie había bailado, mi mamá me decía: “Si te gusta, hazlo, pero no te me atrases en nada de lo demás”. Eso lo sigo oyendo hoy de los papás. Por eso cursé la Normal; en el fondo quería

[estudiar] medicina, pero no iba a poder combinarla con la danza; ya daba funciones, ya tenía alumnos, no los iba a dejar. Entonces empecé a asistir a la Escuela Normal particular, y la madre [la religiosa que fungía como directora] me pidió que me incorporara a trabajar. Así que ya no me tuve que ir a las primarias de los pueblitos a dar clases, que es donde se empieza. Todo quedó listo. En mi familia ya no me podían decir nada, ya trabajaba, más otra bendición: el local antiguo donde estudié danza estaba enfrente de mi escuela particular; sólo cruzaba la calle. Y [el Colegio] Educación y Patria quedaba a cinco esquinas de mi casa. Hoy el CEBA está a unas diez esquinas de donde vivo, un poco más lejos, pero sigue siendo muy cerca. Así, desde entonces mi día ha sido muy productivo, no pierdo tiempo recorriendo distancias. Las religiosas de esa época adoraban que yo bailara y me daban todas las facilidades. Cuando estudiaba la Normal había que ir mañana y tarde, y ellas me daban oportunidad de irme a mis clases de danza, incluso llegaron a cambiarme la hora de los exámenes.

Por la cantidad de cosas que hacía, una madre [religiosa] de la escuela me decía: “Cuando tengas treinta años te vas a sentir como de cien”, y sí, me canso, pero el cuerpo se acostumbra.

Nacida en Mérida el 12 de enero de 1951, para ella es una fortuna haber vivido siempre en esa

ciudad tranquila donde alcanzamos a hacer mucho en el día porque las distancias son cortas y conocemos a mucha gente. En Mérida –volvemos a lo mismo: es pequeña– me ha tocado ver que varias personas a quienes les he dado clases ahora tienen sus academias, y me siento muy contenta de ver cómo continúan creciendo, trabajando. Muchas de las actuales maestras de Bellas Artes se graduaron conmigo, y ahora tengo [como alumnas] a sus hijas, a sus sobrinas; el ambiente es muy familiar.

Era lugar propicio para dedicarse a la danza también por la arraigada tradición balletística en Yucatán, una de cuyas pioneras fue Nina Shestakova, bailarina moscovita que llegó a la ciudad de México con la Ópera Privée y terminó quedándose en nuestro país. En su Escuela Rusa de Ballet en el Distrito Federal tuvo como alumna a Emmita, hija del general Arturo L. Alatorre, fallecida en 1935 en un accidente. En el primer aniversario de su desaparición se convocó a Shestakova para dar funciones en los teatros Peón

Contreras, de Mérida, y Variedades, de Progreso. Se quedó en Mérida, donde fundó su escuela.² Más tarde, en 1944, al ser nombrado director de Bellas Artes Amílcar Cetina Albertos, padre de una de las estudiantes de Shestakova, se fundó la Escuela de Danza, y esa alumna, Nelly Cetina, se hizo cargo de la instrucción.³

Dice Asunción: “Tenemos la gran ventaja de que en Mérida el ballet es muy importante, a todo el mundo le gusta, casi no hay niña que no lo estudie. Muchas personas dicen que aquí en Yucatán es donde hay más escuelas y compañías, independientes y de gobierno también”.⁴

En el salón

En 1967 Asunción Sánchez concluyó los seis grados de estudios de técnica clásica; en 1970 fue acreditada como profesora de danza clásica; en 1971 terminó los cursos correspondientes a la enseñanza de la danza folclórica nacional y española, todo, en la Escuela de Bellas Artes del Estado de Yucatán. Adicionalmente, en 1970 se graduó como profesora de educación primaria en la Escuela Normal Educación y Patria, A. C.,⁵ donde hoy sigue laborando. De esa escuela particular, en la que ya rebasa los cuarenta años de servicio, explica:

Trabajé con grupo completo de primaria sólo durante cuatro años, después me pasaron a educación artística y allí me quedé. En la licenciatura en educación primaria no sólo doy danza, sino que abarco las cuatro áreas; en kínder y primaria doy educación artística, tal como la piden los programas oficiales. Pero aparte, como otras escuelas privadas de la ciudad, ésta tiene sus propios talleres artísticos; en este caso sólo asisten niñas, a quienes les doy ballet en un grupo y jazz en otro.

También en 1970 ingresó a la Escuela de Bellas Artes como maestra y coreógrafa. Allí se ha dedicado a la formación técnica y artística de bailarines y ha graduado a generaciones de alumnos.

Hoy, el CEBA –que pertenece a la Secretaría de Educación– ocupa un inmueble “con espacios abiertos y áreas verdes, ubicado frente al Parque del Centenario o zoológico.⁶ Era un edificio antiguo que se remodeló”. En

los grados superiores, Asunción imparte las materias de técnica de la danza clásica, acondicionamiento físico, prácticas escénicas y repertorio, e introducción a la coreografía. Además es responsable del egreso de las alumnas de alto rendimiento de esta institución, así como maestra principal, coreógrafa y directora artística del Ballet de Cámara:

En las mañanas trabajo con este ballet, formado por ex alumnos que regresaron; los agrupamos y empezamos a entrenarlos otra vez, ahora son doce y ya se presentan en funciones. Yo me ocupo de los alumnos, las coreografías y las clases. La Compañía de Danza Clásica constantemente nos pide apoyo de nuestros alumnos para sus funciones; por ejemplo, en diciembre participaron en *Cascanueces*; se llevaron al séptimo año, que es mi grupo.

Acerca de su experiencia docente comenta:

He tenido alumnos con muchas y con pocas condiciones, y estos últimos nos dan ejemplo de lo que se puede lograr cuando alguien se lo propone. Me gusta contarles eso a los estudiantes que se deprimen y dicen “yo no puedo”. Creo que funciona. Aprendo de ellos; ahora me doy cuenta de que se aprende realmente cuando uno se enfrenta al problema de tener un alumno con limitaciones corporales y que quiere hacer muchas cosas; así uno inventa formas y las prueba hasta que acierta.

En el CEBA, ver cómo se transforma una alumna es el lado maravilloso, aunque también está el lado de luchar con los adolescentes. En el [Colegio Educación y] Patria me encanta ver cómo crecen los niños y cuánta creatividad tienen, siempre disfruto de algo nuevo, ni siquiera se vuelve rutinario. Con las muchachas de la Normal también gozo viendo cómo se transforman, empiezan con temor a la educación artística y terminan haciendo miles de cosas; es cuestión de estimularles la creatividad, cuando empiezan ya no pueden parar, organizan sus obras de teatro, sus bailes... Es divertido, [aunque] también muy cansado.

Asunción considera a sus maestros como un tesoro. Añora la época en que, gracias a las gestiones de Jorge Esmá Bazán, director del Instituto de Cultura de Yucatán (ICY), llegaban a Mérida maestros especialistas de la ciudad de México y de otros sitios:

Él nos dio esas oportunidades, nos ayudó mucho con la formación trayéndonos maestros para asesorarnos. Cada año, antes de iniciar el curso con los alumnos, teníamos clases de todos tipos de danza y de música. Ahora también nos dan cursos, pero de superación personal, de autoestima, sobre cómo tratar a los alumnos; pero la tecnología nos ayuda a ver cómo están los niveles de la danza en otras partes. Entonces teníamos la ilusión de aprender más, y esos maestros que venían nos motivaban, asistían a nuestros exámenes, nos observaban y, gracias a todas sus correcciones, aprendimos.

Fue en las décadas de los años ochenta y noventa cuando estudió expresión corporal con Cecilia Kamen (1985); con Tulio de la Rosa, nivel de iniciación y vocacional (1985), taller de introducción a la danza social y teatral (1985), actualización docente en danza clásica (1996), y actualización académica y metodológica en la danza clásica (1997 y 1998); con Sylvia Ramírez (“Mi modelo: quisiera saber la mitad de lo que ella sabe”), técnica de la danza y repertorio clásico (1988), didáctica de la danza clásica (1988), y metodología de la danza clásica (1990 y 1991); con Clara Carranco, danza clásica (1996), metodología de los grados 1º y 2º, 6º, 7º y 8º (1999), y metodología de la danza clásica (2003); con Joaquín Banegas, aspectos metodológicos y estilísticos de la Escuela Cubana de Ballet (1991), y actualización de técnica y práctica del método cubano (1996); cursó introducción a la coreografía con Ana María Ramos, Javier Torres, Roberto Sánchez y Tulio de la Rosa (1986); danza contemporánea (1986) y notación Laban (1986); música II con Ana María Ramos (1987); coreografía II con Javier Torres (1987); aspectos morfofuncionales para la danza con Sara Peraza Canul (1998); y actualización de la música en el ballet con Fernando Vega Cisneros (2001).

Guarda un recuerdo especial:

Cuando vino por primera vez el maestro Joaquín Banegas [*maitre* principal del Ballet Nacional de Cuba], nos dio clase y luego nos dijo a dos o a tres maestras de la escuela que diéramos una [clase] ante él. Observó a nuestros alumnos, y vio una coreografía que yo había inventado y que acabábamos de llevar a un encuentro en Toluca, con la música de *Serenata para cuerdas*, de Chaikovski. La titulé *Visión y reflejos*.⁷ Me emocionó mucho cuando me dijo cuánto le había gustado. En ese entonces no teníamos televisión por cable ni discos para ver nada

de la danza del mundo, así que, muy intrigado, el maestro Banegas me preguntó de dónde la había sacado. Le respondí que nomás se me había ocurrido. Me invitó a platicar con él; en el hotel donde se estaba hospedando nos tomamos un café y conversamos; me dijo cosas muy llamativas de la danza, me hablaba sobre estilos y tantas otras cosas... y yo no sabía nada de eso, no entendía bien qué me decía, pero me motivó mucho. Ahora vemos más danza, así que reponemos obras de Balanchine y de otros coreógrafos, obras de repertorio, aunque todavía inventamos algunas. En ese tiempo todo era producto de la imaginación y la creatividad del momento. Aquella plática me motivó a seguir creciendo.

En los foros

Empecé a tomar [clases de] danza como a los ocho años, y a esa misma edad fue la primera vez que bailé, porque la escuela tenía festivales de fin de cursos. Pero apenas con tres años de asistir a clases, un maestro que tenía un grupo de ballet en la escuela, formado con los maestros de ese tiempo y alumnas adelantadas, me llamó para hacer un papel en una de sus funciones; allí empecé. A partir del año siguiente me quedé bailando con él en el Ballet de la Ciudad de Mérida. Él fue mi maestro hasta el final de mi carrera y seguí bailando en ese ballet y trabajando como maestra. Era Alfredo Cortés Aguilar,⁸ quien nos llevaba a encuentros en la ciudad de México; por ejemplo, me tocó bailar el *pas de quatre* de *El lago de los cisnes*, también el *Grand pas de quatre*. Fue mi primera experiencia en la ciudad de México, y después seguimos viajando con él. Luego dejó de darnos clase y la directora, María Luisa López, nos llevaba a todos los concursos. Dejé de bailar hasta los treinta y cuatro años, lo que es mucho tiempo para [las bailarinas de] Mérida, porque aquí se casaban y ya, dejaban todo; como soy soltera, bailé muchos años, al mismo tiempo que me ocupaba de las alumnas de los grados superiores. Al irse el maestro Cortés se quedó Nina Shestakova unos dos años más y yo permanecí al frente de las alumnas, las entrenaba y les montaba coreografías. María Luisa López era la directora artística; Sylvia Ramírez, la supervisora del nivel de las alumnas. Íbamos a encuentros, llevaba varias coreografías, y así viajé por muchos años.

En su último periodo como bailarina, Asunción Sánchez participó en las funciones que dio el Ballet de la Escuela de Bellas Artes de Yucatán, aún

dirigido por Nina Shestakova, con los bailarines invitados Susana Benavides y Zygmunt Szostak, en el Teatro Peón Contreras, el 11 y 12 de marzo de 1983: en el cuerpo de ballet del *largetto* (m. Chopin), en el *Grand pas de quatre* (coreografía: Alfredo Cortés, m. Pugnì); como El pájaro en *El cazador y el pájaro* (m. O. Respighi); y entre las muchachas tártaras de las *Danzas polovtsianas* de la ópera *El príncipe Ígor* (m. A. Borodin).

En 1987 fue seleccionada para formar parte del elenco artístico de la Compañía de Danza Clásica Yucatán INBA, integrada por el CEBA. En el primer programa de la compañía (abril de 1990), dirigida por María Luisa López Méndez, aparece en el montaje de la suite del ballet *Paquita*, al lado de Rubí Montejo. A partir de entonces se montan coreografías suyas, como *Reminiscencias* (1991, con los vales *Capricho*, de Ricardo Castro, y *Poético*, de Felipe Villanueva); *¿Había una vez...?* (1991, m. Claude Bolling); *Juventud* (1991, coautora: Rubí Montejo, m. A. Glazunov, Léo Delibes y J. Haydn); *Vals de la viuda alegre* (1992, m. Franz Lehár); *Naturaleza* (1992, m. Louis Moreau Gottschalk); *Armonía* (1992, m. G. Fauré); *Momentos de inspiración* (1998, m. varios compositores); las secciones “Visitantes” (m. Chaikovski y otros), “Austria” (m. anónimo), “México” (m. M. M. Ponce y J. P. Moncayo) y “Mi ciudad” (m. G. Trigo), de la obra *Museo de la danza* (1999); *Danzón número 2* (2000, m. Arturo Márquez); *Sensaciones ocultas* (2003, m. C. Saint-Saëns); *Evolución* (2003, m. René Dupéré), y *Aniutta* (2006, m. V. Gavrilin). Además, se desempeña como auxiliar de la dirección de la compañía, en la coordinación y los arreglos coreográficos, en el montaje de obras, como coordinadora escénica, ensayadora y maestra. Y en el ballet infantil, como directora artística.

Reconocimientos

Maestra emérita en educación artística por el gobierno de su estado (1999), Asunción Guadalupe Sánchez Ortiz recibió la medalla al mérito artístico otorgada por el Instituto de Cultura de Yucatán (1999), y en 2009 se le dedicó un homenaje en el marco del X Festival Internacional Avant Garde, en el Teatro Peón Contreras, “por su destacada labor en la ejecución, difusión y profesionalización en la construcción del desarrollo dancístico en Yucatán”. Montaje, ensayo y dirección artística estuvieron a cargo de la misma

homenajeada en *El espectro de la rosa*, variaciones de *Paquita*, variación de Kitri del tercer acto de *Don Quijote*, y *Baile de la reina*, de Balanchine. En el programa aparece un texto que expone:

Esta fusión de arte y pedagogía, aunada a la influencia de grandes maestros nacionales e internacionales, como lo fue la bailarina y maestra Nina Shestakova [...] le permite desarrollar una particular línea de enseñanza artística con la cual forma nuevos elementos para la danza, fructificando su labor con numerosas aportaciones al Centro Estatal de Bellas Artes como formadora de alumnos de nivel superior, maestra responsable de la Compañía de Danza Clásica del Estado (1987-1994) [...] egresados que destacan tanto nacional como internacionalmente, alumnos medallistas en concursos, auxiliar metodológico de la planta de maestros del CEBA, directora artística escénica de las puestas en escena del CEBA desde su formación en el año 2000.⁹

Mujer de espacios íntimos, prefiere su recámara y sus salones de clase a la calle. El silencio a la estridencia. Escuchar que hablar. Le queda corto si decimos que trabaja de sol a sol.

Fuentes

–Sánchez Ortiz, Asunción Guadalupe, *currículum vitae* (actualizado a 2011).

Documentos en línea

–Archivo histórico de Mérida, <http://www.merida.gob.mx/historia/> [Consulta: 20 de enero de 2014.]

–S/a, “Al Colegio Educación y Patria”, en *Por Esto!*, http://poresto.net/ver_nota.php?zona=yucatan&idSeccion=1&idTitulo=190638 [Consulta: 25 de abril de 2014.]

–S/a, “Despiden con honores al bailarín y coreógrafo yucateco Alfredo Cortés”, en *MLNews*, 25 de mayo de 2009, <http://metrolatinousa.com/2009/05/25/despiden-con-honores-al-bailarin-y-coreografo-yucateco-alfredo-cortes/> [Consulta: 25 de abril de 2014.]

–Salas, Víctor, “74 años de historia del ballet en Yucatán, 1936-2010”, en *Por Esto!*, http://www.poresto.net/ver_nota.php?zona=yucatan&idSeccion=1&idTitulo=29376 [Consulta: 9 de enero de 2014.]

———, “Las academias particulares”, en *Por Esto!*, http://www.poresto.net/ver_nota.php?zona=yucatan&idSeccion=1&idTitulo=54543 [Consulta: 9 de enero de 2014.]

–Secretaría de la Cultura y las Artes de Yucatán, <http://www.culturayucatan.com/index.php>

–Zugazagoitia, Tatiana, “La profesionalización del ballet en Yucatán”, en revista *Mérida Viva*, 2 de diciembre de 2012, <http://meridaviva.com/?m=201212> [Consulta: 22 de abril de 2014.]

Programas de mano

–Ballet de la Escuela de Bellas Artes de Yucatán (dirigido por Nina Sheshtakova), Teatro Peón Contreras, 11 y 12 de marzo de 1983.

–Compañía de Danza Clásica de Yucatán (CDCY), Teatro Peón Contreras, 31 de marzo y 1 de abril de 1990.

–CDCY, Noche de Gala, Teatro Peón Contreras, 19 y 20 de junio de 1991.

–Clausura de cursos 1990-91 de la Escuela de Danza Clásica del CEBA, Teatro Daniel Ayala, 25 y 26 de junio de 1991.

–CDCY, Noche de Ballet, Teatro del IMSS, 18, 19, 25 y 29 de noviembre de 1991.

–CDCY, Cuatrocientos cincuenta aniversario de la ciudad de Mérida, Teatro Peón Contreras, 23 de enero de 1992.

–CDCY, Setenta y cinco aniversario de la Escuela de Bellas Artes, Teatro Daniel Ayala, 31 de enero de 1992.

–Graduación de alumnas del CEBA, maestra graduante: Asunción Sánchez, (s/recinto), 9 y 10 de julio de 1998.

–XVI Otoño Cultural Yucatán, Oc’Ohtic, Lo bailamos, lo danzamos, *Museo de la danza*, Teatro Peón Contreras, 27 de noviembre de 1999.

–XVII Otoño Cultural Yucatán, Utopía en movimiento, Teatro Peón Contreras, 11 de noviembre de 2000.

–Primer Certamen Estatal Infantil y Juvenil de Danza Clásica (s/recinto), 31 de enero y 2 de febrero de 2003.

–Centro Estatal de Bellas Artes, Danza clásica, Teatro Mérida, 2 de julio de 2003.

–Noche de Ballet, CEBA, Área de Danza Clásica, Teatro Peón Contreras, 27 de junio de 2006.

–X Festival Internacional de Danza Avant Garde de México, En el umbral de la utopía, Homenaje a la maestra Asunción Sánchez, Teatro Peón Contreras, 26 de abril de 2009.

Entrevista

–Asunción Guadalupe Sánchez Ortiz, entrevista telefónica realizada por Dolores Ponce, 22 de abril de 2014.

Notas

- ¹ Todas las declaraciones de la maestra Asunción Sánchez que aparecen en esta semblanza provienen de una entrevista telefónica realizada por Dolores Ponce el 22 de abril de 2014.
- ² La escuela se ubicaba en la Calle 60, muy cerca de la Iglesia de Santa Lucía; la denominó Escuela de Ballet Emmita Alatorre. Víctor Salas, “74 años de historia del ballet en Yucatán, 1936-2010”, en *Por Esto!*
- ³ V. Salas, “74 años de historia..., *op. cit.*”
- ⁴ Se dice que en Mérida existen casi cien escuelas particulares de ballet, y abundan en otras ciudades yucatecas, como Puerto Progreso, Valladolid, Tizimín, Ticul, Izamal, y varias más. Al respecto, Víctor Salas afirma (en una nota periodística titulada “Las academias particulares”) que esta proliferación es considerada por los “foráneos” como todo un fenómeno, y se cree que por tal abundancia existe una educación de calidad y amor al ballet en la entidad. Coincide Tatiana Zugazagoitia (en la nota “La profesionalización del ballet en Yucatán”): “Siendo Mérida una ciudad en la que existe una academia de ballet prácticamente en cada esquina, resulta sorprendente que no haya generado una sola compañía de danza clásica profesional de calidad. Las opciones de bailar ballet en una compañía profesional en Yucatán, para las egresadas y egresados de Bellas Artes o de las academias, son casi inexistentes”.
- ⁵ La escuela fue fundada en 1890 en la Calle 64 del Centro de Mérida por la Sociedad de las Siervas del Sagrado Corazón y de los Pobres, congregación organizada por el sacerdote José María de Yermo y Parres. Sin autor (S/a), “Al Colegio Educación y Patria”.
- ⁶ El CEBA se ubica en la Avenida Itzaes 501, col. Centro. En la misma avenida, enfrente, está el Parque del Centenario, inaugurado en 1910, que consta de una alameda con quiosco y bancas importadas, un lago, una fuente de mármol donada por la colonia cubana, y un zoológico.
- ⁷ La obra aparece por primera vez en el programa de la Noche de Gala de la Compañía de Danza Clásica de Yucatán, Teatro Peón Contreras, 19 y 20 de junio de 1991. Coreografía: Asunción Sánchez, m. 2º, 3er y 4º movimientos de la *Serenata en C mayor*, de Chaikovski; dirección general de la compañía: María Luisa López Méndez; asesora técnica: Sylvia Ramírez. Después, en los programas de clausura de cursos 1990-91 de la Escuela de Danza Clásica del CEBA, Teatro Daniel Ayala, 25 y 26 de junio de 1991; posteriormente, en la Noche de Ballet de la Compañía de Danza Clásica de Yucatán, Teatro del IMSS, 18, 19, 25 y 29 de noviembre de 1991; en el cuatrocientos cincuenta aniversario de la ciudad de Mérida, Teatro Peón Contreras, 23 de enero de 1992; y por último, en el setenta y cinco aniversario de la Escuela de Bellas Artes, Teatro Daniel Ayala, 31 de enero de 1992.

- ⁸ Bailarín y coreógrafo originario de Mérida (nacido en 1934); se formó como maestro en la Escuela Normal Rodolfo Menéndez de la Peña y estudió danza clásica en la Escuela de Bellas Artes de Yucatán. Bailó con el Ballet de Cámara de la Ciudad de México y con la Compañía Nacional de Danza. Cuando murió (24 de mayo de 2009), fue despedido en la Plaza de la Cultura del CEBA y, entre otros homenajes artísticos, el Ballet de Cámara, con Asunción Sánchez en la dirección artística, bailó un pasaje de *Elegía* (m. Chaikovski). S/a, “Despiden con honores al bailarín y coreógrafo yucateco Alfredo Cortés”, en *MLNews*. El Ballet Folklórico del Estado de Yucatán, fundado en 1970, lleva su nombre.
- ⁹ Programa de mano Homenaje a la maestra Asunción Sánchez, Teatro Peón Contreras, 26 de abril de 2009.

Danza moderna-contemporánea

Beatriz Juvera, 1982. Foto: Alberto Herrera.



In memóriam (1977), coreografía de Beatriz Juvera. En la imagen aparecen Alicia Durán, Alma Sofía García, Ma. Luisa García y Beatriz Juvera. Foto: Mariano Galaz.



Beatriz Juvera, danza brava y roja¹

Margarita Tortajada Quiroz

Beatriz le hace honor a su origen, Arizpe, que significa “lugar de hormigas rojas, hormigas bravas” en lengua ópata. Así es Beatriz: brava y decidida para afrontar el trabajo y los retos; aunque menuda, como ese insecto, es tenaz y laboriosa; el color hace referencia a su tendencia política y al compromiso social que ve en su danza.

Su quehacer ha sido reconocido con gratitud y generosidad, porque de esa manera lo ha desarrollado ella desde que era una adolescente. El impacto que ha tenido durante más de cinco décadas sobre la danza escénica del noroeste del país y de México entero, en los ámbitos educativo, creativo, de difusión y de reflexión, se debe a que es una pionera y una artista inconforme, y consiguió que “lloviera danza en Hermosillo”.²

Beatriz Juvera Morales nació el 29 de julio de 1945 en Arizpe, Sonora, aunque su familia ya se había establecido en Hermosillo. Es la cuarta de seis hijos de Ramón H. Juvera Robles, un tenedor de libros que llenaba su casa con el sonido del piano, y de María Luisa Morales Barreda, una administradora y ama de casa apasionada por la tierra.

Beatriz siempre bailó, pero cuando presenció una función escolar en el Cine Sonora, en la que participó su hermana, reconoció que la danza “entra de los pies a la cabeza y hace vibrar a todo el cuerpo”³ y que era “un mundo que ineludiblemente yo traía adentro”.⁴ En 1957 comenzó sus estudios con Martha Bracho (danza clásica, moderna, folclórica y española), para posteriormente asistir a clases de música, teatro y artes plásticas, todo dentro del Instituto de Bellas Artes de la Universidad de Sonora (Unison, a la que pertenecía su secundaria). De inmediato se incorporó a la Academia de Danza y al Grupo de Danza de la misma institución, ambos fundados y

dirigidos por la maestra Bracho, célebre “sokolova” cuyo trabajo seguía la línea nacionalista. Invitada por el rector, la maestra Bracho había iniciado sólo unos años antes (1954) la enseñanza de la danza, enfrentándose a la mojigatería y prejuicios sociales y religiosos que prevalecían en Hermosillo.⁵ Con bailarinas como Beatriz, logró difundir la danza en su estado y llevarla a otros espacios.

En 1965 el grupo se presentó en Phoenix, Arizona; siguió una gira por Guadalajara, Tlaxcala y Oaxaca. En agosto llegó a la ciudad de México –gracias a la invitación de Miguel Álvarez Acosta–⁶ para bailar en la Casa de la Paz con un programa que incluía *Huapango* (m. Moncayo), *Sensemaya* (m. Revueltas), *Divertimento* (m. Scarlatti, vest. Antonio López Mancera), *Bolero* (esc. y vest. Marco Antonio Félix) y *Variaciones* (ambas m. Ravel), todas de Bracho.⁷

Un año después, el Grupo de la Unison tomó parte en la I Reunión Nacional de Danza del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), luego de haber ganado el concurso de la zona noroeste. Bailó el 10 de septiembre en el Teatro del Bosque del D.F. el programa *Danza*, de Bracho, compuesto por *Divertimento*, *Variaciones*, *Huapango*, *Bolero* y *Xtabay* (m. Guty Cárdenas, arreglo orquestal Carlos Luyando),⁸ y obtuvo el premio a la mejor coreografía. Aunque Beatriz participaba en muchas de las obras, fue *Xtabay* una de gran importancia para ella porque ejecutaba el papel principal y se le consideraba “la mejor alumna de la Academia de Danza de la Unison”.⁹

En 1970 el grupo regresó a la ciudad de México al IV Concurso Nacional de Danza del INBA en el Teatro del Bosque, como ganador de la zona noroeste. El 14 de marzo presentó *Bach en ritmo de jazz* (m. Bach), *Los pájaros* (m. Respighi, con Beatriz como La paloma), *Boda en Guanacaste* (m. folclórica de Costa Rica, con Beatriz como La novia), *Idilio yaqui* (m. Sandi) y *La visita* (m. Galindo, en las dos últimas Beatriz era parte del grupo de Mujeres). De nuevo Martha Bracho obtuvo el premio a la mejor coreografía, y el brillante desempeño de Beatriz como bailarina le valió reconocimientos especiales de la prensa capitalina.¹⁰

Pero como no sólo le interesaba la interpretación, se inició en la coreografía: *Ilusión con un vals* (m. Strauss, 1969), *Música y sonidos en unos zapatos de punta* (m. Paul McCartney y G. McDermott, 1970), *Xilofonías* (m. Mario Kuri Aldana, 1971), *A Gilda* (m. Leonard Bernstein, 1972), *Zapateado* (m. Sarazate, 1973), *¿Estoy bien? ¿Estás bien?* (m. Mozart, Pierre Henry y J.

Loussier; voces: Santiago Cota y Arturo Merino, 1975), el espectáculo interdisciplinario *Fábula sobre jazz*, en coautoría con Martha Bracho y Maty Suárez (libreto Luis Enrique García, esc. Mario Moreno Zazueta y Manuel Rojo, fotografía Mariano Galaz, 1977); y *Sinfonía india* (m. Carlos Chávez, 1981).

La huelga que sacudió a la Unison en 1967 fue de gran impacto para Beatriz. Se unió al movimiento estudiantil y tomó conciencia de la responsabilidad social de su profesión. Por ello, dejó de lado su intención de convertirse en maestra de kínder y se dio cuenta de que “a través de la danza podría hacer todo lo que esperaba del mundo que se planteaba como futuro”.¹¹ En 1968 inició su labor como maestra de danza en el Instituto Soria y en el Colegio Larrea de Hermosillo; dos años después se incorporó a la planta docente de la Academia de Danza de la Unison.

Las miras de Beatriz se ampliaron. En 1972 obtuvo una beca de la Universidad de Tucson, Arizona, para realizar estudios de danza y coreografía. Al año siguiente inició sus viajes a la ciudad de México (1973-1989), lo que le permitió estudiar con maestros como Bodil Genkel, Xavier Francis, Nelsy Dambre e Isabel Hernández. En 1974 Beatriz atravesaba por una crisis, pues sentía que estaba repitiendo a su maestra Martha Bracho,¹² por ello decidió permanecer un semestre en la capital con el fin de estudiar ballet con Dambre y Sonia Castañeda; danza contemporánea con Genkel y Gladiola Orozco; y además incursionar en la Escuela del Ballet Folklórico de México (BFM), con María Teresa Padilla y Valentina Castro. Gracias a estos viajes conoció otra forma de hacer y de pensar la danza, y a partir de sus conocimientos y experiencias planteó sus propios métodos de enseñanza. Desde entonces estaba convencida de que “la formación de un bailarín requiere toda su vida y acaba con su cuerpo. Es bello y cruel bailar. La expresión es el cuerpo, mantener la expresión es romper con lo cotidiano para crear otra cotidianidad: la disciplina”.¹³

La actividad docente de Beatriz la llevó a fundar el taller de Técnica general de danza en la Academia de Arte Dramático de la Unison (1974), logrando la incorporación de varones a la danza contemporánea (lo que no había permitido Martha Bracho en dos décadas).

También en 1974, debido a su búsqueda personal y de autonomía, fundó su escuela Truzka, cuyo nombre provenía del apodo que le daban a la misma Beatriz (Beatruzka). Este paso, si bien la alejó de Martha Bracho y

la llevó hacia un camino propio, nunca impidió que siguiera reconociéndola y apreciándola como maestra, una maestra a la cual le agradece por haber encauzado su vocación.¹⁴

Además de su labor en la Unison y en su propia escuela, en 1976 Beatriz formó parte del equipo fundador del Centro de Educación Artística (Cedart) José Eduardo Pierson, del INBA, ubicado en Hermosillo: una innovadora propuesta educativa a nivel nacional que impulsaba el bachillerato en arte y humanidades. Con el Cedart se abrió otro espacio para el arte sonoreño, que ya no estuvo restringido a la Unison. Siguieron otras instituciones oficiales, como el Fondo Nacional para la Asistencia Social (Fonapas) Sonora (1977) y la Casa de la Cultura (1980), que abrieron horizontes y espacios de formación, de trabajo, de intercambio y de difusión a los artistas locales.

Aunados a esos cambios en el panorama, Beatriz sufría otros a nivel personal. Su inquietud y deseo de saber la llevaron a la Escuela del BFM a estudiar técnica Nikolais con Claudia Gitelman en 1977, y al año siguiente regresó a la ciudad de México becada por la Unison (1978-1979) para estudiar danza, metodología y coreografía con Xavier Francis, Rodolfo Reyes, Luis Fandiño y Farahilda Sevilla.

A su retorno a Hermosillo, Beatriz inició la fundación de nuevas instituciones y modos de hacer danza. En 1979 se convirtió en titular de varias asignaturas en el Cedart, entre ellas Técnica general de la danza, con la que buscó integrar diversas técnicas (ballet, Graham, Limón) para formar bailarines versátiles,¹⁵ a quienes les exigía una actitud creativa, al igual que al maestro, pues debía utilizar la técnica como herramienta expresiva y no imitar repetitivamente la forma.¹⁶

También en 1979, Marina de Ruiz Vázquez, titular de Fonapas Sonora, la invitó a formar un taller de danza. La condición que puso Beatriz fue que le garantizara su independencia. Así sucedió, y dio inicio su obra más importante como coreógrafa y directora: el primer grupo de danza contemporánea independiente del noroeste del país, Truzka. La agrupación se integró al nuevo movimiento que transformó el campo dancístico a nivel nacional, encabezado por los y las jóvenes que buscaban nuevas alternativas de expresión, y exigían su derecho a trabajar ante las instituciones artísticas y burocráticas. En esos momentos en la ciudad de México sólo existían dos grupos independientes de danza contemporánea, Forion Ensemble y Alternativa, que se toparon con numerosos obstáculos, pero iban a ser in-

finitamente mayores los que Truzka debió vencer por el contexto en el que se encontraba; algunas veces esta situación llevó al grupo “al desánimo, pero no a la claudicación”.¹⁷

A pesar de todo, Beatriz y Truzka se lanzaron a la aventura de la autogestión y la vida profesional, y recibieron apoyos institucionales, como el de Fonapas, que se convirtió en su sede (más tarde lo fue la Casa de la Cultura). Su debut como Truzka-Fonapas Experimental Danza Teatro se dio en Hermosillo, el 15 de diciembre de 1979, con dos funciones en los Centros de Readaptación Varonil y Femenil; y al otro día dos más en el Auditorio Cívico. Presentaron el trabajo interdisciplinario *Amanecer pendiente (La vida empezará mañana, no vayas a olvidarlo)*, con coreografía y dirección de Beatriz; poesía de Ángela Figuera Aymerich, Walt Whitman (traducción de León Felipe) y Luis Enrique García; música de Bach; coros de Haendel; voces de Óscar Carrizosa, Marcela Sotomayor, Sandra García, Socorro Lagarda y Arturo Merino; iluminación de Ricardo Herrera; vestuario de Lorenia de Arvizu; grabación de Radio Universidad; y dieciséis bailarines y bailarinas.¹⁸ En el Auditorio, el público “entusiasta y sorprendido aplaudía la maravillosa conjunción de la poesía, la música y la danza que le presentaba Beatriz, en una propuesta alternativa inimaginable en aquella época”.¹⁹

“El fenómeno Truzka”²⁰ le aportó gran dinamismo a la danza del noroeste del país. Logró la transición de la danza moderna, así como “aglutinar e impulsar una danza con aliento contemporáneo”;²¹ promovió una original “propuesta estética con su danza”, “muy nueva y diferente”;²² favoreció la inclusión de bailarines varones; profesionalizó la actividad de intérpretes y creadores que surgieron dentro del grupo; produjo numerosas obras que difundió en diversos foros; estimuló la interdisciplina, atrayendo a artistas que se sumaron “sin ninguna restricción”;²³ alentó el trabajo colectivo y la participación de los integrantes (siempre bajo la dirección de Beatriz); provocó el surgimiento de la crítica y la fotografía de danza; activó la reflexión del fenómeno dancístico; y estableció un compromiso social y una ética de trabajo.

Según Juan Manuel Ruelas, uno de los fundadores de la agrupación: “Se difundió entre los integrantes del grupo el sentido de solidaridad y cooperación; se incorporó el concepto de lucha y compromiso con las causas sociales; de independencia e integridad [...] Se consolidó la idea de que todo

espacio era digno para la danza, lo mismo un centro de readaptación, una plaza, una fábrica, que el gran teatro”.²⁴

Todo ello provenía de las ideas de Beatriz, para quien “la danza contemporánea no pretende pasar a la historia, sino vivirla”.²⁵ La definía como “una constante denuncia; la búsqueda implica experimentar con las actitudes circundantes, con los comportamientos adyacentes. Una de las características fundamentales de nuestra sociedad es la convulsión continua. La danza, para evolucionar, ha de retomar de esta sociedad convulsiva sus manifestaciones. Esto le permitirá no marginarse. La danza contemporánea no busca el preciosismo. Con la danza hay que hablar de todo, expresarlo todo, de aquí la importancia de su denuncia. La temática de la danza ahora ha de ser la inquietud por los cambios, la búsqueda de los estilos, para ser creativos y no quedarnos en el estereotipo”.²⁶ Por eso el nombre del grupo tomó su nuevo carácter: Taller Revolucionario Unido Zácatecas Kómo-te-quedó ¡Ah!²⁷

Esas ideas se gestaron en su trabajo dancístico, pero también en el político, mismo que Beatriz desarrolló desde su participación en el movimiento estudiantil sonorenses de 1967, cuando se convirtió en “cómplice congruente” de “los aguiluchos”²⁸ que se enfrentaron a la represión violenta. En 1973 surgió otro movimiento estudiantil en Hermosillo, que pugnaba por mejores condiciones de desarrollo en la institución. Ambos hechos fueron caldo de cultivo para las necesidades expresivas de Beatriz y sus compañeros de generación e ideas.

Muchos han sido los y las bailarinas de Truzka en quince años (1979-1995),²⁹ y los que se convirtieron en coreógrafos con el apoyo e impulso de Beatriz: Diana Romero, Miguel Mancillas, Aldo Siles, Juan Izaguirre, Mónica Salcido, Esduardo Mariscal, Benito González, Diana Reyes, Esperanza Frasquillo, Alba Clara Félix, y Adriana Castaños. También fueron muchos los artistas que colaboraron con el grupo: poetas y escritores como Inés Martínez de Castro, Marco Antonio Salazar, Luis Rey Moreno, Luis Enrique García y Alejandro Aguilar Zénely; de la plástica, Fernando Robles y Marco Antonio Félix; de la música, el grupo Malasangre; del teatro, Jorge Velarde, Marcos González y Óscar Carrizosa; de plástica escénica, Francisco González; y los coreógrafos Rodolfo Reyes, Xavier Francis, Klever Viera, Mirta Blostein, Guillermo Palomares, Bill de Young y Rodolfo Maya.

Beatriz continuó con su trabajo dentro de la Unison, y en el mismo año 1979 fundó el Grupo Experimental Danza Teatro perteneciente a dicha universidad; en 1980, el Taller de Danza Contemporánea en la Casa de la Cultura de Sonora; y en 1981, el Grupo Cultural Acequia, A. C. y la editorial Inéditos, colectivos que pretendían construir un foro libre de “cultura alternativa, crítica y solidaria”,³⁰ conjuntando varias propuestas creativas, entre las que figuraba Truzka.

La vida de Beatriz debió convertirse en un vórtice: impartir clases en el Cedart, la Casa de la Cultura, la Unison y Truzka, además de dirigir a su propio grupo, para el que debió crear obras, difundirlas y negociar con autoridades, siempre manteniendo su postura crítica. Para eso y más tenía la brava de Beatriz.

Entre las coreografías que creó para Truzka están *Juguemos a bailar* (m. Antonín Dvorák; texto Luis Enrique García; dirección teatral Óscar Carriosa, 1980), *Sonata* (m. Vivaldi, 1980), *Volar* (m. Georges Moustaki, 1980), *Brasil* (Grupo E. do Nascimento, 1981), *Barroco* (m. Bach, 1982), *Mujer* (m. Pachelbel, 1983), *Tengo en la mano un mar de aceite y en la otra una gaviota agoniza* (m. José Pablo Moncayo y Silvestre Revueltas, 1983), *Testimonio* (m. Gabino Palomares, Revueltas, Grupo Malasangre, Carlos Chávez y Ravel; poesía Luis Rey Moreno, 1983), *Canto de siglos* (m. Haendel, 1985), *Run Run* (m. Violeta Parra, 1985), *Yo no fui* (m. Revueltas, 1985), *Cuando todo se acaba* (m. Grupo Ataxia, 1986), *¡Qué hermosa es la vida!* (m. Tanni, Patrick O’Hearn y Sanford Ponder, sobre versos de Jaime Sabines, 1987), *Soneto* (m. Antonio Soler, 1987), *Desierto* (m. I. Albéniz, 1988), *Cáliz* (fragmento de *Amanece en el camino*, m. Chico Buarque, 1988; en la obra colectiva participaron los coreógrafos Mónica Salcido, Aldo Siles, Juan Izaguirre y Esduardo Mariscal), *Stefanie* (m. Alfredo Zitarrosa y A. Vollenweider, 1989), *Canción de nosotros* (obra interdisciplinaria de programa completo; canto, Pancho Jaime; poesía, Inés Martínez de Castro; m. Gershwin y Zitarrosa, 1991), *Habitación sin muros* (obra de danza teatro de programa completo; m. Wim Mertens, Georges Moustaki, Zitarrosa, Grupo Tránsito y Soledad Bravo; textos, Inés Martínez de Castro; voz, Beatriz Juvera, 1991) y *Laberinto de voces* (m. Leo Brouwer, José Ángel Pérez Fuentes, Bernardo Rubaja y cantos gregorianos, 1994).

En 1980 Alternativa se presentó en Hermosillo y Beatriz estrechó lazos con su director, Rodolfo Reyes, y con el bailarín Kléver Viera, a quienes invitó a crear obra para su grupo. Las tendencias políticas de ambos reafirmaron las ideas de Beatriz y de Truzka.

El grupo seguía cobrando fuerza en Hermosillo, presentándose en todos los foros disponibles, incluyendo festivales artísticos, encuentros universitarios y recitales; además viajó a Mexicali, Tijuana y Morelia. Truzka fue invitado a representar a Sonora en el Programa Fonapas y la Provincia en el D.F., y en noviembre de 1985 ofrecieron funciones en el Teatro de la Danza de la ciudad de México.³¹ Era la posibilidad de mostrar en la capital un lenguaje que “se manifiesta a partir de la estructuración de nuestras propias imágenes, ideas, vivencias y representaciones, las cuales se gestan en un contexto regional; pero se desarrollan y nutren en el contexto nacional y universal”.³²

En ésta, su segunda gira a la capital, recibieron muy buenas críticas y el reconocimiento al Mejor Grupo de Danza Contemporánea de Provincia. Asimismo, se les unieron dos integrantes: Adriana Castaños e Isabel Romero.

En 1986 Truzka apareció de nuevo en el Teatro de la Danza, además de presentarse en el VI Festival de Danza Contemporánea de San Luis Potosí y, de regreso al D.F., en el I Encuentro Callejero de Danza Contemporánea, organizado por la Unión de Vecinos y Damnificados 19 de Septiembre y Damac, A. C. Ese mismo año, en Hermosillo se realizó el I Encuentro de Danza en el Noroeste, a iniciativa de Truzka, acontecimiento que reunió a varios grupos dancísticos como Sinalodanza, Utopía (del D.F.), y Bill de Young and Company (de Estados Unidos), al igual que a varios maestros que impartieron talleres teórico-prácticos.

“Al abrir las puertas del grupo a personas ajenas al proyecto original se dieron como resultado desprendimientos dolorosos”,³³ y así sucedió con la formación de Antares en 1987; después surgirían Espiral (1990) y Quiatora Monorriel (1992), que significaron nuevos reacomodos.

A finales de 1987 Truzka realizó una exitosa y extenuante gira por Sinaloa, durante la cual efectuaron más de veinte funciones en todo tipo de foros, por lo que estuvieron “en las plazas que son esencia del pueblo mexicano”.³⁴

En febrero de 1988, Truzka participó con la coreografía de Beatriz *¡Qué hermosa es la vida!* para la presentación en Hermosillo del mural itinerante *Los amorosos*, de Fernando Robles. Sin suspender funciones en su ciudad,

participaron en 1989 en el Festival de Danza Contemporánea José Limón en Culiacán, y en el IX Festival de San Luis, en donde Elsa Verdugo recibió el premio a la mejor intérprete. Para concluir el año, Truzka festejó sus diez años con funciones de varios grupos amigos, como Paralelo 32, de Mexicali (dirigido por Carmen Bojórquez), y el Teatro Popular Granero, además del homenaje fotográfico *Dos miradas, una obsesión*, de Joel Montoya y Juan Casas.

En 1990 participaron activamente en una campaña contra el narcotráfico. Dos años después regresaron al VII Festival Nacional de Danza Contemporánea José Limón, y actuaron en el II Festival de las Culturas del Desierto en varias ciudades sonorenses, además de participar en la marcha universitaria “Del desierto al zócalo”, mostrando de nuevo sus convicciones. En 1993 asistieron al XIII Festival de San Luis y ganaron una beca del Fondo Estatal para la Cultura y las Artes. A principios de 1994, Beatriz y su grupo presentaron la ponencia “La danza contemporánea en Sonora en el fin del siglo XX, en la tierra de la desolación y la energía del sol”, dentro del V Encuentro Latinoamericano y Caribeño sobre Enseñanza Artística en La Habana, Cuba, en la cual se hacía una dura crítica a las políticas culturales y al centralismo cultural mexicanos.

En abril de 1994 actuaron en la II Muestra Internacional de Danza Un desierto para la danza, en el Auditorio Cívico del Estado, en Hermosillo. Y casi al final del año, en el II Festival de Danza Universitaria; en aquel momento iniciaron sus festejos por quince años de vida, lo que se prolongó a lo largo de 1996. En el programa de mano apareció un texto de Ricardo León: “Truzka surgió y ha dejado huellas por todas partes, incluso allí donde se pretenda lo contrario”; sin embargo, le faltaba algo más, “cumplir su más cara promesa: seguir haciendo lo que hace”.³⁵ En los festejos del aniversario se programaron talleres y conferencias de grandes investigadores cubanos, además de mexicanos, que visitaron Hermosillo. Y sí, el texto de León fue una profecía que se cumplió: el 23 de noviembre Truzka dio su última función.

El “receso” de Truzka no necesariamente marcó un alto para Beatriz. Ella continuó asistiendo a cursos de diversas técnicas y especialidades de la danza, al igual que de otras artes. Ya antes lo había hecho, entre ellos, al curso Internacional de la Danza en La Habana, Cuba, impartido por los maestros del Ballet Nacional de Cuba (1984); al de danza alemana, su

historia y coreografía, con Hedwig Müller y Heide Tegeder en el Instituto Goethe (1991); y de danza folclórica europea con Danka Pastekova (1991). Ese interés se mantuvo y tomó cursos y talleres de iluminación, metodología de la enseñanza dancística, música vocal, historia de la danza, administración del arte, y muchas especialidades más.

Continuó también con la creación de coreografías para teatro, ópera y espectáculos interdisciplinarios, así como para los alumnos de las diversas instituciones en las que ha impartido clases; incluso fundó el Grupo Unidanza con estudiantes de su taller universitario.

Luego de veinte años como docente del Cedart, Beatriz recibió el cargo de directora (de 1994 a 2000); una vez terminado ese periodo se retiró para concentrarse en su labor en la Unison. Precisamente al iniciar el nuevo siglo, la universidad concretó el “programa de nivelación” que les permitió a sus docentes llevar a cabo su proyecto de Licenciatura en Artes. Beatriz realizó un trabajo muy intenso en la elaboración del diseño curricular de esos estudios.

La vida de Beatriz ha dado frutos, y por eso su labor docente y su contribución al desarrollo cultural del estado de Sonora han sido reconocidas en diferentes momentos y por diversas instituciones: la generación 1983-1987 del Cedart recibió el nombre de Beatriz Juvera (1987); la revista *Así* le otorgó el nombramiento de Valor cultural sonorense (1987); fue nominada al Juanete de Oro por Danza Mexicana, A. C. y el Cenidi Danza (1991 y 1994); un área de la Casa de la Cultura de Hermosillo recibió el nombre de Beatriz Juvera (1991); obtuvo el reconocimiento por su trayectoria artística y labor docente en Sonora por el H. Ayuntamiento de Hermosillo, que además bautizó con su nombre la Biblioteca Pública Municipal (2 de septiembre de 1999); durante el Festival Internacional de Danza Contemporánea de San Luis Potosí (2002) recibió el Premio Raúl Flores *Canelo* por su labor docente en la danza.

En 2007 Beatriz decidió jubilarse y la Unison le ofreció un homenaje en el Teatro Emiliana de Zubeldía. Cinco años después recibió otro premio a su trayectoria académica por parte del Instituto Sonorense de Cultura, la Escuela de Ballet Ángeles Martínez, Tiare, Núcleo Antares, Escena Ballet, Chassé y Tradición Mestiza. Y apenas en 2013 otro más: el homenaje impulsado por SONA en movimiento, iniciativa de Manuel Ballesteros.

Éstos y muchos otros reconocimientos y homenajes ha recibido Beatriz, pero creo que el más significativo es el que le ha dado la gente (como aquel taxista en San Luis que le dijo: “Me gusta *Stefanie*, porque habla de mí”³⁶), o sus propios compañeros de lucha. Algunos de ellos son Aldo Siles, quien ha escrito con gratitud varios textos aquí citados; Miguel Mancilla ha afirmado que es sorprendente ver “a la misma Beatriz comprometida, vulnerable, apasionada, con una clara y definida visión de la danza que ama, combativa, frágil, sólo que hoy llena de recuerdos y logros”.³⁷ Carlos Corral, joven bailarín integrante del último Truzka, habla de la “personalidad recia, sincera y desafiante” de Beatriz (“con ese garbo, como una María Félix de la danza”), misma que “imprimía en su obra” y tocaba a estudiantes y a bailarines, desafiándolos a ser mejores, a dar más.³⁸

Y así sigue siendo Beatriz, parte de “la generación guevariana”, setentera, optimista, con “banderas irreductibles”; creyendo en un arte que “te compromete con la gente y te hace intérprete de sus deseos, que te obliga a ser honesto y a pintar carteles [y cuerpos] subversivos en los muros del poder”.³⁹ Una mujer “vital” y “contradictoria”, una mujer roja de danza brava: “emprendedora, enérgica, posesiva y maternal”.⁴⁰

Fuentes

–Juvera, Beatriz, *Currículum vitae*, Hermosillo, Son., 2013.

–Siles, Aldo, *Héroes en el desierto*. Hermosillo, Son., Universidad de Sonora, 2001.

–Siles, Aldo *et al.*, *Escena. Itinerario a 25 años de danza contemporánea en Sonora*. Hermosillo, Son., Instituto Sonorense de Cultura, diciembre de 2004.

–Tortajada Quiroz, Margarita, *Danza y poder II*. México, Conaculta/INBA/Cenart, 2008. (Biblioteca Digital Cenidi Danza)

—————, “Martha Bracho, sensible y sensata”, en *Mujeres de danza combativa*. México, INBA, 2012.

Notas periodísticas

–Córdova, René, “Truzka, un grupo que ha evolucionado”, en *El Imparcial*, Hermosillo, Son., 12 de agosto de 1992.

–Mont, Franz, “La ópera y el ballet”, en *El Nacional*, México, 15 de agosto de 1965.

–Osio, Evangelina, “La quimera convirtió en sapo... a todos”, en *Tiempo Libre*, México, 27 de noviembre-3 de diciembre de 1997.

–Romero, María de los Ángeles, “Ballet Truzka: lo cruel de la danza”, en *Opinión*, Hermosillo, Son., 1 de noviembre de 1987.

–Ruelas Gutiérrez, Juan Manuel, “Truzka y el reto de la danza contemporánea en México”, en *El Imparcial*, Hermosillo, Son., 10 de noviembre de 1985.

–Ruiz, Luis Bruno, “Temas de ballet”, en *Excélsior*, México, 2 de mayo de 1969.

Programas de mano

–Reunión Nacional de Danza 1966, Departamento de Danza del INBA, Teatro del Bosque, México, 2-10 de septiembre de 1966.

–Truzka-Fonapas, *Amanecer pendiente*, Auditorio Cívico del Estado, Hermosillo, Son., 16 de diciembre de 1979.

–Truzka, Teatro de la Danza, México, 8-10 de noviembre de 1985.

–Truzka, II Muestra Internacional de Danza Un desierto para la danza, Teatro Emiliana de Zubeldía, Hermosillo, Son., 22 de noviembre de 1994.

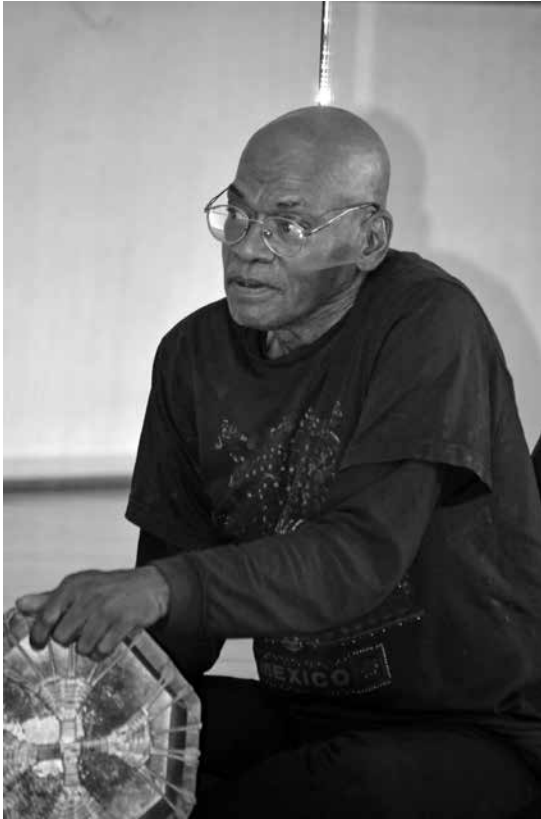
Entrevista

–Carlos Corral, entrevista realizada por Margarita Tortajada Quiroz, México, 1 de mayo de 2014.

Notas

- ¹ La autora manifiesta lo siguiente: “Deseo expresar mi agradecimiento a Juan Izaguirre por su disposición a colaborar y a conversar conmigo sobre este texto, así como por su cuidadosa lectura y comentarios críticos”.
- ² Jorge Luis García, “Lluvia en el desierto”, en *Escena. Itinerario a 25 años de danza contemporánea en Sonora*. Hermosillo, Son., Instituto Sonorense de Cultura, diciembre de 2004, p. 10.
- ³ Beatriz Juvera *apud* Ismael Mercado Andrews, “Beatriz Juvera, bailarina. Protagonista de la danza en Sonora”, sin fuente ni fecha (la cita aparece en el *currículum vitae* de Beatriz Juvera).
- ⁴ B. Juvera *apud* Nanette González, “Beatriz Juvera, retrospectiva”, en *Escena...*, *op. cit.*, p. 16.
- ⁵ Margarita Tortajada Quiroz, “Martha Bracho, sensible y sensata”, en *Mujeres de danza combativa*. México, INBA, 2012, pp. 231-244.
- ⁶ Director del Organismo de Promoción Internacional de la Cultura de la Secretaría de Relaciones Exteriores, oficina muy dinámica en difusión de la cultura en el sexenio 1964-1970.
- ⁷ Franz Mont, “La ópera y el ballet”, en *El Nacional*, México, 15 de agosto de 1965.
- ⁸ Programa de mano Reunión Nacional de Danza 1966, Departamento de Danza del INBA, Teatro del Bosque, México, del 2 al 10 de septiembre de 1966.
- ⁹ José de Jesús Venegas Ireta, “Beatriz, Truzka y la danza”, sin fuente, Hermosillo, 3 de febrero de 1991 (la cita aparece en el *currículum vitae* de Beatriz Juvera).
- ¹⁰ Luis Bruno Ruiz, “Temas de ballet”, en *Excelsior*, México, 2 de mayo de 1969. El cronista menciona que Beatriz Juvera, Mercedes Corral y Matilde Suárez eran las mejores bailarinas del grupo.
- ¹¹ Nanette González, “Beatriz Juvera, retrospectiva”, en *Escena...*, *op. cit.*, p. 16.
- ¹² Carmen Chávez Mada, “Beatriz Juvera conquista el arte de la expresión corporal”, sin fuente ni fecha (la cita aparece en el *currículum vitae* de Beatriz Juvera).
- ¹³ B. Juvera *apud* J. J. Venegas Ireta, *op. cit.*
- ¹⁴ *Idem*.
- ¹⁵ Aldo Siles, “Beatriz Juvera y Truzka, un sueño compartido (1979-2004)”, en *Escena...*, *op. cit.*, p. 5.
- ¹⁶ Nanette González, *op. cit.*, p. 16.
- ¹⁷ María de los Ángeles Romero, “Ballet Truzka: lo cruel de la danza”, en *Opinión*, Hermosillo, 1 de noviembre de 1987.
- ¹⁸ Los bailarines fueron, según el orden de aparición en el programa: Alicia Hoeffler, Elsa Verdugo, Débora Oliveros, Julieta Caire, Diana Romero, Olivia Oliver, Graciela Caire, Josefina Campa, Martha González, Alba Clara Félix, Alicia Díaz, María de Jesús Díaz, Norma Ocegüera, Alma Rosa Torres, Beatriz Juvera, Florencio Álvarez, Eduardo Moreno, José Ramón Jiménez, Juan Manuel Ruelas, Juan García de la Cruz, Moisés Rocha y Érick Estuardo. Programa de mano Truzka-Fonapas, *Amanecer pendiente*, Auditorio Cívico del Estado, Hermosillo, Son., 16 de diciembre de 1979.
- ¹⁹ J. M. Ruelas, “El ajedrez de la danza”, en *Escena...*, *op. cit.*, p. 15.
- ²⁰ *Idem*.

- ²¹ Evangelina Osio, “La quimera convirtió en sapo... a todos”, en *Tiempo Libre*, México, 27 de noviembre-3 de diciembre de 1997.
- ²² Alejandra Olay, “Entrevista con Inés Martínez de Castro. Su ejemplo hoy: el compromiso”, en *Escena...*, *op. cit.*, p. 14.
- ²³ J. M. Ruelas, *op. cit.*, p. 15.
- ²⁴ *Idem.*
- ²⁵ B. Juvera *apud* C. Chávez Mada, *op. cit.*
- ²⁶ B. Juvera *apud* J. J. Venegas Ireta, *op. cit.*
- ²⁷ René Córdova, “Truzka, un grupo que ha evolucionado”, en *El Imparcial*, Hermosillo, 12 de agosto de 1992, p. 6-C.
- ²⁸ Ismael Mercado Andrews, “Beatriz Juvera, bailarina. Protagonista de la danza en Sonora”, sin fuente ni fecha (la cita aparece en el *currículum vitae* de Beatriz Juvera).
- ²⁹ Bailarinas: Lucina Alemán, Silvia Amaro, María del Carmen Armendáriz, Ana Cecilia Becerril, Adriana Castaños, Guillermina Castillo, Santa Castillo, Socorro Castro, Sandra Burrola, Bárbara Flores, Sol Fontes, Esperanza Frasquillo, Lara María González, Rocío Hernández, Luz Adriana Herrera, Carmen Guadalupe Irigoyen, Claudia Martínez, Martha Martínez, Olivia Martínez, Olga Monroy, Norma Navarro, Olivia Noriega, Denahí Núñez, Elsa Olais, Julieta Olalde, Rocío Olalde, Sayra Peña, Graciela Pérez, Isabel Pérez, Irma Plancarte, Diana Reyes, Isabel Romero, Rosario Romo, Alejandra Salazar, Olga Salazar, Mónica Salcido, Elsa Silva, Rosa Isela Tequida, Sandra Gissel Tirado, Alma Rosa Torres, Amanda Lorena Torres, Érika Torres, Norma Valenzuela, Alma Velázquez y Gloria Zepe-da. Bailarines: Adrián Arredondo, David Barrón, José Juan Beltrán, Ramsés Buelna, Óscar Cadena, Carlos Corral, Benito González, Alejandro Huerta, Juan Izaguirre, Esduardo Mariscal, Miguel Mancillas, Cosme Noriega, Damián Noriega, David Olivas, Roberto Ramírez, Octavio Rangel, Wenceslao Rangel, Aldo Siles y Juan Véjar.
- ³⁰ A. Siles, “Beatriz Juvera y Truzka...”, *op. cit.*, p. 6.
- ³¹ Programa de mano Truzka, Teatro de la Danza, México, 8-10 de noviembre de 1985.
- ³² Juan Manuel Ruelas Gutiérrez, “Truzka y el reto de la danza contemporánea en México”, en *El Imparcial*, Hermosillo, 10 de noviembre de 1985.
- ³³ B. Juvera *apud* Aldo Siles, “Hablar de Truzka es hablar de mí misma: Juvera”, en *Escena...*, *op. cit.*, p. 13.
- ³⁴ Elizabeth Estrada, *El Sonorense*, Hermosillo, México, 1987, *apud* Aldo Siles, *Héroes en el desierto*. Hermosillo, Son., Universidad de Sonora, 2001, p. 75.
- ³⁵ Programa de mano Truzka, II Muestra Internacional de Danza Un desierto para la danza, Teatro Emiliana de Zubeldía, Hermosillo, Son., 22 de noviembre de 1994 (texto de Ricardo León).
- ³⁶ J. J. Venegas Ireta, *op. cit.*
- ³⁷ Miguel Mancilla, “Truzka y Beatriz”, en *Escena...*, *op. cit.*, p. 9.
- ³⁸ Carlos Corral en entrevista realizada por Margarita Tortajada, México, 1 de mayo de 2014.
- ³⁹ J. L. García, “Lluvia en el desierto”, en *Escena...*, *op. cit.*, p. 10.
- ⁴⁰ J. J. Venegas Ireta, *op. cit.*



Jesús Romero. Foto: Rebeca Mundo, 2014.



Jesús Romero en *Acuarimántima*, Ballet Nacional de México, 1980. Foto: Christa Cowrie.

Jesús Romero, camino de bifurcaciones y elecciones

Rebeca Mundo

Y resulta también claro por lo expuesto que no corresponde al poeta decir lo que ha sucedido, sino lo que podría suceder, esto es, lo posible según la verosimilitud o la necesidad. En efecto, el historiador y el poeta no se diferencian por decir las cosas en verso o en prosa [...] la diferencia está en que uno dice lo que ha sucedido, y el otro, lo que podría suceder. Por eso también la poesía es más filosófica y elevada que la historia, pues la poesía dice más bien lo general y la historia, lo particular.

Aristóteles

- ¿Cuerpo?
- Volumen
- ¿Danza?
- Arte
- ¿Técnica?
- Expresión
- ¿Ballet Nacional?
- Mi historia
- ¿Enseñanza?
- Mi destino.

Así define el maestro Jesús Romero los elementos sobre los que ha cimentado su vida; los espejos en los que se refleja el destino que ha elegido son los de los salones de danza, ahí están los espejos que han reflejado su camino, bifurcándose.

Jesús Romero nació el 26 de abril de 1950 en Caracas, Venezuela, donde se dieron sus primeros acercamientos a las artes escénicas, específicamente al teatro, disciplina que estudió de 1967 a 1969 en la Escuela Superior de Teatro de Caracas. Así fue como llegó a México en la primavera de 1970 para estudiar teatro con Martha Verduzco, quien recientemente había regresado de Varsovia después de cursar estudios con Jerzy Grotowski. Curiosamente fue ella quien animó a Jesús a estudiar danza para complementar su formación escénica, y ella misma quien lo condujo a las instalaciones del Teatro Hidalgo del Seguro Social a fin de que comenzara a entrenarse con Raúl Flores *Canelo*, director del Ballet Independiente. La primera bifurcación de un camino reflejado en el espejo se dio cuando en el Ballet Independiente le recomendaron ir a entrenarse con la maestra Guillermina Bravo, fundadora y coreógrafa del Ballet Nacional de México (BNM), compañía donde su hermano Freddy Romero ya bailaba profesionalmente.

Y de ahí vino la elección. Jesús Romero decidió dedicarse a la danza y al año debutó ejecutando *Juego de pelota*, obra creada en 1968 por Guillermina Bravo, con música de Rafael Elizondo y diseños de Guillermo Barclay; la presentación se llevó a cabo en el Teatro Carlos Lazo de la Facultad de Arquitectura de la UNAM.

Ése fue el inicio de una carrera plena de empeño a través del cuerpo, de una búsqueda constante de solidez técnica, de limpieza en la ejecución, de diecinueve años en el Ballet Nacional de México. Jesús Romero recuerda las imponentes figuras de Raúl Flores *Canelo* y de Guillermina Bravo como los encargados de develar su camino, pero tampoco olvida a Federico Castro, Antonia Quiroz, Raquel Vázquez, sus maestros del BNM.

“La vida toda giraba en torno a la danza, era el fundamento de nuestras vidas”; tenían la inspiración, el ejemplo de la maestra Guillermina Bravo: “era una maestra en todos los sentidos, nos enseñaba a enfrentarnos a la vida sin endulzarnos el panorama, era vencer o morir...”, dice Jesús mientras describe un día cotidiano en “el Nacional”: “en la mañana, la escuela, tomar las clases de danza, y como aspirante, en la tarde se tomaba la clase de la compañía mientras se sucedían ensayos a lo largo del día: se aprendía en todo momento”. El maestro recuerda ver componer a Luis Fandiño, a Rossana Filomarino o a Federico Castro, y afirma contundente: “era una lección extraordinaria... se asimilaba la mística, la participación en todo a través de un trabajo feliz, agotador, mediado por un acuerdo de voluntades y de entrega”. En ese

tiempo no se aprendía coreografía en una escuela, con un plan de estudios determinado, sino en el oficio y gracias a la generosidad de los maestros, mediante su ejemplo, a través del ejercicio constante y abierto de la observación.

“Me tocó la época más feliz de la danza”, asegura el maestro Romero esbozando una amplia sonrisa al recordar los tiempos de la Calle del 57.¹ “Bailábamos todo el año, cada año llegaban a Ballet Nacional maestros de la compañía de Graham, y en las vacaciones de invierno viajábamos a Nueva York a tomar cursos”. Una etapa en la que el maestro tuvo la oportunidad de tomar clases con personalidades como David Wood, Takako Asakawa, David Hatch Walker, Kazuko Hirabayashi, Alwin Nikolais, Louis Falco, Murray Louis, Juan Antonio Rodea, Viola Farber, Tim Wengerd, Judith Hogan, Lynn Levine, Raúl Flores *Canelo*, Clara Carranco, Bill Gornel, Ranko Ogura, Yuriko, Merce Cunningham, Diane Gray y Peter Sparling. El intercambio con Nueva York fue constante: en 1976 fue becario del Ballet Folklórico de México para estudiar en la escuela de Alwin Nikolais en Nueva York, y en 1978, becario del Ballet Nacional de México para estudiar en la escuela de Martha Graham, también ubicada en Nueva York.

El maestro es claro al destacar los puntos de definición sobre los que se erigía la danza de la época: por un lado, la solidez formativa de las tres principales compañías (Ballet Nacional de México, Ballet Independiente y Ballet Teatro del Espacio) que provenía de un entrenamiento constante en Graham y en ballet, mismo que dotaba a la danza de identidad profesional y mística en el trabajo y los procesos; por otro lado, era aún perceptible la influencia de los recientes acontecimientos del 68 en los temas y las definiciones políticas de los jóvenes. Romero manifiesta que “la danza se comprometía, pero subsistía –y subsiste aún– del sistema; ésta es una contradicción del arte y los intelectuales que ha existido desde la democracia ateniense hasta nuestros días”. El compromiso político que asumía el arte, y en específico la danza, estaba construido sobre las bases del trabajo para una mejor producción artística, “la consecuencia era desde el trabajo y el empeño en y desde la parcela de la danza”.

Como miembro del Ballet Nacional de México su experiencia fue amplia y participó en diversas giras nacionales e internacionales de la compañía. En 1974 el BNM se presentó en Londres (Inglaterra); Madrid (España); Varsovia (Polonia); Praga, Ostrava y Brno (Checoslovaquia); Bucarest y Ploiesti

(Rumania); Belgrado (Yugoslavia); Roma (Italia); París (Francia); y La Haya y Rotterdam (Holanda).²

En 1978 ofrecieron funciones en Helsinki (Finlandia); Groningen y Middelburg (Holanda); Varsovia (Polonia); París (Francia); Núremberg (Alemania Occidental); Brastislava y Kosice (Checoslovaquia); Berlín, Schwerin y Rostock (Alemania Oriental); Bucarest (Rumania); Sofía (Bulgaria); y Salamanca (España).³

En 1980 la compañía dio treinta funciones a lo largo de Praga, Brno y Kosice (Checoslovaquia); Budapest, Pécs, Székesfehérvár y Kecskemét (Hungría); Belgrado y Rijeka (Yugoslavia); Roma y Venecia (Italia); Bruselas, Izegem, Aurelais, Hux y Tournai (Bélgica) y Atenas (Grecia).

Acerca de ese tiempo, Jesús Romero comenta que la acogida del Ballet Nacional era diferente en Europa Oriental, pues “nuestra danza era distinta a la tradición dancística del bloque socialista, lo que se traducía en una excelente recepción del público”; el maestro considera que el éxito de la compañía se debía a la estética del grupo, a los temas que se empleaban, a la tradición del nacionalismo musical y al muralismo inherente al estilo épico de Bravo, así como al tono intimista y directo con el que se exponía la situación del ser humano y su lucha constante por la vida.

Con Ballet Nacional participó en muchas otras giras, y en 1984 estuvo presente en las veintiuna funciones para conmemorar el XXV Aniversario de la Revolución Cubana; en 1986, en el Festival Internacional de las Artes Escénicas, en San Antonio, Texas; en 1987, en el Festival Interamericano de las Artes, en San Juan, Puerto Rico; y en 1988 participó en el XXIV Festival Internacional de Ballet, en Nervi, Italia; y en el Festival de Música y Danza, de Wiltz, Luxemburgo.

La trayectoria de Jesús Romero como intérprete incluye la participación en obras como: *Juego de pelota* (1968), *M. R. Elizondo* (1968), *Montaje* (1969), *Apuntes para una marcha fúnebre* (1969), *Interacción y recomienzo* (1971), *Homenaje a Cervantes* (1972), *Estudio no. 4* (1975), *Epicentro* (1977), *Oratoria para un poeta* (1977), *Estudio no. 6* (1979), *Visión de muerte* (1980), *Los cómicos* (1981), *La vida en sueños* (1981), *Cuatro niveles* (1982), *El llamado* (1983), *Reportaje de la patria* (1984), *La batalla* (1985), *Constelaciones y danzantes* (1987) y *Bastón de mando* (1988), ambas de Guillermina Bravo; *Sistema* (1975), *Secuencia* (1979), *Dos piezas fáciles* (1980), *Juegos* (1979), *Canto al alba* (1981), *Arquetipo* (1981), *Acercamiento* (1980), *La vida es*

sueño (1981), *Última soledad* (1982), *De pastores y rebaños* (1984), *Biografía imaginaria* (1985), *Fábula* (1988), *Atentado fallido* (1987), *Paisaje de figuras* (1988), de Jaime Blanc; *Imágenes* (1981), *1 Proceso* (1978), *Desencuentros* (1984), de Federico Castro; *Operacional* (1974), de Luis Fandiño; *Los medios de la muerte* (1985), *El relevo* (1987), *Personajes* (1987), de la coreógrafa Rossana Filomarino; *Vergüenza* (1985), de Luis Arreguín; y *Danza para seis* (1978), de Miguel Ángel Palmeros. Fue en 1989, después de diecinueve años de intenso aprendizaje, cuando Jesús Romero se separó de la compañía al decidirse que ésta cambiaría su sede hacia Querétaro.

Sin embargo, fue en el Ballet Nacional donde se dieron las bifurcaciones que impactaron significativamente en la vida del maestro: por un lado, la del creador. Romero comenzó a hacer coreografía, primero a nivel escolar para las prácticas escénicas, y poco a poco se le empezó a tomar en cuenta para que sus obras formaran parte de los programas de la compañía. *Galería*, de 1980, con música de Juan Arturo Brennan, pieza en la que existía una especie de peculiar inversión de rol entre los observadores y las obras de una galería, fue su primera coreografía profesional.

Del oficio coreográfico, el maestro resalta esa cualidad del lenguaje de ser transmitido “casi naturalmente” a los cuerpos de los intérpretes. Reconoce también su proceso y sus preferencias temáticas. “En los años setenta todos queríamos ser revolucionarios y creíamos en la Unión Soviética”, comenta riendo mientras nos cuenta que él pasó de la etapa del viraje a la izquierda, a la etapa de las relaciones humanas y sus conflictos, siendo el terreno intimista de la condición humana la elección temática más recurrente en su labor coreográfica. La construcción a partir de lo teatral fue un factor a favor de las obras que él considera más logradas en su hacer dentro del ballet: *Las bodas*, *Pulcinella* (que formaron parte del repertorio del Ballet Nacional y que llegaron a presentarse en las giras internacionales de la compañía), y *Prometeo* (pieza que fue detonada por el trabajo pictórico de José Clemente Orozco).

Su actividad como coreógrafo se abrió a otros espacios y compañías, y en 1977 se integró al proyecto de una de las primeras agrupaciones independientes en la escena de la danza contemporánea mexicana: Forion Ensemble, junto con Jorge Domínguez, Eva Zapfe, Lidia Romero, Rosa Romero (o Rosa Olivera) y Jaime Blanc.⁴ Del 1 al 3 de diciembre de 1977 Forion Ensemble cristalizó sus esfuerzos de dirección colectiva y autogestión durante

su primera temporada en la Facultad de Arquitectura de la UNAM. Si bien el trabajo del maestro Romero dentro del grupo fue constante, sustancioso y comprometido, el nivel de exigencia en Ballet Nacional de México no le permitió continuar con el proyecto.

Al interior del Ballet Nacional surgió el germen de otra bifurcación que definiría su vida: el inicio de su misión como maestro de danza, el camino del formador de cuerpos. Desde 1967, Guillermina Bravo había tenido una intensa colaboración en teatro, al lado de figuras como Emilio Carballido, Luisa Josefina Hernández, Irma Serrano, Marta Luna y Rafael López Miarnau, creadores con los que se dio un fructífero encuentro creativo entre la danza y el teatro, donde la primera disciplina constituía una pieza fundamental tanto en escena como en el entrenamiento de los actores.

En 1977 Jesús Romero colaboró como asistente de Bravo en el montaje de *La ópera de tres centavos*, de Bertolt Brecht, dirigida por Marta Luna, obra que recibió el Premio a la mejor coreografía para teatro de la Asociación de Críticos y Cronistas Teatrales. Dicha colaboración consistía en entrenar a los actores y, en ocasiones, conducir el ensayo para que el montaje dancístico llegara a buen puerto. La incursión en este campo fascinó al maestro, “tal vez porque el fin era más inmediato y porque, después de todo, mi vocación inicial fue el teatro”. Resultó tan gratificante la experiencia que a ese montaje le siguieron la colaboración en *La vida es sueño*, dirigida por Luis G. Basurto (1981), y *Fuente Ovejuna*, bajo la dirección de Miguel Sabido (1982).

La práctica docente del maestro Romero está delineada por dos elementos: el primero, su constante y acuciosa formación, en la que destacan cursos de coreografía (Guillermina Bravo, Alwin Nikolais, Murray Louis, Lynn Levine, Kazuko Hirabayashi, Jaime Blanc, Federico Castro, Lidia Romero), de teatro (Juan Felipe Preciado, Eugenio Barba, Luis de Tavira, Emilio Carballido, Luisa Josefina Hernández, José Enrique Gorlero y Martha Verduzco), y de música (Luis Rivero, Mario Lavista, José Antonio Alcaraz, Salvador Agüero y Julio Estrada).

El segundo elemento está fundamentado en la transmisión de la práctica disciplinada de la técnica Graham, impronta que lo ha definido a partir de su incursión en el Ballet Nacional. Para él, “el Graham” es un método y una dramaturgia que no sólo contribuye a desarrollar las habilidades corporales de los bailarines, de hecho la equipara con el método Stanislavski; Jesús Romero afirma que es “un modo de comportarse en la escena, un sistema

donde el tiempo y el espacio determinan el foco, la intención, la relación espacial, las interacciones de los bailarines”. En el momento de esplendor de las grandes compañías subsidiadas, esta técnica marcó la construcción de sus identidades expresivas y composicionales, y se convirtió en la propuesta para una profesionalización de bailarines rigurosos, en la que el maestro Romero cree por la calidad y ejecución que logran los cuerpos que llegan a escena.

Con esta herramienta técnica y metodológica como bandera, su trayectoria docente incluye actividades como maestro y coreógrafo en la compañía estatal de Oaxaca, Oax. (1989-1990); maestro en la escuela de teatro de la Universidad Autónoma Benito Juárez, de Oaxaca (1989-1990), en la Facultad de Danza de Xalapa, Ver. (1990-1992), en el Ballet Independiente, la Academia de la Danza, y en Púrpura Danza Contemporánea (1992-1994); maestro titular de danza contemporánea en el Estudio Profesional de Danza de Ema Pulido (1995-1997), en la Escuela Rusa de Teatro (1997), en la Escuela de Danza de la Ciudad de México –bajo la dirección de Felipe Méndez– (1997-2000); maestro asesor de danza contemporánea de la Academia de la Danza Mexicana –bajo la dirección de Socorro Meza– (2000-2002); y maestro de danza contemporánea en el Foro Dramático de México, S. C. –bajo la dirección de Rosenda Monteros– (2002-2004).

Asimismo ha impartido cursos auspiciado por instituciones como la Casa de la Cultura de Aguascalientes, Ags. (1982), la Facultad de Danza de la Universidad Veracruzana, en Xalapa, Ver. (1984), el ISSSTE (1985), el Instituto Veracruzano de Cultura (Ivec) (1986), el Instituto Michoacano de Cultura, en Morelia, Mich. (1987), la Compañía Estatal de Oaxaca, Oax. (1988), y la Escuela de Ballet Independiente, en el D.F. (1990).

El maestro se ha adaptado al paso del tiempo y a la transformación de las dinámicas al interior del tejido danzario; de 2009 a la fecha su práctica docente se reparte entre su labor como maestro, asesor y coordinador del área de danza contemporánea en el Estudio de Ema Pulido y la impartición de clases en talleres abiertos, y asegura de manera expresiva: “existe la posibilidad de abrir la danza para todo mundo, buscando rigor y disciplina. A la distancia, su danza busca ahora ser más incluyente, menos selectiva, que propicie experiencias de movimiento donde la danza se comparta, incluso relata emocionado que realizó el montaje de un *flashmob*⁵ en el Estudio de Ema Pulido durante la conmemoración del pasado Día Internacional de la Danza.

Sus proyectos a futuro son continuar con el rigor metodológico, trabajar sobre el concepto de una danza abierta, ir reconstruyendo su metodología de la enseñanza y brindarla a la danza como un intercambio entre lo social y lo humano, compartir el conocimiento y ofrecerlo a otras personas para recibirlo de vuelta, pero procesado: “ahora me entreno con los que fueron mis alumnos, literalmente”, dice gozoso, aunque recalca: “hago coreografía ya no a nivel profesional, sino escolar, y es que desde la primera vez que yo bailé recibí un pago por mi trabajo, ello debiera ser un imperativo ético, lo que le da dignidad al trabajo de la danza”, sentencian los dos Romeros presentes: el que habla y el que se refleja en el espejo del salón de danza.

La imagen que queda grabada es la del maestro que prepara su tambor antes de impartir clase mientras mira hacia la profundidad del salón de duela, como evocando los caminos que se bifurcan, que se suceden hasta el infinito, en la vida de quien elige la danza.

Fuentes

–Archivo Guillermina Bravo, Biblioteca Nacional de las Artes, Centro Nacional de las Artes.

–*Homenaje Una vida en la danza. Segunda época*. México, INBA, 2011.

–Tortajada Quiroz, Margarita, *Danza y poder I (1920-1963)/Danza y poder II (1963-1980)*. México, Conaculta/INBA/Cenart, 2006. (Biblioteca Digital Cenidi Danza).

Entrevista

–Jesús Romero, entrevista realizada por Rebeca Mundo, abril de 2013.

Notas

¹ En el callejón Héroes del 57, en la colonia Centro, se ubicaba la sede del Ballet Nacional de México (BNM).

² Programa de mano Homenaje a Guillermina Bravo, fundadora del BNM, 21 de septiembre de 1976.

³ *Cine Mundial*, 11 de junio de 1983.

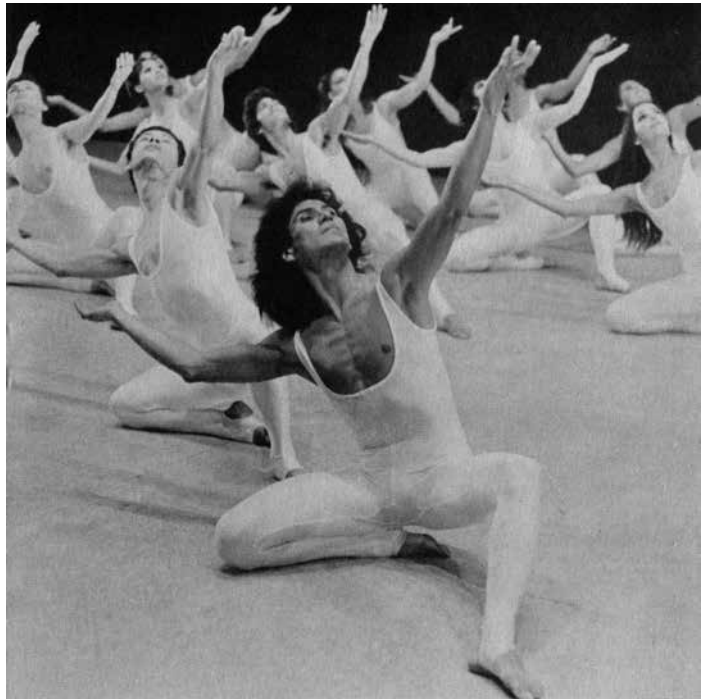
⁴ Sobre el Forion Ensamble, Margarita Tortajada manifiesta: “Por la formación de sus integrantes, puede decirse que Forion fue producto del BNM [Ballet Nacional de México] y del BFM [Ballet Folklórico de México]; del rigor de la compañía de Guillermina Bravo y de la apertura que dio a la danza Amalia Hernández en su escuela y grupo experimental. Pero sin el talento y empeño de sus miembros hubiera sido imposible romper barreras y continuar en su original línea de trabajo”, M. Tortajada, *Danza y poder I y II*, p. 1228.

⁵ Término del inglés que literalmente significa “multitud instantánea” (*flash*: “destello, ráfaga”; *mob*: “multitud”) y que consiste en una acción organizada que realiza un gran grupo de personas, quienes se reúnen de repente en un lugar público, llevan a cabo algo inusual y luego se dispersan rápidamente.



Alejandro Schwartz. Foto: Roberto Aguilar, 2000.

Alejandro Schwartz en *Novena sinfonía de Beethoven*. Coreografía de Xavier Francis, 1976.



Alejandro Schwartz, lobo de mar y de danza

Margarita Tortajada Quiroz

Alejandro Schwartz es todo un jarocho, no sólo porque nació en el puerto de Veracruz, sino por su calidez y sonrisa amable; por su buen trato, su capacidad de convencer y negociar; por su disposición al trabajo y a la fiesta carnavalesca (todo a su tiempo). Como su ciudad natal, que ha recibido el nombramiento de “cuatro veces heroica” por enfrentarse al mismo número de invasiones extranjeras, el maestro ha debido defender sus ideas y pasiones a lo largo de su vida, pero eso sí, sin perder su estampa porteña.

Pareciera ser que Alejandro ha estado en todos los ámbitos del campo dancístico mexicano; como bailarín, maestro, coreógrafo, director, gestor, funcionario. Conoce el país y en todo el territorio es conocido; ha aprendido de sus viajes y ha conducido a varias generaciones de bailarines hacia la danza y sus secretos; se ha hecho a sí mismo y ha elegido a sus mentores; ha impulsado la innovación en el medio educativo y de difusión; ha transitado entre varios géneros dancísticos y compañías; ha sido pionero de instituciones fundamentales; ha creado coreografías y aportado en el trabajo interdisciplinario; ha negociado conflictos y se ha desarrollado en los medios oficial e independiente: un “viejo lobo de mar”, dirían los clásicos.

Alejandro Schwartz Hernández nació el 19 de febrero de 1949 en el puerto de Veracruz en medio de una peculiar familia. Su padre, Boris, era hijo de una rusa y un alemán judíos que atravesaron el mundo, llegaron a China y de ahí a América, hasta Veracruz. En el puerto Boris conoció a doña Esperanza, una indígena otomí, y de ahí nació Alejandro, único hijo de esa unión.

En su adolescencia, Alejandro estudió música en el Instituto Veracruzano de Bellas Artes; después dibujo y pintura en la Escuela de Artes Plásticas de Veracruz; luego vino el teatro y, de manera fortuita, la danza. Según Alejan-

dro, él siempre había estado “muy aislado” y su hermano lo llevó a los catorce años a una escuela de ballet. Lo primero que descubrió fue la posibilidad de acercarse a las niñas; para él no había diferencia entre los diversos géneros de danza y estaba convencido de que al integrarse a la escuela de ballet iba a aprender a bailar en pareja. Se quedó definitivamente porque encontró lo que buscaba: un espacio para desarrollar y fortalecer su cuerpo, expresarse y “relacionarse con las muchachas”. Su primer maestro fue Pedro de la Sota, pionero en la enseñanza del ballet en el puerto, y quien le dio la oportunidad de participar en funciones con el Ballet de la Ciudad de Veracruz. Aunque el maestro De la Sota “a lo mejor no construyó técnicamente mi cuerpo”, sí le contagió “la pasión por subirme al escenario”.¹ Su debut fue el 14 de diciembre de 1963 en el Teatro Carrillo Puerto para bailar *Los patinadores*, con coreografía del maestro De la Sota y música de Meyerbeer.

Simultáneamente se integró al grupo teatral La Gaviota, dirigido por Marisela Lara, en donde participó como maestro de danza, además de actuar en varias obras, entre ellas *Pastorela florida*, de Miguel Sabido; *Antifrión*, de Molière; y *Blanco y negro* (espectáculo de pantomima, danza y poesía), de creación colectiva.

Llegó un momento en que sintió que Veracruz no podía ofrecerle más y partió hacia la capital del estado. “Inventé [que iba a] estudiar la licenciatura en Filosofía, no sólo porque me interesaba, sino porque se impartía en Xalapa, y era la manera en que mi familia me permitiera ir a esa ciudad”. Estuvo menos de un año en esa facultad, pues su verdadera intención era estudiar danza.² Así que a los dieciocho años ya era bailarín de la Compañía Titular de Danza de la Universidad Veracruzana, dirigida por Tulio de la Rosa, en la que participó en *Los gallos*, de Farnesio de Bernal, una obra de la corriente nacionalista de la danza moderna mexicana; y *Suite en jazz*, del propio De la Rosa, autor de célebres piezas que renovaron el ballet en México. En esa compañía, además de las clases de ballet que recibió del maestro Tulio, las cuales lo marcaron “definitivamente”, también estudió danza moderna con Rocío Sagaón.

Aunque el grupo había obtenido reconocimiento a nivel nacional, pues en 1966 ganó el premio Macuilxóchtli en la I Reunión Nacional de Danza organizada por el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), en enero de 1968 se desintegró por falta de apoyo. Sin embargo, Alejandro y su compañero Ricardo Riebeling partieron a la ciudad de México, donde ingresó

al sexto grado de la Academia de la Danza Mexicana (ADM),³ la institución educativa más importante de la danza en ese momento en México.

De inmediato Alejandro se incorporó al Ballet Clásico de México del INBA, la primera compañía oficial de ese género, surgida cinco años atrás. La dirección general recaía en Clementina Otero de Barrios, cabeza de la Dirección de Danza del INBA, y la artística, en el norteamericano Michael Lland. Como parte de esa compañía, Alejandro participó en el III Festival de la Danza Profesional Clásica y Contemporánea, dentro de las actividades de la Olimpiada Cultural de 1968; bailó como Mamá Simone en la obra del repertorio tradicional *La fille mal gardée* (versión de Enrique Martínez); como El abuelo en *Pedro y el lobo*, de Farnesio de Bernal; y en las obras de corte “modernista” *Danza para cinco palabras*, de Josefina Lavalle, y *Alusiones*, de Gloria Contreras, las cuales causaron controversia (en especial la primera).⁴

A raíz de esas funciones, Alejandro y otros jóvenes bailarines fueron reconocidos como “nuevos valores” de la danza:⁵ como parte del elenco de *Alusiones*, por “su comprensión e identificación con el nuevo estilo y la estupenda coreografía”; en *Danza para cinco palabras*, “impresionaron por el elemento dramático y altamente expresivo”.⁶

También dentro de la Olimpiada Cultural, Alejandro bailó en la inauguración del Palacio de los Deportes, con la *Novena sinfonía de Beethoven* que creó Maurice Béjart para su compañía, acompañados por el Ballet del Siglo XX y muchos otros participantes, bailarines, cantantes y músicos, que crearon un “espectáculo sin precedentes en México”.⁷

En ese mismo año, el gobierno griego invitó al Ballet Clásico de México a dar funciones en aquel país, por lo que Alejandro viajó al Festival Internacional de Atenas, en donde bailó *Tema y variaciones*, de George Balanchine; *Encuentro*, de Nellie Happee; y *Danzas españolas*, de Jorge Cano,⁸ entre otras.

A la par de esta labor, en 1968 se reencontró con Marisela Lara en la ciudad de México y se integró como actor y maestro de danza al conjunto teatral del Museo de la Ciudad, que dependía de la Dirección General de Acción Social del Departamento del Distrito Federal, lo que significó ofrecer numerosas funciones en espacios no tradicionales de zonas populares.

Haber vivido el 68 en la ciudad de México sacudió a Alejandro y lo hizo tomar conciencia y una postura política. Se unió al comité de lucha de los estudiantes de la ADM y de la Escuela de Arte Teatral del INBA; participó

en las marchas, repartió volantes y asistió a las asambleas del Comité de Huelga en Ciudad Universitaria. Allá se iba con su amigo Francisco Martínez a escuchar a figuras como Heberto Castillo y Eli de Gortari. El 2 de octubre tenía planeado acudir a la reunión en Tlatelolco, pero un ensayo programado por la compañía se lo impidió. Por todas estas experiencias, Alejandro se considera como parte de la “Generación del 68”, cuya esencia expresa en su visión del arte y de la vida, y que implica darle un gran valor a la solidaridad y a la fuerza colectiva por encima del individualismo, lo que más tarde pretendió mostrar en sus coreografías.⁹

En 1969, luego del “furor olímpico”, el Ballet Clásico de México dio más de cien funciones en la ciudad de México, Guanajuato, Saltillo y Veracruz; temporadas de ópera en el Palacio de Bellas Artes (PBA), y su participación en el IV Festival de Danza Profesional Clásica y Contemporánea del INBA, ahora bajo la dirección de Víctor Moreno. Ahí Alejandro actuó en los estrenos *Bachianas*, de Nellie Happee, y *Tiempo entre dos tiempos*, de Waldeen.¹⁰ El mismo año la compañía mexicana compartió créditos con Las Percusiones de Estrasburgo, y presentaron tres obras del coreógrafo francés Manuel Parrés, en las que Alejandro bailó: *Estudios coreográficos*, *Ocho invenciones* y *Tríptico*. Siguió más funciones en la ciudad de México, Guanajuato, Aguascalientes, Reynosa y Guadalajara.

Aunque su labor dentro de la compañía oficial de danza le permitió bailar en muchos foros, además de tener grandes maestros (Michael Lland, Sonia Castañeda, Ruth Noriega, Jorge Cano, Nelsy Dambre y Freddy Romero; así como Tatiana Grantzeva y Pierre Dobrievich del Ballet del Siglo XX), Alejandro se vio obligado a buscar una nueva “estrategia de sobrevivencia”. Las necesidades económicas habían crecido, pues ya tenía una familia de la cual encargarse: su compañera, la también bailarina Angelina Barraza –de origen salvadoreño–, y su primogénito, Alejandro.

Así, fue integrante del reparto de la zarzuela *La duquesa del Bal Tabarin*, y más tarde actuó en el famoso cabaret Can Can, de gran postín, pero nunca dejó su entrenamiento con Madame Dambre, quien impartía una clase para los “bataclanos” a las once y media de la mañana. En 1970 llegó a la comedia musical, que posteriormente se convertiría en un espacio de desarrollo profesional y de gran placer. Dirigido por Manolo Fábregas, actuó, cantó y bailó en *El violinista en el tejado*, con coreografía de Jerome Robbins, y montada en México por Sammy Bayes; y también en *El hombre de La Mancha*, de

Dale Wasserman, con coreografía de Fernando de Azevedo. En los años siguientes participó en *Promesas, promesas*, de Neil Simon, y *No, no, Nanette*.

A finales de 1970 se incorporó al Ballet Clásico 70, bajo la dirección artística de Nellie Happee y la general de Amalia Hernández, quien en ese momento decidió incursionar en todos los géneros dancísticos e impulsarlos de manera muy importante. En un primer momento Alejandro no dejó sus actuaciones en la comedia musical y paralelamente bailaba en el Ballet Clásico 70, pero con la llegada del holandés-estadunidense Job Sanders se decidió y se integró de lleno a esta compañía.

El debut de la agrupación fue en mayo de 1970, buscando crear un repertorio de obras de ballet moderno y convertirse en un “taller de búsqueda”¹¹ que, según José Antonio Alcaraz, habría de “dejar vigorosa huella en la danza mexicana”.¹² Actuó en *Juegos*, de la venezolana Graciela Henríquez, y en *Screenplay* e *Intermezzo*, de Sanders. Además continuó su formación con los maestros de ballet Nellie Happee, Carlos López Magallón, Nelsy Dambre y Francisco Martínez; y de danza contemporánea con el norteamericano John Fealy y la japonesa Yuriko.

Vino otro cambio; Alejandro regresó al INBA cuando la dirección del grupo estuvo en manos de Job Sanders, cuyas decisiones, exigencias y “anhelo renovador”¹³ detonaron la escisión de la compañía oficial en abril de 1972, surgiendo el Ballet Clásico de México y el Ballet Clásico de Bellas Artes. Alejandro perteneció a este último, que se mantuvo bajo la dirección de Sanders, y actuó en sus obras *Impresiones*, *En l'air*, *Bachianas* y *Visiones fugitivas*, además de *Tensiones*, del chileno Germán Silva, y *Un cuento*, de Farnesio de Bernal.

El contacto con Job Sanders fue muy importante para Alejandro, pues lo introdujo al ballet neoclásico; “me dio mucha seguridad, detectó en mí capacidades interpretativas y me impulsó mucho por ese lado, técnicamente también. Me enseñó cosas que hasta la fecha aplico en ballet o contemporáneo. Con él obtuve mucha seguridad escénica, por eso lo tengo en el nicho de los maestros”.¹⁴ Resultado de eso seguramente son los comentarios de prensa que despertó el trabajo de Alejandro por su actuación, señalándolo a él y a varios de sus compañeros por destacar en su danza.¹⁵

Sanders dejó la compañía y Alejandro se marchó durante un largo periodo de 1972 y 1973 a una gira por Brasil como bailarín y *dance-captain* de *El hombre de La Mancha*, actuando seis meses en Sao Paulo y seis meses en

Río de Janeiro, bajo la dirección de Flavio Rangel. Como no podía “estarse quieto con una función diaria”, averiguó en dónde había ballet. En Sao Paulo incluso bailó con el Ballet de Cámara Stagium, dirigido por Marika Gidali y Decio Otero, y en Río acudió a tomar clases con Tatiana Leskova, maestra del Ballet Municipal.

En el periodo de la guerra fría habían surgido varias dictaduras en el mundo y Alejandro vivió de cerca la de “Los coroneles” en su viaje a Grecia. En Brasil lo hizo con la dictadura militar de Garrastazu Médici, que aplicaba una represión brutal contra los disidentes. Por eso, dice Alejandro, *El hombre de La Mancha* era tan exitosa en ese país, pues los actores se valían de la obra para cantar sus ideales de libertad.

Esa experiencia, así como el posterior regreso a México por tierra –que le permitió ver la situación de los países latinoamericanos–, están muy presentes en Alejandro. De nuevo en el país, audicionó para otra comedia musical, *Mame*, y luego de ser aceptado, el productor Bob Lerner le advirtió que dentro del teatro no admitiría sus “nuevas ideologías de izquierda”, razón por la que Alejandro renunció.

Se reincorporó al Ballet Clásico 70 en septiembre de 1973 actuando en *Aguafuerte*, de Gloria Contreras; *Fix me*, de Alvin Ailey; *Gymnopedia*, de Graciela Henríquez; *Variaciones*, de Nellie Happee; y *Letanía erótica para la paz*, de Roseyra Marengo, Nellie Happee y John Fealy. Tomó clases de danza contemporánea con David Wood y de ballet con Socorro Bastida.

Luego retornó al INBA en 1974, formando parte del grupo oficial, ahora con el nombre de Compañía Nacional de Danza, dirigida por Felipe Segura. Actuó en varias óperas como solista (*Halka*, con coreografía de Teresa Kujawa; y en *Aída*, con coreografía de Segura), además de *Divertimento*, de Michael Lland; y *Adagio de la rosa* en versión de Segura. Paralelamente seguía actuando en operetas, zarzuelas, cabarés, cine y televisión, incluyendo el ballet de la famosa pareja de Roberto y Mitzuko.

Alejandro era parte del grupo de varones que destacaron en esa década en obras con una “estructura más abstracta” y en las que los bailarines demostraban “la perfección tanto de su técnica como de su anatomía corporal”. Esta última estaba muy lejos de “las siluetas escuálidas de los famosos ballets románticos”, especialmente en los varones, quienes ya presentaban “siluetas recias, masculinas, y que vuelan no obstante por el escenario con esa ligereza, esa elegancia de los gimnastas”.¹⁶

También en 1974, Rodolfo Reyes, con ideas políticas y artísticas afines a las de Alejandro, lo invitó a trabajar en Xalapa. Alejandro aceptó porque tenía nuevas inquietudes, no quería seguir bailando repertorio tradicional de ballet y pretendía trabajar en su estado. Así que se integró como bailarín solista al Ballet Contemporáneo de Xalapa de la Universidad Veracruzana (UV), dirigido entonces por Reyes. Participó en todas sus producciones, cuyos coreógrafos fueron el gran maestro Xavier Francis, la innovadora Sara Pardo (como *Lontano* y *Vivaldi*), y el mismo Reyes (*La era*).

Los integrantes del Ballet Contemporáneo de Xalapa eran un compacto grupo de brillantes bailarines que vivieron en un ambiente marcado por las dos personalidades líderes: por un lado, Rodolfo Reyes y sus fuertes ideas políticas de izquierda; y por otro, Xavier Francis, a quien tomaron como su maestro guía en la danza (les impartía clases de composición coreográfica y metodología de la técnica de la danza contemporánea) y en la vida; siguieron sus preceptos casi religiosos para realizar su labor, e impulsaron la danza contemporánea en el estado de Veracruz. Eso implicó lanzar la primera licenciatura de danza en el país, el reconocimiento académico de esa área del conocimiento, y el sustento de su profesionalización. Para Alejandro, además, trajo consigo conocer a su segunda compañera, Lynn Tillett (hija de Nieves Orozco, la bailarina y modelo de Diego Rivera, y de Jim Tillett, artista plástico inglés avecindado en México por un tiempo); con ella procreó a Leonardo, quien también siguió la carrera de danza y actualmente es bailarín del grupo de danza contemporánea Contempodanza en la ciudad de México.

El 2 de octubre de 1975 quedó constituida formalmente la Facultad de Danza (FD) de la UV,¹⁷ y Alejandro se incorporó como maestro de historia de la danza y de técnica contemporánea, siguiendo el método y la orientación de Xavier Francis. Un mes después fue elegido representante de la FD para asistir a la I Reunión Nacional de Danza en la ciudad de México, de donde salió electo –en noviembre de 1975– el Comité Directivo de la Asociación Mexicana de la Danza, A. C., con Alejandro como vocal de danza contemporánea,¹⁸ lo cual demostraba su liderazgo en el medio.

El Ballet Contemporáneo se mantuvo en actividad y en 1976 surgieron nuevas obras en las que actuó Alejandro, como *Oda*, de Xavier Francis; *Misa luba en re...volución*, de Rodolfo Reyes; y *Diálogo*, de Luis Fandiño; y participó en la I Muestra de Trabajos del Taller Coreográfico impartido por

Francis en la UV. En julio llegaron al PBA con la memorable *Novena sinfonía*, de Xavier Francis. Tuvieron lleno total, y mientras muchas personas se quedaron afuera, adentro, “miles de palmas unidas en una atronadora ovación fueron la respuesta al extraordinario espectáculo”.¹⁹ Aunque no todo el público reaccionó igual, la reconocida Rosa Reyna afirmó que “el entusiasmo de la gente era la locura, el estruendo, aplausos, otro telón, otro... nunca he visto una respuesta semejante”.²⁰

En 1976 Alejandro se inició como jefe de foro con el Taller Coreográfico de la UV; un año después fue codirector del grupo Teatrodanza, que tuvo presentaciones en varios estados del país y en Guatemala; obtuvo su plaza de maestro en la FD, y se convirtió en maestro de danza contemporánea y coreógrafo del Conjunto Folklórico Veracruz de la Escuela Normal Veracruzana.

En 1978 fue bailarín huésped del II Festival de Danza de San Salvador, y se integró a la Compañía de Teatro de la UV, montando la coreografía de la obra *Tercera llamada, tercera o empezamos sin usted*, de Juan José Arreola, bajo la dirección de Francisco Beverido. Para el Taller Coreográfico de la FD creó su primera coreografía *Ritual* (m. Mozart, Varese, Revueltas) y actuó en *Inventiones* y *Satie*, de Graciela Henríquez.

El convertirse en coreógrafo fue la herencia clara de Xavier Francis, quien le enseñó que era necesario tener una visión que integrara “la arquitectura, la composición en las artes visuales, la luminosidad como parte del diseño, las leyes de la percepción”. A esto le dio una orientación propia: “se trata de no ser artista decimonónico, sino uno que piensa para qué es su obra, ante quién se mostrará”²¹ y cuál es su función política.

Los cambios que hubo dentro de la FD implicaron que la dirección del Taller Coreográfico de la FD recayera en el maestro Guillermo Palomares. En 1979 Alejandro participó en otras instancias de la UV: además del Taller Coreográfico de la FD, con el que actuó en la ciudad de México (Universidad Autónoma Metropolitana [UAM]) y en Guerrero (Universidad Autónoma de Guerrero), fue coreógrafo y actor del grupo Escuadra de la UV, dirigido por Mercedes de la Cruz, con piezas como *Cantata a Electra*, de De la Cruz; y *El canto del fantoche lusitano*, de Peter Weiss; fue maestro de danza contemporánea, tap y jazz de la Compañía de Teatro y el Taller de Ópera, ambos de la UV. Estas incursiones en diversas facultades, compañías y áreas,

le han permitido a Alejandro realizar un trabajo escénico interdisciplinario sin barreras, y hacer aportaciones en numerosos espacios.

En 1980, la posición de Alejandro dentro de la UV se fortaleció: además de ser coreógrafo de varias producciones teatrales y coreográficas, se convirtió en integrante del Consejo Directivo de la FD y, finalmente, en su director (cargo que ocupó hasta 1986). Además siguió bailando en el Taller Coreográfico de la FD y fue llamado a participar como bailarín en el Festival de Música Contemporánea, llevado a efecto en el Museo de Arte Moderno del D.F., en obras de Sara Pardo.

Durante el periodo de Alejandro como director de la FD, la técnica Graham se afianzó con la llegada de maestros de Nueva York y del Ballet Nacional de México, lo que permitió establecer un estrecho vínculo con su directora, Guillermina Bravo.

Uno de los principales indicadores de la fuerza que tomaba la danza contemporánea independiente fue la programación del Premio Nacional de Danza (PND), organizado por la UAM y el Fondo Nacional para Actividades Sociales (Fonapas). En 1981 se celebró la segunda edición y Alejandro participó con su obra *Figuraciones No. 1* (m. Bach), interpretada por el Taller Coreográfico de la FD; fue elegida como obra finalista, lo que le valió una temporada en varios teatros del D.F.

En 1982, Alejandro, ya como director artístico del Taller Coreográfico de la FD, otra vez participó en el III Premio Nacional de Danza con su obra *Tribu* (m. Gunther Schuller-Colin McPhee), que de nuevo fue finalista. También encabezó el esfuerzo de la UV para elaborar programas de estudio, técnicas didácticas y evaluación para la FD, labor impulsada por la Dirección General de Actividades Académicas de la UV. Además tomó la iniciativa de organizar el I Foro de Danza Contemporánea en Xalapa y el I Simposium sobre Danza.

En 1983 el Taller Coreográfico de la FD viajó al D.F. a presentarse en las temporadas Joven Danza Mexicana de la UNAM y la de finalistas del PND, y al III Festival Nacional de Danza de San Luis Potosí. Ese año Alejandro se encargó de la coreografía (en coautoría con Beatriz Juan Gil) del montaje teatral y de danza *El rey mono contra el demonio de hueso blanco*, dirigido por Arturo Meseguer, y con el Taller Coreográfico estrenó *Suite generacional* (m. Chaikovski-Pérez Prado).

Al año siguiente regresó al D.F. para participar en temporadas de la UAM y el INBA. Además, Alejandro fue autor de la coreografía para la obra teatral ...¿Ratas otra vez?..., de Jordi Teixidor, dirigida por Raúl Zermeño, con la Compañía de la Organización Teatral de la UV (OrteUV). Estrenó su obra *Procesiones* (m. Mike Oldfield), con el Taller Coreográfico de la FD, y participó en el I Encuentro Nacional sobre Investigación de la Danza, organizado con el entonces CID-Danza del INBA.

En 1985, al fusionarse el Taller de la FD y la Compañía de Danza de la UV, surgió el Taller Coreográfico de la UV como compañía oficial de esa casa de estudios. Con Alejandro a la cabeza regresaron a la ciudad de México, al V Festival Nacional de Danza de San Luis, y al Foro de Danza de Aguascalientes. Además ganó el I Premio Nacional “Bellas Artes” de Coreografía dentro del Festival Internacional Primavera Potosina de San Luis con su obra *Y andando el tiempo* (m. Oldfield).

En ese mismo año se concretó un trabajo interdisciplinario más en la UV: *Los treinta*, de Josué Morales Caballero, dirigida por Germán Castillo, con la participación de la OrteUV, la Orquesta Universitaria de Música Popular (dirigida por Mateo Oliva), y el Taller Coreográfico de la UV.

El dinamismo de Alejandro y su FD cimentaron un lugar importante para la danza veracruzana en el país: participaron en los espacios que impulsaban a la contemporánea y modificaban la correlación de fuerzas en el campo dancístico. Alejandro se convirtió en un protagonista fundamental del PND, del Festival Nacional de Danza de San Luis, y de las temporadas que se organizaban en la ciudad de México. Su presencia tendió lazos entre los espacios institucionales en los que se estaba desarrollando ese arte (como la FD), y los independientes que surgían con gran fuerza.

Precisamente en 1986, y al dejar la dirección de la FD, Alejandro se incorporó a esos independientes al fundar Módulo Danza Contemporánea. “Se hallaba de capa caída la actividad de la danza en la UV: la Compañía de Danza estaba en franca decadencia y el Taller Coreográfico [luego de ofrecer más de trescientas funciones], que había formado con los alumnos de la FD, había desaparecido. Algunos de los que estuvieron allí preguntaron por qué no se formaba un grupo independiente”, y así se hizo. En un primer momento se decidió que tuviera dirección colectiva, pero casi de inmediato la ocupó Alejandro, quien aportó toda su experiencia: “ya tenía idea de lo que significaba la gestión cultural, la relación con la comunidad, el porqué

de la danza, no nada más como un espectáculo lejano, sino las posibilidades de moverlo en otros contextos que tuvieran relación con la gente”.²²

Módulo se incorporó a la comunidad dancística de inmediato. En el año de su fundación participó en el VI Festival de San Luis, en donde Alejandro fue maestro de coreografía dentro de los cursos que ahí se impartían, creó una obra para el Ballet Provincial del Instituto Potosino de Bellas Artes, y fue jurado del II Premio Nacional “Bellas Artes” de Coreografía.

Otro evento que le dio cohesión al movimiento de danza contemporánea independiente y permitió mostrar su solidaridad luego del temblor de 1985 fue el I Encuentro Callejero de Danza Contemporánea. A este evento Módulo acudió de inmediato y compartió las emotivas funciones organizadas por la Unión de Vecinos y Damnificados 19 de Septiembre y Danza Mexicana, A. C. en el D.F. En ese 1986 el grupo estrenó *Ritos y delitos* (m. Pink Floyd), *Marina* (m. Paul Winter) y *Marcha* (m. Beethoven), todas de Alejandro.

Al año siguiente regresaron al Festival de San Luis y al II Encuentro Callejero en el D.F. Alejandro estrenó sus obras *Trivia-triba-tribialidades* (m. Miami Sound Machine), y *Retrato familiar (tres danzas a manera de suite melodramática)* (m. Fauré-Massenet-Iron Maiden), con Módulo; y *Des-enlaces* (m. Grupo Propaganda), con maestros de la FD. Se convirtió en el coordinador general del Programa Estatal “Veracruz: danza viva”, de la Secretaría de Educación y Cultura del estado, con ciento cincuenta eventos dancísticos en veinte municipios; y del Programa “Veracruz: altares de vida”, además de ser asesor cultural de la Dirección General de Educación Popular del estado (de 1987 a 1988).

En 1988 de nuevo asistió al Encuentro Callejero en el D.F.; realizó una gira por Guatemala y El Salvador, donde impartió clases; y coordinó la I Muestra Callejera de Danza Contemporánea en Xalapa de la UV. Estrenó sus obras *Traslaciones* (m. Vivaldi), *Los adioses* (m. Naná Vasconcelos) y *Reincidencias* (m. Brahms), con Módulo; además de *Liderazgos* (m. Haendel-Oldfield-Shostakóvich), con el grupo salvadoreño de danza contemporánea Evolución. Alejandro comprendió muy bien las posibilidades de desarrollo y aportaciones sociales que implicaba la danza callejera, por lo que la llevó a Xalapa, y apoyó la que se realizaba en San Luis (1989).

En 1989 Alejandro regresó a El Salvador a impartir clases en la Escuela Nacional de Danza, y a Guatemala en la Universidad San Carlos. El grupo

Nakbani, de esta última institución, estrenó su obra *Seguiremos siendo... (o el amor es igual a base por altura sobre dos)* (m. David Lanz).

En 1990 Alejandro volvió a la dirección de la FD de la UV a solicitud del rector, pues se presentaban algunos conflictos. Sin embargo, Módulo se mantuvo y actuó en el V Encuentro Callejero de Danza Contemporánea en San Luis Potosí, el V Festival de Danza José Limón en Culiacán, y el X Coloquio Internacional de Danza del IMSS en Xalapa. Además, en Xalapa también coordinó la III Muestra Callejera de Danza Contemporánea. Ese año estrenó *Columna* (m. Emerson, Lake & Palmer), con Módulo, y creó la coreografía de la ópera *Hansel y Gretel*, de Engelbert Humperdinck, contando con la participación de la Orquesta Sinfónica de Xalapa, dirigida por Francisco Savín, dirección de escena de Luis Gimeno, y los estudiantes de la FD, además de los bailarines de Módulo.

En 1991 Módulo actuó en la temporada Movimiento Confederado en el Teatro de la Danza del INBA; Alejandro fue invitado como maestro al Instituto Michoacano de Cultura, en Morelia; asimismo fue integrante de la Comisión de Danza del Programa “Veracruz en la cultura: encuentros y ritmos”, del gobierno estatal y la UV. Estrenó las obras *Quise, quisiera, quisimos* (m. Cree-dence Clearwater Revival), *Encuentros y desencuentros* (m. Brahms), y *El viaje (elaboración coreográfica sobre imágenes prehispánicas de la vida después de la muerte)* (m. Peter Gabriel), con Módulo, además de *Divertimento* (m. Bach), con el Grupo de Prácticas Escénicas de la FD.

Al año siguiente impartió clases en la Escuela Estatal de Danza y en la Compañía Núcleodanza de San Luis Potosí. Estrenó *De ninfas y flautas* (basada en un poema de Julio César Martínez, m. Chip Davis), y *Cáldo-caleidoscopio* (m. Bach), con el Grupo de Prácticas Escénicas de la FD de la UV; *Amigos somos...* (m. Brahms), con Núcleodanza; y *Mujer-es* (m. Peter Gabriel, Jorge Reyes, Ígor Stravinski, Eugene Friesen, Vangelis, Vladimir Cosma, Astor Piazzolla, Jean Michel Jarre, Michael Holm/Majo Rolyat y Johann Pachelbel), con Módulo.

También en 1992 Alejandro se retiró como bailarín, pues

la carga administrativa como funcionario se hizo mayor y juzgué que si no estaba en condiciones de entrenarme regularmente no debía subir al escenario. Cuando me retiré había dado muchísimas funciones en diversos espacios y sentía satisfecho ese deseo (pero ha regresado en varias ocasiones). En cambio,

en aquel momento conformamos el grupo de directores de facultades de arte, quienes trabajamos muy duro para que se construyera la Unidad de Artes de la UV, lo cual se logró.²³

Ello trajo grandes beneficios a todas las facultades (la de Danza estaba ubicada en el mercado de San José y no contaba con las instalaciones adecuadas) y facilitó el trabajo interdisciplinario de maestros y alumnos.

En 1993, ya sólo como coreógrafo y director artístico de Módulo, Alejandro participó en el Festival de las Facultades de Arte de la UV, la Feria del Libro y el Festival Universitario de la Cultura de la Universidad Autónoma de Guanajuato, el XIII Festival de San Luis, y el I Festival de Danza Contemporánea de León. Un año después Módulo actuó en el Cincuentenario de la UV, el XIV Festival de San Luis, el I Festival de Danza Contemporánea del Golfo (que organizó el propio Alejandro y se llevó a cabo en Veracruz, Xalapa y Córdoba), y el I Festival Nacional de Danza Contemporánea Ochotik en Mérida. Alejandro estrenó *Oleaje* y *Desde mi cuerpo digo* (ambas con m. Brahms), con Danza Contemporánea de la UV; la coreografía de la obra teatral *Don Dieguito*, de Manuel Eduardo de Gorostiza, dirigida por Francisco Beverido, con la Compañía de Arte Dramático de la UV; y la de *Romeo y Julieta*, de Shakespeare y Pablo Neruda, dirigida por Germán Castillo, con la Facultad de Teatro de la UV.

En esos años tan intensos de la dirección de la FD y de Módulo, Alejandro no dejó de estudiar. Entre sus maestros estuvieron Takako Asakawa, Phyllis Gutelius, Judith Hogan, David Wood, Victoria Camero, Philip Salvatore, Tim Wengerd, Rossana Filomarino, Jesús Romero y Jaime Blanc de técnica Graham; Tonia Shimin de técnica Limón; Pilar Urreta; Marco Zazueta de anatomía del movimiento; Miriam Huberman de notación Laban; Jorge Ortiz de teoría de géneros dramáticos; Orlando Taquechel de crítica de danza y análisis coreográfico; Natsu Nakajima de danza butoh; Rotraut de Neve y Heidrun Vielhauer de danza-teatro alemán; Luis Fandiño de danza contemporánea; y Mirta García de ballet, entre otros. También en esos años Alejandro tuvo dos compañeras más, ambas bailarinas: Patricia Fuentes, y más tarde Adriana León, con quien en 1991 procreó a Rodrigo, ahora estudiante de comunicación en la UV y escritor. Rodrigo vive en el puerto con su papá y mantienen “una muy buena relación. Alejandro es buen papá,

les dedica tiempo de calidad a sus hijos, los quiere, los escucha, se involucra en sus cosas”.²⁴

En diciembre de 1994 fue nombrado como primer director de la Escuela Nacional de Danza Clásica y Contemporánea (ENDCyC) del INBA, que inauguró el flamante Centro Nacional de las Artes (Cenart) en la ciudad de México.

Se avecinaba el cambio de dirección, de local y de los planes de estudio; hicieron una encuesta entre la comunidad de la ENDCyC y preguntaron: “¿Qué es lo que considera más importante para ser director de la escuela? ¿Que tenga experiencia académica, administrativa o artística?”. Resultó que yo tenía las tres: era maestro, tenía experiencia administrativa, y era reconocido como bailarín, coreógrafo y director de grupo. Fui el candidato para la dirección del Cenart, cosa que jamás imaginé. Allí se ligó todo.²⁵

Paralelamente a su labor directiva de 1995 al 2000, Alejandro impartió la asignatura de Composición en la licenciatura en Coreografía y realizó montajes para la ENDCyC; para el Grupo de Prácticas Escénicas de la FD de la UV, para el grupo Proyecto Danzable; y para la obra teatral *La huella del jefe*, de Andrés Alemán, bajo la dirección del mismo, con música original de Daniel Barjau, con el grupo Espacios Subterráneos. En el 2000 creó –para el Ballet Independiente– *De olvido se colmó el recuerdo* (m. Philip Glass). En ese periodo formó parte del jurado que se encargaba de otorgar las becas de Estímulos a la Creación Artística y Cultural del Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de Veracruz y del estado de San Luis Potosí; y también del II Premio a la Creación Coreográfica Guillermina Bravo. En esos años tuvo además a su quinta compañera, la también bailarina Ximena Moctezuma, lo cual confirmó aquella idea que en gran medida lo convenció de ingresar a la danza: le permitió relacionarse con las muchachas.

En 1998 Alejandro volvió a los escenarios como bailarín invitado del grupo de danza contemporánea Producciones La Manga, en el papel principal de la obra *Chamaco chico swing club*, compartiendo créditos con el maestro Guillermo Maldonado. Luego de ese regreso al foro han seguido otras actuaciones especiales en papeles de carácter.

Toda esa actividad no impidió que sostuviera a Módulo. En 1995 participaron en la temporada del Teatro de la Danza del D.F., el X Encuentro

Metropolitano de Danza Contemporánea de Monterrey, el XV Festival Internacional de Danza Contemporánea de San Luis, el Festival Camarísima del Cenart, y el Festival Mes de la Herencia Hispánica del Tribeca Performing Arts Center, en la ciudad de Nueva York; en 1997, en la temporada Re-Pasos, en la Sala Covarrubias de la UNAM y el Teatro Raúl Flores Canelo del Cenart; y en 1998, en el I Foro Internacional de Danza de Belice.

Al concluir su periodo en la dirección de la ENDCyC se reintegró a su labor docente en la UV y se desempeñó como coreógrafo invitado del Grupo de Prácticas Escénicas de la FD de la UV, con el que montó *De brisas y sirenas* (m. Javier Paxariño); para prácticas escénicas creó *2 x 3* (m. Rage Against the Machine); para el examen profesional de Hiram Abif Meza, *Héroes sin nombre* (m. Apocalíptica); y para la FD, *Danzón* (m. Arturo Márquez), pieza que fue presentada en el programa “Veracruz: puerta al mundo”, en la Fortaleza de San Juan de Ulúa, dentro del Encuentro Municipal 2001. El grupo Inter-Fasce lo invitó a montar *Una metáfora contra el destino* (m. Philip Glass); y el grupo Katarsis, *De maestros y otros bichos* (m. orig. Francisco González Christen). Recibió la beca del Programa Estímulos a la Creación Artística 2000-2001 del Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de Veracruz. Retomó su trabajo como coreógrafo y director artístico de Módulo, para el que creó *Esperas* (m. Jan A. P. Kaczmarek, Win Mertens, Rodrigo Leao y Michael Nyman); dieron funciones en Xalapa y en el puerto de Veracruz, y en 2002 en ciudades de Oaxaca, Chiapas y el D.F.

En 2003 recibió otra beca del Programa Estímulos a la Creación y al Desarrollo Artístico del Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de Veracruz; cursó el diplomado en Gestión Cultural y Arte de Conaculta, y con Módulo estrenó *Imágenes* (c. Erik Satie y Karl Jenkins) y *Fuegos fatuos (tres danzas de mujeres y mitos que habitan la noche)* (m. Philip Glass, Peter Gabriel y Billy Corgan; iluminac. Eduardo Mier). Además montó la coreografía de la zarzuela *Luisa Fernanda*, de Federico Moreno Torroba (dir. de escena Armando Mora), con la Orquesta Sinfónica Juvenil dirigida por Antonio Tornero, y los bailarines de Módulo y de la FD. Creó un fragmento del primer acto de *El cascanueces* (m. Chaikovsky), presentado por el Grupo Veradanza, de Jorge Ortiz y Daniel Acevedo.

Su actividad como coreógrafo se intensificó: en 2004 estrenó con Módulo *Luz de ocaso* (a Omar Khayam) (m. Grupo Delerium, Foday Musa Suso, Philip Glass, Abdel Ali Slimani y Peter Gabriel; iluminac. Eduardo Mier),

Dos 02 (m. Marilyn Manson), además de *Yo, tú, nosotros mismos (órale...)* (m. orig. Arturo Meseguer; iluminac. Eduardo Mier) para el Grupo de Prácticas Escénicas de la FD. En 2005, para Módulo, *Me estremecía por ti* (m. Gustavo López) y *Como el fuego, como las brasas* (m. Paco de Lucía). En 2006 creó y dirigió para Módulo y Teatro Buscón el teatro musical *Juan Carnaval, El Pachuco* (m. diversos autores); para Módulo y alumnos de la FD, *Ópera Il Guarani*, de Carlos Gomes, dirección de escena de Armando Mora, con la Orquesta Sinfónica Juvenil dirigida por Antonio Tornero; y exclusivamente para Módulo, *Memoria en blanco* (m. Laurent Petitgand, José María Vitier, Dany Elphman, Chucho Valdez, Rubén González, Liliana Felipe interpretada por Eugenia León, Ryuichi Sakamoto, Meredith Monk y Damien Rice).

Impartió el Taller de teatro musical en la Facultad de Teatro de la UV en 2005, y asistió como delegado por parte de la Secretaría de Educación y Cultura del estado de Veracruz al IV Congreso Internacional Cultura y Desarrollo, en La Habana, Cuba.

En 2007 solicitó una licencia de la FD y regresó al puerto de Veracruz, al mar y al origen. Fue nombrado director del Centro Veracruzano de las Artes Hugo Argüelles, del Instituto Veracruzano de Cultura (Ivec) y del Cenart. Con Módulo estrenó *Luz-oscuridad* (elaboración coreográfica del *Réquiem* de Mozart), acompañado por la Orquesta Sinfónica Juvenil de Orizaba y el Coro Ad libitum, dirección de Víctor Hugo Jiménez Beyruti (iluminac. César Pérez-Soto).

Al año siguiente Alejandro creó la coreografía de la ópera *Tata Vasco*, de Miguel Bernal Jiménez, con la Orquesta Sinfónica de Xalapa dirigida por Fernando Lozano, dirección de escena de Fernando Yralda (esc. y vest. Sebastián; iluminac. César Pérez-Soto), con el Grupo Dancístico Veracruzano. Por otro lado, con Módulo montó la coreografía de la ópera *Carmen*, de Bizet; la *Canción* (de la *Suite Jarocha No. 1*, m. orig. Arturo Meseguer), y la *Suite Jarocha No. 2* (m. tradicional en arreglos de Carlos Gómez Matus con el Trío Folclórico). En 2009 creó *El recreo* y, para Módulo, el *Gloria*, de Vivaldi con la Orquesta Sinfónica Juvenil Daniel Ayala y el Coro de Cámara del Estado. Esta última obra la dedicó a su mentor, Xavier Francis, quien siempre había brindado su danza a Dios; se escenificó en la Catedral de Veracruz con orquesta y coros en vivo, dirigidos por Rubén Flores.

En 2010 se reincorporó a la Facultad de Danza, en donde sigue impartiendo clases, razón por la que, hasta la actualidad, viaja semanalmente de

Veracruz a Xalapa. También en ese año estrenó *De redes, mujeres y mares* (m. Eduardo Gamboa y Arturo Márquez con el Cuarteto de Saxofones de Abel Pérez Pitón); en el 2011, *Bésame mucho*, con la Compañía de Danza Contemporánea del Complejo Cultural Universitario de la BUAP; y en el 2012, *Hasta que la muerte nos separe*, con Módulo.

En 2011 fue nombrado director del Centro Cultural Atarazanas, del Ivec, también ubicado en el puerto de Veracruz, en donde, al igual que lo hizo en el “Hugo Argüelles”, programa exposiciones, conferencias, diplomados, funciones, etc., además de promover publicaciones (como el bello tomo *Ballet clásico. Origen e historia en la Ciudad de Veracruz*, presentado en el Teatro Clavijero el 29 de abril de 2012). Módulo sigue en actividad y desde 2012 cuenta con su propio estudio-teatro, sede de su trabajo y espacio para la formación y difusión de la danza, el teatro, los títeres y programación diversa.

El 3 de diciembre de 2013 el Teatro Reforma del puerto de Veracruz lució sus mejores galas para celebrar los cincuenta años de vida artística de Alejandro Schwartz. Se presentaron tres de sus obras: *Bésame mucho*; *De redes, mujeres y mares*; y el estreno de *Contra viento y marea*, con Módulo.

Ése y otros festejos tienen sustento en la gran labor que Alejandro ha realizado durante cinco décadas: la creación de instituciones educativas y artísticas, así como más de ochenta coreografías; la defensa de la Facultad de Danza y la alternativa educativa que representa; sus aportes a la ENDCyC y a los centros culturales que ha dirigido. La influencia en el medio dancístico, que se ha hecho sentir desde posiciones como jurado en el Premio Nacional de Danza (1985), el Premio Nacional Bellas Artes de Coreografía (1986), en programas del Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de Veracruz (1995, 1998, 2002 y 2006) y San Luis Potosí (1999), y en el Programa de Apoyo a las Culturas Municipales y Comunitarias de Conaculta (2005). Los logros que ha tenido como creador, al recibir el Premio Nacional Bellas Artes de Coreografía (1985), el reconocimiento como Veracruzano distinguido por su trayectoria en danza (1996, Centro Cultural Veracruzano en el D.F.), Cuarenta años de vida artística (2004, UV), el reconocimiento “Danzante 2005” por su trayectoria artística (Sociedad Mexicana de Coreógrafos), el de su cincuentenario en la actividad dancística, y ahora el reconocimiento Una vida en la danza, del INBA, entre otros.

Alejandro Schwartz no se detiene y ahora prepara un nuevo programa de danzón que incorpora varias coreografías ya estrenadas y otras nuevas, todas con imágenes de Veracruz. Sigue en busca de los diversos públicos y de ampliar el campo dancístico en su ciudad y su estado. Así es el jarocho cálido, el artista de la danza que ha sabido transitar de una a otra actividad y de una a otra especialidad, “el funcionario que sí funciona”, el amigo: el viejo lobo de mar y de la danza mexicana.

Fuentes

–Bastien, Kena, “Xavier Francis”, en *Una vida dedicada a la danza 1988, Cuadernos del Cenidi Danza* núm. 19. México, INBA, 1988.

–Macías de Duarte, Karime *et al.*, *Ballet clásico. Origen e historia en la Ciudad de Veracruz*. Veracruz, DIF Estatal Veracruz/Gobierno del Estado de Veracruz/Veracruz Gobierno Municipal/DIF Municipal Veracruz, 2012.

–Mendoza, Cristina, *La coreografía, un caso concreto: Nellie Happee*. México, INBA, 2000.

–Schwartz, Alejandro, *Currículum vitae*, Veracruz, Ver., 2014, archivo digital.

–Tortajada Quiroz, Margarita, *Danza y poder II*. México, Conaculta/INBA/Cenart, 2008. (Biblioteca Digital Cenidi Danza)

Notas periodísticas

–Alcaraz, José Antonio, en *El Heraldito Cultural* núm. 257, México, 11 de octubre de 1970.

–Alfaro, Beatriz, “Rodolfo Reyes, electo primer presidente de la Asociación Mexicana de la Danza, A. C.”, en *El Universal*, México, 2a. sección.

–Díaz, Pedro, “La actuación del Ballet Clásico de México en el Teatro de la Danza”, en *El Día*, México, 26 de noviembre de 1971.

–Kahan, Elisa, “Actualidad musical. Magnífica función del Ballet Contemporáneo [sic] de México”, en *Diario de la Tarde*, México, 30 de abril de 1968.

–Leo, “Sonia Castañeda se siente desplazada”, en *El Nacional*, México, 5 de diciembre de 1971.

–Ruiz, Luis Bruno, “Temas de ballet”, en *Excélsior*, México, 24 de abril de 1968.

–Salmón, Agustín, “La danza en la Olimpiada”, en *Últimas Noticias*, 2a. edición, México, 26 de diciembre de 1968.

–Sánchez Rodríguez, Eduardo, “Alejandro Schwartz, 50 años de vida artística”, en *Performance. Interpretaciones sobre interpretaciones*, <http://periodicperformance.blogspot.mx/2014/03> [Consulta: 20 de marzo, 2014].

–Schroeder, Humberto, “Esperan los bailarines el ‘siga’ para crear el Consejo de Danza”, en *El Universal*, México, 27 de marzo de 1976, 2a. sección.

–Sin autor (S/a), “Educativas y culturales”, en *El Universal Gráfico*, México, 27 de julio de 1968.

–S/a, “Espectáculo unitario del Ballet Clásico 70”, en *El Día*, México, 8 de junio de 1973.

–S/a, “Maravilloso espectáculo presentado por la Orquesta Sinfónica y el Ballet Contemporáneo de Xalapa”, en *El Heraldo de México*, México, 12 de julio de 1976.

–S/a, “Tulio de la Rosa impartirá clases de danza en el puerto” y “Lo invitan a participar en el Festival de la Danza”, en *El Dictamen*, Veracruz, 30 de marzo de 1968.

Programas de mano

–Facultad de Danza de la UV, 20 Aniversario, Xalapa, Ver., 2 de octubre de 1995.

–Ballet Clásico de México, III Festival de Danza Profesional Clásica y Contemporánea, Festival Internacional de las Artes, Programa Cultural de la XIX Olimpiada, Teatro del Bosque, México, 24 de abril de 1968.

–Ballet Clásico de México, IV Festival de Danza Profesional Clásica y Contemporánea, PBA, México, 6, 9, 10, 12 y 19 de mayo de 1969.

Entrevistas

(realizadas por Margarita Tortajada Quiroz)

–Adriana León, inédita, México, 20 de abril de 2014.

–Alejandro Schwartz, inédita, México, 17 de abril de 2014.

Notas

¹ Alejandro Schwartz *apud* Eduardo Sánchez Rodríguez, “Alejandro Schwartz, 50 años de vida artística”, en *Performance. Interpretaciones sobre interpretaciones* [en línea].

² Alejandro Schwartz en entrevista realizada por Margarita Tortajada. México, D.F., 17 de abril de 2014.

³ Sin autor, “Tulio de la Rosa impartirá clases de danza en el puerto” y “Lo invitan a participar en el Festival de la Danza”, en *El Dictamen*, Veracruz, 30 de marzo de 1968.

⁴ Programa de mano Ballet Clásico de México, III Festival de Danza Profesional Clásica y Contemporánea, Festival Internacional de las Artes, Programa Cultural de la XIX Olimpiada, Teatro del Bosque, México, 24 de abril de 1968.

⁵ Luis Bruno Ruiz, “Temas de ballet”, en *Excelsior*, México, 24 de abril de 1968.

⁶ Elisa Kahan, “Actualidad musical. Magnífica función del Ballet Contemporáneo [sic] de México”, en *Diario de la Tarde*, México, 30 de abril de 1968.

⁷ Agustín Salmón, “La danza en la Olimpiada”, en *Últimas Noticias*, México, 26 de diciembre de 1968.

⁸ S/a, “Educativas y culturales”, en *El Universal Gráfico*, México, 27 de julio de 1968.

⁹ A. Schwartz en entrevista citada.

¹⁰ Programas de mano Ballet Clásico de México, IV Festival de Danza Profesional Clásica y Contemporánea, PBA, México, 6, 9, 10, 12 y 19 de mayo de 1969.

¹¹ “Ballet de Cámara”, documento mecanografiado *apud* Cristina Mendoza, *La coreografía, un caso concreto: Nellie Happee*, pp. 131-132.

¹² José Antonio Alcaraz *apud* *El Heraldo Cultural* núm. 257, México, 11 de octubre de 1970.

¹³ Leo, “Sonia Castañeda se siente desplazada”, en *El Nacional*, México, 5 de diciembre de 1971.

¹⁴ A. Schwartz *apud* E. Sánchez Rodríguez, *op. cit.*

- ¹⁵ Pedro Díaz, “La actuación del Ballet Clásico de México en el Teatro de la Danza”, en *El Día*, México, 26 de noviembre de 1971.
- ¹⁶ S/a, “Espectáculo unitario del Ballet Clásico 70”, en *El Día*, México, 8 de junio de 1973.
- ¹⁷ María de los Ángeles González A., directora, dato obtenido del programa de mano de la Facultad de Danza de la UV, 20 Aniversario, Xalapa, Ver., 2 de octubre de 1995.
- ¹⁸ Beatriz Alfaro, “Rodolfo Reyes, electo primer presidente de la Asociación Mexicana de la Danza, A. C.”, en *El Universal*, México, 2a. sección, pp. 1 y 7; y Humberto Schroeder, “Esperan los bailarines el ‘siga’ para crear el Consejo de Danza”, en *El Universal*, México, 27 de marzo de 1976, 2a. sección, p. 5.
- ¹⁹ S/a, “Maravilloso espectáculo presentado por la Orquesta Sinfónica y el Ballet Contemporáneo de Xalapa”, en *El Heraldo de México*, México, 12 de julio de 1976, p. 2-C.
- ²⁰ Rosa Reyna *apud* Kena Bastien, “Xavier Francis”, en *Una vida dedicada a la danza 1988, Cuadernos del Cenidi Danza* núm. 19. México, INBA, 1988, p. 16.
- ²¹ A. Schwartz en entrevista citada.
- ²² A. Schwartz *apud* E. Sánchez Rodríguez, *op. cit.*
- ²³ A. Schwartz en entrevista citada.
- ²⁴ Adriana León en entrevista realizada por Margarita Tortajada, México, 20 de abril de 2014.
- ²⁵ A. Schwartz *apud* E. Sánchez Rodríguez, *op. cit.*



Anadel Lynton, 1970. Fototeca del Cenidi-Danza.



Anadel Lynton en la coreografía *En el filo*. Foto: Livia Olvera, 2014.

Juego, emoción y movimiento: el itinerario performativo de Anadel Lynton

Hilda Islas

Plaza de Santo Domingo, ciudad de México. Cielo que promete llanto sobre el asfalto; vientos que agitan los cabellos.¹

Vestida de blanco, flores sobre el hombro, mejilla sobre flores. Baila para una pequeña ofrenda urbana compuesta por flores multicolores que rodean unos pequeños canastos que habrán de cruzarse con la existencia de los asistentes. Además, palomas caminantes que cruzan la escena con breves pasos y largos vuelos.

Después de ese preludio en tiempo lento y ambiente acogedor, ella invita a las personas a formar un círculo en torno a las flores colocadas sobre el piso, mismo que abarca una gran parte de la plaza. Y entonces inicia el viaje kinético de un colectivo aglutinado por el instante y la experiencia: caminar en redondo, hacer el símbolo del infinito con los brazos son algunas de las consignas, consignas de acción, sencillas, profundas: sentir el viento en el rostro, cambiar de peso, cerrar ojos, abrir ojos. Desequilibrios, equilibrios. Al fondo, el sonido de Rodrigo Martínez: triángulo, percusiones, flauta. Rodrigo, solidario y acompañante de Anadel como muchos de sus ex alumnos, amigos, colegas y colaboradores que agradecemos infinitamente la perspectiva lúdica, creativa y placentera de la danza que nos ha transmitido desde hace décadas.

La bailarina marcha en espiral y se sumerge entre las personas: tenis, chamarras, botellas de agua entre las manos, niños pequeños y adultos, conocidos, desconocidos. Ellos se miran a los ojos, interactúan y, silenciosa y relajadamente, ponen en acción sus cuerpos para construir la experiencia colectiva.

Conversando con mi querida maestra,² trataba de encontrar algunas etapas en su carrera profesional y en su vida, algo así como las etapas del materialismo histórico, o como el “introducción, desarrollo y desenlace” de una obra literaria. Pero lo que sucedió fue que encontramos una constancia: un elemento permanente, una especie de esencia original que hasta la fecha sigue vertebrando el proyecto anadeliano: el *performance* (como suele decirse en México) o la *performance* (como prefiere llamarla Anadel).

Performance de la cuna a la tumba. Dado que la vida de Anadel es particularmente dinámica (de Washington, D.C., a México, D.F., e infinidad de tránsitos por diversos países), limítrofe (de la ejecución a la investigación, de la danza académica dentro de compañías a la danza comunitaria), etc., parece difícil pensar que todo ese torbellino se ha erigido en torno a un núcleo único y esencial. Pero sí. Un recuerdo de cuando tenía ocho o nueve años en la escuela primaria, en la que ella estudiaba técnica de danza Graham (en el estilo de los años treinta, dice) y las consignas de composición de Louis Horst, justo en la actividad de composición dancística, muestra un suceso significativo:

Una cosa que me parece muy extraña, pero que me acuerdo muchísimo, es que me costaba trabajo repetir o fijar las cosas. Improvisaba mucho (me gusta la opción de tomar decisiones en el momento; estar interactuando con el aquí y ahora). Hice una cosa en un ejercicio. No me acuerdo cuál era la tarea, pero salía con una pañoleta grande de esas cuadradas cargando bloques de madera para construir y una piedras, y me dirigía al centro del salón e iba construyendo mientras cantaba. La cuestión se llamaba “Encantación Ramona”. Yo le puse ese nombre. Se burlaron de mí como no te imaginas. Y a mí me parece muy extraño, porque lo que yo hice en ese entonces me parece como [...] como una *performance* [...] pero no existía en ese momento en mi conciencia ni en el mundo de la danza en ese entonces la categoría de *performance* como arte. Pero me apenó mucho.³

Inicios

Anadel Lynton nació en Nueva York pero, por razones de trabajo de su padre, cuando ella tenía apenas dos meses de edad su familia se mudó a Washington, D.C.

Al conocer a Anadel se puede notar que el impulso por unirse a movimientos sociales que buscan establecer enlaces y puentes comunicativos es un rasgo que le viene de familia: sus padres, Harold Snyder y Betty Linton (lo de Lynton con “y” fue el nombre artístico que Anadel escogió para sí), pertenecían a la Sociedad de los Amigos (cuáqueros), una organización pacifista y rebelde, pero sin dogmas ni jerarquías. Su padre trabajó en un organismo que precedió a la UNESCO y luego en el Comité de Servicio de los Amigos. Sus papás se encargaban de organizar conferencias internacionales sobre asuntos que eran materia de conflicto. En esas reuniones, funcionarios, legisladores, periodistas, embajadores y ministros debatían y trataban de encontrar soluciones sin tener que ser voceros de sus gobiernos. Anadel comenta: “La idea era que hablando se entiende la gente. Y se trataba de una respuesta pacífica a la polarización de la Guerra Fría y a los conflictos posteriores en África y Asia”.⁴

Anadel recuerda sus años escolares en una escuela progresista, la Georgetown Day School, la única de su tipo en su natal Washington, a la que asistían alumnos y maestros blancos y negros, algo un tanto insólito en las ciudades del sur de los Estados Unidos, ya que la segregación social y racial en escuelas, universidades, restaurantes y todas las demás instituciones y sitios públicos estaba generalizada en esa zona del país. Mientras que casi en todas partes las diferencias sociales y los prejuicios dividían a las personas de diferente color, en esa escuela se daba una confluencia que sin duda determinó la posición ante el mundo de aquella niña. Nada más de escucharla hablar de ese establecimiento uno entiende que desde muy pequeña estuvo inmersa en ambientes liberales promotores de la creatividad y abiertos a las iniciativas. La escuela se encontraba en un bosque. No existían grados ni calificaciones y muchos de los maestros eran artistas. Así que aprendió a los diez años algo de la abstracción picassiana; diseñó con sus compañeros una religión con sus rituales, sus símbolos, su lenguaje, y en los cursos de verano interactuaba con la naturaleza.

Desde muy joven tuvo contacto con personas mayores que ella en el ámbito universitario a través de un programa que ofrecía la Universidad de Chicago como opción para los jóvenes que estaban en edad de High School. En este contexto realizó una formación en educación general, en la que estudiaba muchas áreas de conocimiento. A los catorce años se sentía atraída por todas las asignaturas con las que se topaba: química, matemáticas, etc. Esta visión amplia y abierta parece haber sido fundamental para desarrollar la práctica dancística de manera tan versátil, flexible e inédita, cruzando el saber, el hacer, el conocimiento y la experiencia. También en este momento Anadel empieza a inclinarse por asumir una actitud de observación y de escucha: en contacto con personas de más edad que ella en el ámbito de la universidad, empezó a dejar atrás la necesidad de protagonismo para permitirse la capacidad de escucha. El saber hacerse a un lado; no buscar el rol protagónico sino permitir el surgimiento de las voces de los demás; poder dejar el espacio vacío para que otros lo ocuparan.

De manera paralela a este ambiente universitario, la danza continuó en la vida de Anadel. En el año de 1951 asistió a cursos de verano en la misma escuela de Graham, así como con José Limón, Doris Humphrey y Louis Horst en el Festival Americano de Danza del Connecticut College.

Durante un viaje de su familia a Europa, mientras su padre organizaba conferencias en Suiza, Anadel ingresó a un curso de verano con Mary Wigman y Hans Züllig, entre otros maestros, el cual se complementaba con la asistencia a las presentaciones de Harold Kreutzberg.

Es interesante la influencia de la voz paterna en el itinerario de vida de Anadel. Con todo y el pensamiento libre y generoso de él, ella cuenta que, como muchos padres, pensaba que su hija perdería el tiempo en el ámbito de la danza; que lo importante eran la acción social, el conocimiento y la preparación académica. Le recomendó que si iba a dedicarse a la danza primero terminara su formación universitaria. En todo caso, ella supo sacar provecho de esta idea en beneficio de la misma actividad dancística, dotándola de un nuevo sentido que se ha ido construyendo con los años y que ha marcado a muchas generaciones de alumnos.

Anadel llegó a México por primera vez en el año de 1956, cuando su padre le recomendó unirse a un campamento de trabajo voluntario del Comité de Servicio de los Amigos en Villa del Carbón, estado de México. A través de una plática impartida por José Raúl Hellmer, etnomusicólogo y

jefe de grabaciones del Palacio de Bellas Artes, empezó a conocer la cultura mexicana. A partir de ese momento inició su recorrido por instituciones de crucial relevancia en la danza mexicana: la Escuela Nacional de Danza, la Academia de la Danza Mexicana, el Ballet de Bellas Artes y el Nuevo Teatro de Danza de Xavier Francis y Bodil Genkel. La danza que vio en México hablaba de temáticas sociales: de la gente, de las personas:

...tuve la oportunidad de ver la temporada de 1956 en Bellas Artes y me di cuenta de que las obras abordaban temáticas que le interesaban al público; que tenían algo relevante que decir a la gente común y corriente. No era arte para especialistas o para una élite. Me enteré de las tradiciones de bailar en el campo [...] Mi papá se quejaba de que en la compañía de danza de Ethel Butler –que fue mi maestra y donde bailé de los once a los catorce años– sonreíamos poco y éramos muy serios la mayor parte del tiempo. Todas nuestras funciones se realizaban en teatros que presentaban danza moderna con públicos afectos a ese estilo de danza. Quizá quería una danza similar a las canciones de protesta de Woody Guthrie, de la Gran Depresión, las canciones del sur y de las montañas Apalaches, blues, canciones sobre obreros, de origen inglés antiguo, que cantábamos en la escuela donde yo estudiaba. Estas canciones tenían un mensaje; eran de la gente y sobre la gente.⁵

Pero en ese momento la idea no era quedarse a vivir en México, a pesar de que fue invitada por la maestra Rosa Reyna a bailar con el Ballet de Bellas Artes. Anadel regresó a Nueva York para encontrarse, por un lado, con que la moda entre sus contemporáneos era la danza formal y abstracta de Merce Cunningham, que a ella le parecía fría. Por otro, con que en la escuela de Martha Graham, con cuya técnica se había entrenado desde pequeña, existía un ambiente competitivo y violento. Martha estaba encumbrada como una personalidad divina, de tal modo que las personas estaban dispuestas a pasar por encima de quien fuera para lograr su atención. Por recomendación de Ruth y Guillermo Noriega, Anadel se inscribió en la escuela de Alwin Nikolais, en un barrio obrero judío. El ambiente ahí era cordial y amable, y en ese espacio Anadel profundizó en el entrenamiento a base de la improvisación estructurada procedente de la estirpe Laban de análisis y notación de movimiento. Era la secuencia más sistemática de consignas que van logrando una perspectiva más consciente y productiva de lo que va

ocurriendo en la exploración. Esto la ubicó bien lejos de la supuesta libertad que parece sugerir la improvisación llevada de manera muy abierta, en donde bajo una consigna general suceden una y mil cosas, sin dirección ni control alguno. Unos días tomaba clases en la escuela de Graham y otros días en la de Nikolais. Así obtuvo lo mejor de dos mundos, sin decir en ninguno que también asistía al otro.

Decepcionada de la escuela de Graham y debido a lo difícil que resultaba la subsistencia en Nueva York, decidió regresar a México, lo cual le dio un giro total a su vida. En el lado opuesto a la asepsia artística de la danza neoyorquina, ser bailarina en México le permitió experimentar una serie de vivencias cálidas, con tiempos y espacios múltiples, con significados sociales diversos, por ejemplo, bailar coreografías de Raúl Flores Canelo en las fiestas del Grito de la Independencia en Los Ángeles, California, el 15 de septiembre de 1960; bailar al aire libre; bailar en las tarimas de las plazas; bailar *El Paraíso de los ahogados*, de Guillermina Bravo, estrenada en el Teatro de Bellas Artes en 1960; bailar en La Merced; bailar para el Sindicato de Mineros de Monclova junto a una mina de carbón...

De cualquier forma, al establecerse en México de manera definitiva lo único que la sostenía económicamente –y aquí hay que agradecerle a su padre por concitarla a la formación universitaria– era una beca para estudiar en la Escuela Nacional de Antropología e Historia. Claramente, el perfil de Anadel rebasó siempre los límites disciplinarios. A esta formación antropológica parecen deberse los itinerarios teórico-prácticos que han enriquecido enormemente la investigación, la educación, el estudio y la promoción de los procesos de recepción dancística.

Propositiva

La investigación

Los aportes investigativos de Anadel le vienen de sus estudios de la danza desde los siete años y de su formación académica, que no se han quedado en un grado académico, sino que se han desarrollado gracias a su eterna curiosidad por el arte y el conocimiento: estudió antropología social en la

ENAH; hizo la maestría en Educación e Investigación Artística en el INBA; estudió análisis de movimiento en el Laban-Bartenieff Institute of Movement Studies, y en la actualidad es doctorante en Educación y Danza en la Temple University de Filadelfia.

Su trabajo conceptual ha circulado por diversos medios de difusión. Ha escrito artículos sobre temas de danza en *La Jornada*, *La Jornada Semanal*, *Tiempo Libre* y diferentes publicaciones del Conaculta, la Alianza Mundial de la Danza y la Sociedad de Historiadores Académicos de Danza, entre otros espacios. Asimismo, es cofundadora e investigadora titular del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza José Limón (Cenidi-Danza, 1983), perteneciente al Instituto Nacional de Bellas Artes.

El conocimiento producido por Anadel goza de una pertinencia contundente en la medida en que, hacedora de esta actividad, ha logrado poner en palabras mucho de la vivencia y la problematización que supone posicionarse desde el cuerpo para acceder al saber sobre él, no sólo mirándolo desde fuera. Durante muchos años, la convención dualista en el terreno del campo dancístico ha impuesto la noción de que los bailarines bailan y los investigadores y críticos observan y enfrentan el hecho desde fuera para luego poner en papel lo que científicamente registran, siempre bien quietecitos. Pero creo que con Anadel ese modelo empieza a cuestionarse para dar paso a un perfil de creador-investigador cada vez más difundido en México. No pudo haber mejor miembro fundador de un centro de investigación, el único en México dedicado formalmente a la investigación de la danza. Ese perfil doble la sitúa en el manejo de herramientas antropológicas y simultáneamente la coloca en el centro de la experiencia y la emoción del movimiento. Gracias a sus múltiples viajes, a su educación multicultural, a que parece tener el don de la omnipresencia (a veces da la impresión de que toma todos los cursos y talleres, visita todas las escuelas, y se entera de todos los estrenos aunque ocurran al mismo tiempo y en diferente lugar), y, claro, a su formación en antropología, posee amplios parámetros de comparación y clasificación de muchas prácticas. La suya es, pues, una mirada que relativiza, que sospecha y que contextualiza muchos fenómenos.

Asociado a lo anterior, las modalidades investigativas de Anadel siempre han tenido que ver con apuestas teórico-prácticas: su acercamiento a las estrategias de la coordinación de grupos operativos y su indagación en recovecos de la creatividad como fenómeno de estudio y como práctica ejercitable. Entre

otras cosas, a la maestra Lynton le debemos un enfoque crítico de los modos de educación dancística, una conceptualización de dos modelos analíticos de la enseñanza actual de la danza. En este punto deseo resaltar especialmente estos conceptos porque han empezado a circular profusamente y a configurar la mirada de muchos profesionales, maestros e investigadores de la danza al enfocar de una manera amplia los procesos educativos. Me refiero en particular a la distinción que establece entre el “modelo conservatorio” y el “modelo universitario”. A decir de la misma Anadel, esta distinción se menciona y se aplica de manera recurrente dentro de algunas comunidades. El caso es que, en México, la única referencia al respecto es la delimitación que ella ha efectuado:

En las artes escénicas se tiende a identificar como el “modelo conservatorio” la formación profesional de ejecutantes especializados en técnicas y estilos dominantes. Este modelo se aboca a una exhaustiva e intensa formación profesional del artista dentro de cánones específicos: una formación técnica tradicional. Se enfoca en la especialización para una actividad específica, no en la formación integral de la persona que, se supone, es la meta de la educación universitaria y de la educación artística en general, a través de materias teóricas, creativas, pedagógicas y críticas, o de la educación para la vida.⁶

De acuerdo con su experiencia en las universidades estadounidenses, actividades como las clases de técnica, montar coreografías, bailar y desarrollar el trabajo de producción escénica se combinaban con lecturas, procesos de investigación, observaciones, registros, bitácoras, etc. El modelo universitario se propone entonces como un sistema integrador de hacer-pensar danza que no aísla las acciones corporales de los procesos de pensamiento.

Con estas delimitaciones, Anadel plantea una manera de enfocar la práctica educativa de la danza como algo que no sólo atañe al interior del aula, sino que es también un asunto institucional y de mentalidades. La formación dancística conecta las estrategias pedagógicas, didácticas y de interacción dentro del salón de clases, al igual que la organización y las finalidades institucionales. La distinción entre estos dos modelos, sin que se proponga como una clasificación cerrada y exclusiva, se ofrece más bien en el sentido de una referencia clarificadora para entender diferentes prácticas educativas, y permite hacer los matices pertinentes.

Promoción y estudio de procesos de recepción de la danza

Con la finalidad de establecer puentes, desde hace algunos años la maestra Lynton ha desarrollado una metodología grupal de análisis de los trabajos coreográficos denominada “Diálogo de percepciones sobre el proceso creador: ¿qué viste, qué sentiste, qué entendiste?”, la cual consiste en establecer un verdadero diálogo entre los creadores y sus públicos. Se realizan presentaciones un tanto informales de trabajos terminados o en proceso, y al finalizar la pieza el público hace comentarios sobre lo que acaba de ver. Lo inédito del asunto es que los espectadores pueden verbalizar sus dudas mediante preguntas sobre aspectos específicos de las obras observadas, y sólo manifestar opiniones en una última etapa donde ya la conversación se enfoca claramente en la reflexión y no en el juicio sumario. Por su parte, el artista tiene la posibilidad de escuchar qué generó entre el público su propuesta dancística.

Para llevar a cabo este trabajo Anadel recupera y adapta la propuesta de Liz Lerman, quien, inconforme con la comunicación vertical de la crítica tradicional, la cual habla más sobre el mismo crítico y menos sobre la obra, busca generar un intercambio horizontal entre el creador y los espectadores –ya sea el crítico o el público–, evitando las actitudes defensivas y los juicios de valor de ambas partes. Se apuesta por una neutralidad relativa al mediar el diálogo con ciertas consignas.

Anadel resume así las etapas de este proceso de diálogo:

La afirmación del público. Se inicia preguntando si hay observadores que quieran hacer un comentario positivo sobre algún aspecto específico de la obra. Esto ayuda a crear un ambiente de confianza, bienestar y colaboración ante un hecho creativo. Ejemplo: “En la parte final, cuando todos saltan, eso me transmitió una sensación de libertad gozosa”.

El artista interroga. Coreógrafos, bailarines y otros creadores que participan en la obra interrogan al público sobre aspectos de la pieza que les inquietan de manera específica. Ejemplo: “¿Qué impresión les dio el uso de trajes negros?”

Los observadores preguntan. Los espectadores hacen preguntas precisas y sin juicios de valor. Es necesario abandonar una posición de autoridad disfrazada de

franqueza brutal, o imponer sugerencias sobre lo que el observador habría hecho en caso de componer la coreografía. Ejemplo: “Me intriga la parte en la que todos ruedan en el piso. Me gustaría saber qué idea o sensación querían transmitir”.

Por fin... las opiniones. Si los artistas así lo desean, podrán escuchar opiniones sobre aspectos específicos de la obra. Algunas posibilidades son: “Tengo una opinión sobre tu desarrollo de los giros al final de la obra. ¿Quieres conocerla?”, o: “Me interesa mucho la temática porque me toca muy de cerca. ¿Quieres saber cómo interpreté el hecho de que el personaje se quede solo al final?”⁷

Sin duda, el proceso de “Diálogos...” requiere de cierto entrenamiento por parte del coordinador, quien debe conocer el dispositivo, las etapas, los objetivos y tácticas, y tener una actitud que invite al público a expresar sus opiniones en un clima de confianza. Transmitir el manejo de este trabajo grupal a otros investigadores es una más de las tareas que ha emprendido Anadel para darles una nueva cara a los usos y prácticas del quehacer dancístico.

Educación

La labor docente de la maestra Lynton se basa en los procesos de improvisación. Es de esperar que alguien que busca un diálogo, la interacción y la comunicación con los otros no permanezca por mucho tiempo enseñando técnicas codificadas. Las clases a las que Anadel asistió desde que tenía catorce años, primero con Mary Wigman, y más tarde con Alwin Nikolais, Wendy Woodson y Nancy Stark Smith –una de las creadoras de la improvisación de contacto (*contact improvisation*)–, y el trabajo de la misma Liz Lerman con su compañía de Bailarines de la Tercera Edad, le aportaron ese contacto con diversos modos de producir movimiento, más allá de la repetición de secuencias preestablecidas, lo cual le permitió generar posteriormente sus propios métodos de improvisación.

En palabras de Anadel, la experiencia más convincente produciendo e impartiendo su propio sistema de improvisación fue en el Taller de la UAM, en la década de los ochenta, y después en el Museo del Chopo de la UNAM, donde formó el grupo Kurpité'cha (“los que se acercan a la danza”).

No puedo dejar de mencionar aquí mi propia experiencia en los Talleres de la UAM Xochimilco, en los años de 1983 a 1984. Llegué ahí por un anun-

cio en la revista *Tiempo Libre*, y me encontré con la guapísima mujer rubia, relajada y tranquila. En medio de los pastos y casas prefabricadas que en ese entonces constituían parte de las incipientes instalaciones universitarias, se nos abría un espacio liberado para jugar, pensar y disfrutar el movimiento. El ambiente de confianza, de cordialidad, y la invitación constante a proponer y a pensar por uno mismo me marcó profundamente. El espacio vacío. Permitir que otros lo ocupen. Y vaya que en ese entonces lo ocupamos quienes asistíamos al taller de Anadel: “Mi método está basado en las clases de Wendy Woodson y Anna Halpein [...] con ejercicios en forma de juegos, que paulatinamente tratan de desinhibir, estimular, crear el placer del descubrimiento y la interacción entre personas con el medio ambiente, con los públicos, con uno mismo”.⁸

Pero desde aquel año '83 la propuesta de Anadel ha mutado. Se ha transformado y depurado. Los talleres que ha impartido desde ese entonces utilizando la herramienta de la improvisación son varios: “Danzando en comunidad”, “Movimiento/expresión/comunicación” y “Coros de movimiento”, generalmente en el contexto de organizaciones indígenas, feministas, comunitarias y/o culturales.

Entre esos talleres, uno de los más importantes en el ámbito de la formación y socialización de las experiencias dancísticas y de movimiento es, sin duda, “Danzando en comunidad: cómo crear danzas y rituales con movimiento a la medida de las necesidades de su grupo”: “...es una metodología diseñada para entrenar a trabajadores comunitarios, ciudadanos comunes y corrientes, maestros y artistas en los diversos procesos que se pueden usar para crear y llevar a la práctica danzas y rituales contemporáneos con fines ceremoniales, políticos y de integración social”.⁹

Para Anadel, este trabajo parte del principio de que todas las sociedades usan el movimiento colectivo como medio de simbolización de los vínculos grupales: saludar de mano o brindar son gestos que denotan un reconocimiento del otro, cotidiano o ritual. En desfiles, carnavales, celebraciones sociales, ritos religiosos, etc., el movimiento grupal es la base del regocijo, de la identificación. Pero esta lógica se inserta en la creación contemporánea en la medida en que este mundo se está reconfigurando constantemente en sus significados y necesidades. Así que, más allá de las celebraciones y los rituales establecidos –propone Anadel–, es posible generar nuevos rituales que se ajusten a las necesidades de la vida actual. En este sentido, “Danzando

en comunidad” se propone como una herramienta al servicio de los diversos grupos humanos, que, a través de un trabajo de colaboración, pueden crear y producir sus propias prácticas de simbolización y cohesión.

En el transcurso del taller, todos los integrantes del grupo participan en una lluvia de ideas sobre el tema, el contexto y la forma de la danza o ritual que se proponen planear y llevar a cabo. Posteriormente experimentarán con estas ideas y seleccionarán algunas para desarrollar e incluir en el evento que decidan efectuar. Se creará un guión o “reglas del juego” que fijarán ciertos parámetros más o menos abiertos a variaciones en el momento de la ejecución, según las necesidades de lo planeado.

No se requiere de ninguna técnica especializada para participar en este taller. El material surge del movimiento cotidiano, de las actividades que la comunidad realiza normalmente, y se emplea un rango de movimiento cómodo que se puede expandir poco a poco sin violentar los usos de la comunidad. El punto de partida es aquello con lo que los grupos ya cuentan de antemano, de manera que el trabajo se puede adaptar a personas con edades, preferencias y capacidades físicas muy variadas.

Entre otros, algunos objetivos de “Danzando en comunidad” son:

–Practicar la identificación de las características esenciales de movimientos sencillos a través de la observación, el análisis y la experiencia de adaptar los movimientos al propio cuerpo y ayudar a sus compañeros a ejecutar movimientos que puedan ser menos habituales para ellos.

–Desarrollar habilidades básicas de movimiento adaptadas a los intereses y la experiencia de los participantes al compartir procesos de ejecución de patrones de movimiento tanto habituales como poco acostumbrados.

–Practicar la creación de movimientos que surgen a partir de imágenes.

–Examinar situaciones donde las danzas y los rituales de movimiento podrían usarse analizando los objetivos del evento (el porqué), los participantes y el público o testigos a quienes se dirigirá (para quiénes), el o los sitios donde podrían llevarse a cabo (dónde) y los contenidos (qué), después de lo cual se podrá optar por una estructura y determinar qué movimientos, sonidos, uso de objetos y vestimentas, cuentos o narrativas podrían ser apropiados (cómo). Todos éstos son factores que es necesario tomar en cuenta al planear eventos específicos a través de la creación de guiones hechos a la medida de las necesidades de la comunidad.¹⁰

Performances

La esencia performativa sigue organizando la historia de vida de Anadel. Quizá lo más evidente es que continúa ofreciendo presentaciones al público, con el considerable matiz de que también hace que los asistentes metan el cuerpo.

Le pregunto a Anadel si en algún momento se le atravesó la idea de dejar de bailar. Ya una vez se retiró durante un tiempo (aunque más bien yo diría que no se retiró, sino que la retiraron): era bailarina del Ballet Independiente y se le invitó a ocuparse de cuestiones de coordinación de la compañía, porque ya tenía... cuarenta años. Ciertamente, eso suele dictar el imaginario convencional respecto de la edad en los bailarines de danza escénica occidental. Supuestamente a cierta edad ya no tienes nada que decir y tienes que dedicarte a la gestión, a la administración, a la investigación o a la coreografía sentado en la silla mientras los jóvenes se mueven. Pero sin duda la interrelación con otras apuestas creativas procedentes de lugares del mundo distantes y diversos parece cuestionar esta idea desde hace décadas.

Así que después del Ballet Independiente la vida escénica de Anadel no ha cesado: en la década de los ochenta participó en *Tropicanas*, de Graciela Henríquez, grupo innovador que recuperaba el humor y las cadencias de los bailes y la cultura populares. Además colaboró con los trabajos *Juegos para la ciudad* y *Tlatelolco 1988*, y más adelante produjo –con becas del Fonca– *Romerías Tours* y *Catastrofistas, esperancistas y valemadristas*.

De 1984 es *Danza para nuestros hijos*, obra para doce bailarines, actores, cantantes, poetas y niños, cuyas presentaciones en la George Washington University, de la capital estadounidense, tenían la finalidad de recabar fondos para refugiados salvadoreños.

En 1991 Anadel tuvo la oportunidad de tomar con la maestra de danza butoh Mitsuyi Uesegui un taller en el que afirmó que debía seguir bailando. No hizo falta que alguien se lo dijera una segunda vez, lo que representó un estímulo más para continuar hasta la fecha. De esta etapa es el trabajo *Ciclos*, una pieza unipersonal que emplea semillas, ramas secas, un cuerpo maduro, expresivo, y un ambiente ritual intenso que se consigue gracias a un manejo mágico del espacio-tiempo.

Bailó también en *Iris* (2009), un montaje de Abigaíl Jara para bailarinas maduras, en el que también participaron como cocreadoras Valentina Castro

y Ana González, y que se ha seguido presentando hasta 2013 en el Festival Internacional de Danza José Limón de Culiacán.

Y, bueno, quizá no sea exacto hablar sólo de danza escénica convencional en el caso de sus presentaciones, puesto que Anadel gusta de integrarse a los espacios públicos y comunitarios, que convierten en escénico cualquier tipo de espacio, con el añadido de que, si bien hay un público en sus presentaciones, con certeza esas personas terminarán siendo parte del evento en forma activa.

En abril de este año 2014, participó en Performática: Foro Internacional de Danza Contemporánea y Artes del Movimiento, realizado en San Andrés Cholula, Puebla. El día 23 a las 10:45 horas, se presentó como parte de un grupo denominado Movimiento Auténtico y Somática, al cual Anadel describe así:

Acción con diálogo sobre danza participativa y comunidad. Me muevo en el espacio entre las personas presentes llevando una rama seca y una rama floreada en delicado equilibrio. Cuando se cae una rama la trato de recoger sin agarrarla con los dedos. Se invita a los testigos a participar formando un círculo. Se camina en espiral con ellos. Se mueven formando signos de infinito. Salir de equilibrio, hacer una pequeña danza y moverse como los cuatro elementos. Se les invita a tomar una o varias flores que se encuentran en los alrededores para jugar con equilibrios. Después de un rato se les invita a tomar un papelito con una pregunta (están distribuidas en canastitas). Se les sugiere leer las preguntas en voz alta, uno por uno o simultáneamente. Se invita a hacer una pregunta propia, de ofrenda.

Se puede explicar brevemente que las preguntas salieron de textos rarámuris sobre posibles responsabilidades para contrarrestar la destrucción de elementos de la naturaleza. Se busca evocar el esfuerzo que debemos hacer los humanos para equilibrar nuestras propias vidas y para llevarnos en equilibrio con la naturaleza. En la actualidad sucede justo lo contrario, y los humanos estamos frente a la urgente necesidad de dejar de explotar y destruir la naturaleza provocando graves problemas de sobrevivencia. La vida y la muerte no están en equilibrio. Nos encontramos al filo del abismo. Somos nosotros, todos los que soñamos que haya futuro, los que tenemos que actuar para que se logre.

Buscamos convivir entre nosotros y con la naturaleza de la que somos parte. Bailamos por la alegría de reencontrarnos en las fiestas; por la resistencia de don-

de brota la esperanza, recreando el proyecto de vida de los dioses y de nosotros, en una cosmovisión comunitaria.¹¹

Volviendo a aquel reciente evento de la Plaza de Santo Domingo, Anadel propone consignas referidas tanto a cuestiones de conciencia corporal, como “tocar rodillas”, hasta asuntos más metafóricos y de posicionamiento subjetivo: sentir “como sí” nos envolviera la neblina. Yo, nosotros, ustedes, “¿estamos listos para la acción?” (Y cabe decir que estas propuestas, que en esencia llevan a constatar que uno está vivo nombrando y tocando partes del cuerpo, fue una acción que se hizo diariamente mientras Anadel acompañó con actividades artísticas a refugiados que huyeron de Acteal después de la masacre de 1997.)

Finalmente, los asistentes son invitados a tomar una de las flores en el centro de la plaza y a experimentar con el equilibrio y desequilibrio de la flor colocada en distintas partes del cuerpo.

Anadel camina con ligereza y acerca unos pequeños canastos que contienen papelitos con unas preguntas. La consigna final es leer todos al mismo tiempo y en voz alta las preguntas, relacionadas con acciones de bailar, cantar, actuar para revitalizar árboles, aguas, aires, animales y tierras. Un coro de voces resuena en la amplitud de la Plaza de Santo Domingo, en el centro de la ciudad de México, mientras flauta y percusiones envuelven la atmósfera grisácea de la tarde lluviosa.

Podríamos decir que, dada la intensidad de la experiencia de ese momento, es algo inaudito que la danza no sea la vía principal para lograr transformaciones sustantivas en las caóticas circunstancias que vivimos todos en esta ciudad. Pero tampoco hay drama: algo que me sorprende y me encanta de Anadel Lynton es su capacidad de diálogo, no sólo con las personas dispuestas a dialogar, como ocurrió aquel día, sino que tiene la sabiduría y la capacidad para arriesgarse a enfrentar silencios, resistencias e inhibiciones colectivas, sin dejar de comprometerse con la danza participativa. La labor a favor de este tipo de práctica dancística nunca supone garantía de éxito del diálogo. Estos eventos –dice– pueden ser maravillosos o resultar un desastre total. Riesgo y perseverancia han permitido que la labor de Anadel se haya desarrollado a lo largo de décadas.

Confieso que escribir sobre esta peculiar investigadora-bailarina-formera-tallerista-activista social, etc., etc., me produce un infinito placer,

porque me permite abordar con algún detalle (harían falta varios tomos) la construcción de un perfil profesional y de vida sumamente completo y complejo: cuerpo-mente, palabra-acción, saber-hacer, todo eso fusionado en beneficio de una finalidad humana trascendente: el diálogo con los otros a través del movimiento y la danza. Además no puedo negar que en lo personal Anadel es y será siempre de las más profundas influencias para mi forma de vivir la danza y vivir la vida. Si hay alguna enseñanza que de manera implícita he obtenido es el valor de crear vacíos, con toda la generosidad que ello implica: proveer de espacio a los otros para que lo habiten, para que lo ocupen; saber mantenerse juiciosamente fuera del centro de las situaciones para permitir que los demás generen su propio centro. Paradójicamente, el ofrecer espacios vacíos es lo que ha construido el espacio de Anadel: sólido, inmenso, acogedor, para empezar en las almas y los afectos de sus alumnos y colaboradores, a lo largo de varias generaciones.

Esta semblanza es un homenaje, pero no a las glorias pasadas de Anadel, sino a sus glorias presentes y a las que vendrán. No cabe duda de que este año 2014 es el año de Anadel, porque, para rematar la intensidad de su actividad dancística, en abril recibió el Premio Nacional de Danza José Limón “por su labor educativa en la danza en los ámbitos de la formación profesional y de aficionados, con visión crítica y social”.

Para escribir esta breve semblanza obligué a Anadel a resumir su vida en la danza en tres palabras, que son las que ostenta el título: juego, emoción y movimiento. Que siga la mata dando.

Fuentes

- Lynton, Anadel. “La danza: enseñanza, repetición, creatividad e investigación, o ¿se puede enseñar la danza como arte de investigación creativa?” En Elizabeth Cámara e Hilda Islas. *La enseñanza de la danza contemporánea. Una experiencia de investigación colectiva*. México, UACM/INBA, 2007.
- Entrevistas en línea con Anadel Lynton, realizadas por Hilda Islas. México, D.F., febrero-abril de 2012.
- Conversación de Anadel Lynton con Hilda Islas. México, D.F., 30 de abril de 2014.
- Página web http://www.performatica.org/2014_platforms_esp.php

Notas

- ¹ Urbe y Cuerpo. Encuentro Internacional de Danza en Paisajes Urbanos. México, D.F., 18 de abril de 2014.
- ² Conversación de Anadel Lynton con Hilda Islas. México, D.F., 30 de abril de 2014.
- ³ *Loc. cit.*
- ⁴ Entrevistas en línea con Anadel Lynton, realizadas por Hilda Islas. México, D.F., febrero-abril de 2012.
- ⁵ *Loc. cit.*
- ⁶ Anadel Lynton. “La danza: enseñanza, repetición, creatividad e investigación, o ¿se puede enseñar la danza como arte de investigación creativa?” En Elizabeth Cámara e Hilda Islas. *La enseñanza de la danza contemporánea. Una experiencia de investigación colectiva*. México, UACM/INBA, 2007.
- ⁷ Entrevistas en línea...
- ⁸ *Loc. cit.*
- ⁹ *Loc. cit.*
- ¹⁰ *Loc. cit.*
- ¹¹ http://www.performatica.org/2014_platforms_esp.php

Danza folclórica



Socorro Chapa. Fotos: archivo personal de la maestra Socorro Chapa.



Socorro Chapa

Esperanza Gutiérrez

María del Socorro Chapa Rodríguez nació en México, Distrito Federal, el 3 de enero de 1948, en una familia con raíces netamente norteañas. Para ella, “la danza es poesía en movimiento; el canto del alma en su más amplia expresión manifestado a través del lenguaje corporal”.

“Tercera llamada. Que se abra el telón”, se escuchó una voz dirigiendo a sus hermanos y primos en una casa de la Colonia Country Club. La casa era de los abuelos de Socorro, padres de Armando Chapa Terrazas, originarios de Nuevo León. *Coco* –como la llamamos sus amigos– daba sus primeros pasos dirigiendo obras de teatro improvisadas en su casa. Sacaban las cortinas que la abuela tenía guardadas para crear un teatrillo. Socorro diseñaba las escenografías con los elementos que tenían a la mano para presentar los espectáculos.

Su madre, María del Socorro Rodríguez Mariñelarena, originaria de Chihuahua, pertenecía a una familia con amplia tradición musical. La abuela, oriunda de San José del Sitio, municipio chihuahuense de Satevó, tocaba la guitarra. La madrina ejecutaba el piano. Su tío Mario Alberto Rodríguez era tenor y actor. En 1957, cuando tenía nueve años, Socorro vio actuar a su tío Mario en el Palacio de Bellas Artes en la producción dirigida y protagonizada por Manolo Fábregas *Mi bella dama*. A veces en el público y a veces entre cajas, Coco presenció la representación de la conocida obra musical. Asistió tantas veces que quedaron grabadas en su memoria varias escenas, sobre todo la coreografía de la carrera de caballos. Estas vivencias fueron la base de lo que sería una vida dedicada a la interpretación y la creación en el ámbito de la danza folclórica como cofundadora, bailarina y coreógrafa

de la Compañía de Danza Folklórica de la Universidad Autónoma de Chihuahua (UACH).

Su formación en la danza fue muy diversa y completa. Comenzó –como en el caso de muchos de nosotros– en la primaria. Pedro Romero de Terreros era el nombre de la suya. Ahí lo primero que bailó fue el *Jarabe michoacano*. Por aquel entonces esos bailes se enseñaban en las escuelas, ya que formaban parte del repertorio de los maestros de danza. Estos repertorios fueron las primeras recopilaciones de los sones y aires de diversas regiones del país, y estaban integrados en jarabes y popurrís. Hoy han caído en desuso. Hace tiempo que no se enseñan, y muchos no los conocen.

Posteriormente Coco tomó clases en la academia de baile español de la maestra Juanita Barceló, y después fue alumna de la maestra Graciela Reyes en el plantel número 5 de la Escuela Nacional Preparatoria.

Coco recuerda esta época con mucho cariño hacia su mentora, quien, para motivar a los alumnos, utilizaba recursos lúdicos, como en el caso de una cuadrilla de mujeres que puso con la música de *El ratón vaquero*. (Probablemente la maestra Graciela utilizó dicha pieza porque en los años sesenta no había acceso a la música de las regiones, como hoy en día.) Más adelante Socorro remontó esta cuadrilla con otros compañeros.

Cuando estaba a punto de terminar sus estudios de preparatoria, a su papá lo cambiaron a Chihuahua por motivo de su trabajo, por lo cual la familia tuvo que trasladarse para allá. Coco, al querer revalidar sus estudios de preparatoria, se encontró con que en aquel momento no había un convenio entre la UNAM y la UACH, así que tuvo que repetir la prepa. Sin embargo esto no fue del todo malo, porque Socorro quedó justo en el lugar donde desarrollaría su carrera artística durante los siguientes cuarenta y cinco años.

En 1966, una vez inscrita en la Universidad de Chihuahua, Socorro Chapa, junto con varios compañeros, formó un grupo (conocido como “el grupo de la prepa”) que interpretaba coreografías de diversos géneros, entre ellas la cuadrilla de *El ratón vaquero* de la maestra Reyes, así como *Zorba el griego*. La agrupación tenía su maestro en la universidad: el profesor Antonio Rubio, profesor de educación física con especialidad en danza folklórica, quien les enseñaba las danzas y los bailes tradicionales de Chihuahua. Al rector de la universidad en aquel entonces, Manuel Russek, le gustó el desempeño y el entusiasmo del grupo de danza y comenzó a mandarlos, por medio del doctor Leonardo Heiras, de Extensión Universitaria, a las misiones culturales.

Poco a poco la labor se fue extendiendo, y el maestro Rubio no siempre pudo asistir con ellos pues trabajaba en otras instituciones del estado ya que no tenía tiempo completo en la universidad, pero Socorro y sus compañeros Gema Martínez, Laura Pérez Franco, Patricia Fierro y Álvaro Domínguez insistieron hasta que lograron su petición de tener al maestro Rubio de tiempo completo al frente del grupo folclórico de la Universidad de Chihuahua. Su primera función fue en la Quinta Zona Militar el 19 de febrero de 1967.

Fue así como Socorro y el maestro Rubio comenzaron la ardua labor de observación, investigación y recopilación de los movimientos específicos de los bailes de Chihuahua, lo cual derivó en la creación de un repertorio para su grupo con un sello inconfundible. En él se destacan la combinación de saltos, giros, quiebres del torso, remates de planta y tacón, deslizados atrás y adelante, integrando cuidadosamente movimientos de cabeza o de falda y la proyección escénica aderezada con una interpretación técnicamente óptima. Para lograr este estilo y nivel de calidad, Socorro y el maestro Rubio realizaron entrevistas con personas que habían bailado o visto bailar las polcas, revisaron material fotográfico para diseñar vestuario y pasaron muchas horas de ensayo con los estudiantes.

En 1968 representaron al estado de Chihuahua en los XIX Juegos Olímpicos México '68 en la Olimpiada Cultural. A partir de ese momento han representado en diferentes actos al gobierno del estado de Chihuahua.

Ese mismo año iniciaron un intercambio cultural estudiantil con las universidades de Texas y Nuevo México, y más tarde realizaron intercambios de esta misma naturaleza con las universidades de California, Nebraska, Kansas, Colorado y Utah.

En 1968 Coco y Toño Rubio se casaron. Al respecto Socorro comenta en entrevista con Martha Nicolson: “Me parece que la solidez de nuestra relación y nuestro trabajo radica en que desarrollamos cosas juntos y por separado, dándonos nuestros espacios y al mismo tiempo coincidiendo en otros”.¹ La mancuerna que han formado para dirigir la Compañía de Danza Folklórica de la UACH los ha llevado a realizar giras por la República Mexicana; Francia; Alemania; el Reino Unido; el Festival Internacional de la Juventud de Escocia; el Festival de Música y Danza de Okayama, Japón, y el China Xinjiang International Folk Dance, así como por Venezuela, los Estados Unidos, Puerto Rico y las Antillas. En marzo de 2014, en entrevista con quien esto escribe, Coco señaló sobre los intercambios en los festivales

dancísticos: “La danza es un lenguaje que no se puede superar. En la convivencia con bailarines de distintos lugares del mundo no hace falta hablar sus idiomas: por medio del movimiento siempre nos hemos comunicado”.

En 1969 la maestra Emma Duarte –profesora de la Academia de la Danza Mexicana– fue nombrada jurado por el Departamento de Danza del INBA para calificar y seleccionar a un grupo de la región norte, en Ciudad Juárez, Chihuahua, para el Concurso Nacional de Danza organizado por dicha institución. A su regreso nos dijo a los alumnos: “El grupo de la Universidad de Chihuahua ganó por tener en su programa unas polcas muy bien bailadas, con un buen grado de dificultad, con una coordinación de las parejas muy precisa y una proyección escénica muy fuerte y entusiasta”. Para que la maestra Emma Duarte opinara así era porque verdaderamente lo hacían muy bien. Y es que con los acordes de *Santa Rita* y *Cerro Prieto* todo mundo vibraba. No era para menos, pues, como lo comenta el maestro Rubio en entrevista con Socorro Chapa: “La forma de ejecución del repertorio chihuahuense es el trabajo de los glúteos de los hombres, que parece que uno sube más que el otro, además de la fuerte manera de acercar a la mujer y llevarla con firmeza a la ejecución de los pasos y sostenerla en los rápidos desplazamientos”. Los alumnos de la Academia de la Danza Mexicana pudimos ver al grupo en la final del concurso en el Teatro del Bosque –hoy Teatro Julio Castillo–, con lleno total del público, que al final de la representación se desbordó en aplausos. Ese año la compañía obtuvo el cuarto lugar, y en 1970 ganó el primer lugar en el Concurso Nacional de Danza.

En 1969 Socorro Chapa tomó en la Academia de la Danza Mexicana los cursos de verano que se organizaban con maestros, bailarines y directores de grupo de toda la República Mexicana. Éste fue un espacio de intercambio de conocimientos y actualización único en ese momento que reunió en un mismo lugar a verdaderas personalidades de la danza folclórica, tanto alumnos como docentes. Entre una larga lista de maestros cabe mencionar a Marcelo Torreblanca, Miguel Vélez, Antonio Rubio, Rafael Zamarripa, Zoila Nava, Bertha García, Federico Vidales, Encarnación Martínez, René Cardoza y Marcos Ojeda. La clase de coreografía la impartía la maestra Josefina Lavalle, quien les brindó enseñanzas muy valiosas a los alumnos-maestros. (Hasta la fecha, Socorro sigue aplicando los conceptos y principios de la clase de Chepina en cada nueva puesta en escena.) Otro maestro y amigo entrañable para Coco, quien le ha brindado numerosas asesorías teatrales en el área de motivación dramática

durante gran parte de su trayectoria como coreógrafa, es el maestro Salvador Carrillo. En danza moderna su maestra fue Antonia Torres y en notación coreográfica la maestra Yolanda Fuentes.

La estancia de Socorro en la Academia de la Danza Mexicana le brindó la plataforma para desarrollar su trabajo como coreógrafa y docente, además de sólidas relaciones y contactos en la danza. Al respecto, nos comenta Coco: “Podíamos ver en los pasillos a los integrantes de los grupos independientes de danza contemporánea, como Javier Francis, Gladiola Orozco, o los ensayos del Ballet Clásico de México en el salón 7”.

Una parte importante cuando se dirige un grupo de la talla de la Compañía de Danza Folklórica de la Universidad de Chihuahua es la gestión de recursos para brindar a los integrantes y directivos lo mejor en conocimientos y actualización. También se requiere criterio para elegir a los docentes y asesores idóneos para trabajar con la compañía. En este aspecto, Socorro y Antonio han mantenido el equilibrio adecuado, brindándoles, por ejemplo, cursos de danza contemporánea con Elisa Rodríguez y de danza española con Casilda Madrazo, y en repertorio de los estados de la República, clases con Marcos Ojeda (Baja California Sur), Orquídea Figueroa (Guerrero), Diamantina Ortegón y José Luis Andrade (Nuevo León), Carmen Espinosa (Sinaloa), Alberto Vega y Raúl Valdez (Jalisco), Ricardo Escamilla (Coahuila) y Rodolfo Torres (Veracruz). Asimismo, cursos con Carlos Amate y Teresa Lugo (folclor argentino) y Mijaela Tasloanu (danza clásica), con Pilar Rioja como asesora en danza española. En todos estos cursos Socorro participa; también los toma, puesto que durante mucho tiempo ella bailó en la compañía. ¿Cuántas veces la vimos bailar al lado de Toño, al final de la función, la polca *La piconá*? El público simplemente enloquecía.

Las polcas más características que baila la Compañía de Danza Folklórica de la Universidad Autónoma de Chihuahua son *Santa Rita* (desde 1966), *Cerro Prieto*, *De Chihuahua a La Concordia*, *La lucha*, *El huarachazo*, *Una noche en Santa Rosa* y *La chula*. Entre las redovas destacan *Tocando por centavos* y *Los dos besitos*, y en su catálogo también hay chotises como *Chihuahua alegre*. Este repertorio es producto de la labor conjunta de Antonio y Socorro. Generalmente ella se enfoca en el trabajo de las bailarinas, cuidando su elegancia y discreta coquetería en la ejecución de los bailes.

Otro éxito es el repertorio de la Revolución, con *La Adelita*, *La Valentina*, *La cucaracha*, *Las tres pelonas*, *La segunda de Rosales* y *Jesusita en Chi-*

huahua, con el cual han efectuado diferentes puestas en escena o acciones escénicas, según las necesidades del programa que se presente.

En 1976 Coco realizó la coreografía *Chihuahua de antaño pueblo* para la película *Longitud de guerra*, bajo la dirección de Gonzalo Martínez Ortega. Ese mismo año dicha coreografía y *Chihuahua de antaño alta sociedad* se estrenaron en el Auditorio Municipal de la capital chihuahuense. Para estos trabajos Socorro realizó una investigación con personas que vivieron en la época anterior a la Revolución. Mientras se recopilaba la información se rescataron partituras de la música que se empleaba en las tertulias de finales del siglo XIX y principios del XX, música que por supuesto fue grabada para la representación de la obra.

Socorro Chapa también es autora de *Paquimé, ceremonia equinoccial*, que tuvo su estreno mundial en 1984, en el marco de los festejos por el aniversario número 275 de la fundación de Chihuahua. La maestra Socorro comenta en entrevista con la autora de estas líneas, en abril de 2014, que esta obra es la culminación del trabajo con el doctor en antropología Arturo Guevara y el antropólogo Eduardo Contreras, quienes expusieron a los maestros los avances en la investigación sobre la cultura prehispánica que se asentó en Casas Grandes. Por la alineación de los edificios, los motivos de la cerámica y objetos como plumas de guacamaya, se piensa que la cultura paquimé tenía contacto, al norte, con los indios hopí y los indios pueblo; al occidente con los grupos de Sinaloa, y al sur con Mesoamérica, descubrimientos que determinaban la importancia de la citada cultura.

El tema de la coreografía es el equinoccio. Los diseños corporales y espaciales están basados en las formas y los motivos de las vasijas. La estructura temática de los fragmentos coreográficos es el siguiente: “Entrada al pueblo” (hombres y mujeres realizando una ceremonia), “Danza fálica” (hombres), “Danza guerrera” (hombres), “Danza de sacerdotes” (con movimientos de aves), “Danza de fertilidad” (cópula), “Danza del maíz” (con movimientos inspirados en guacamayas), “Ceremonia equinoccial” (todo el pueblo) y “Epílogo” (el abandono del caserío).

En este año 2014 se realizará el remontaje de la obra.

En la coreografía *Apache, vigilantes de las montañas* (2002), realizada en colaboración con el profesor Antonio Rubio, la maestra Socorro Chapa monta la “Danza de doncellas” y la “Ceremonia de iniciación” (el paso de

niña a mujer mediante la utilización simbólica del polen, que es la vida, y la preparación de la mujer para la boda).

En otras facetas de su trayectoria como coreógrafa, Coco ha trabajado en teatro en la obra *Fuente Ovejuna* y en montajes de los clásicos griegos como encargada del diseño espacial del coro. De igual modo, participó en la ópera *La traviata*. En el terreno de la danza clásica, ha colaborado en *El cascanueces* y *La bella durmiente* montando las danzas de carácter con la Escuela de Sergio Franco en la ciudad de Chihuahua, espacio en el que compartió experiencias con Laura Urdapilleta y Felipe Segura.

Una brillante labor académica es parte de la carrera profesional de Socorro Chapa. De 1985 a 1989 dirigió el Cedart David Alfaro Siqueiros del Instituto Nacional de Bellas Artes, donde actualmente imparte clases de historia de la danza, kinesiología, danza popular mexicana y danza contemporánea. Asimismo, es catedrática en la licenciatura en danza folclórica de la UACH y coordinadora de danza folclórica de la Facultad de Artes. Los docentes de danza de todo el país hemos recibido sus enseñanzas y asesorías.

Socorro dice en entrevista con Martha Nicolson: “La danza es un proyecto de vida. No se puede estudiar por entretenimiento. Siempre se los digo a mis alumnos. Hay que estar conscientes de que la dedicación y el estudio constantes que requiere son tan absorbentes como el más celoso de los maridos. Pero es una actividad que lo retribuye con creces”.²

La Universidad Autónoma de Chihuahua publica en su portal de internet, en relación con el trabajo de la Compañía de Danza Folklórica de la UACH: “A través de cuarenta y siete años de labor sociocultural en el arte de la danza, ha forjado universitarios de calidad, preocupados por la conservación y transmisión de nuestras tradiciones, bailes y danza mexicanas, labor sustentada en la investigación, colocando a la Compañía de Danza Folklórica de la UACH como uno de los tres mejores grupos universitarios de nuestro país”.

Notas

¹ Martha Nicolson. *Huellas de mujeres chihuahuenses*. 1a. ed. Chihuahua, Instituto Municipal de las Mujeres, 2010, pág. 31.

² *Ibid.*, pág. 34.



Juan Parga. Foto: cortesía de Pablo Parga.

Juan Parga Ibarra:
cincuenta años en la música y la danza
Pablo Parga P.

Como todos en el pueblo, el señor Juan dice haber nacido en El Bajío. Pero se podría decir que ese pueblo no existe, porque, aunque así le digan todos, el nombre oficial es La Tesorera, un poblado perteneciente al municipio General Pánfilo Natera, Zacatecas. El poblado se ubica al sur del estado, a sesenta kilómetros de la ciudad capital, y a mil quinientos metros de La Blanca, que es la cabecera municipal y por lo tanto la localidad más importante del rumbo. Para evitar confusiones, la propia gente se refiere al pueblo como El Bajío de La Tesorera. En ese mismo lugar nacieron Lino Parga Guevara y Octaviana Ibarra Ortiz, quienes tuvieron cinco hijos, entre ellos Juan Parga Ibarra, mejor conocido desde hace muchos años como *Juanito*.

En realidad Juanito es un gran señor que en algún tiempo pesó poco más de cien kilos. Nació el once de abril de mil novecientos cuarenta y seis, y desde hace cincuenta años ha participado en la danza del lugar. Los expertos y estudiosos dicen –dicen– que a lo que él ejecuta se le llama matlachines, matachines o tatachines; pero él dice que lo que baila es la danza “del esgrima”.

Estudió hasta el cuarto año de primaria en la única escuela del lugar, donde una maestra atendía todos los grados escolares. Como él mismo reconoce, no le gustaba la escuela, “no le sentía amor”. En cambio desde chico traía “la noción por la música”. A los dieciocho años de edad comenzó a estudiarla de manera autodidacta, en un acordeón que le había comprado a Damasio, un músico invidente que provenía del Saucito, un poblado cercano, y que frecuentemente iba al Bajío a tocar su acordeón de puerta en puerta y pidiendo dinero a manera de limosna.

Con cincuenta pesos “de los de antes”, prestados por su madre, Juanito adquirió su primer acordeón, uno de dos hiladas de botones. Aprendió solo, “nomás a lo que iba saliendo”, escuchando la música del radio, con canciones norteñas cantadas por Los Alegres de Terán y por los Hermanos Prado. La música en el radio funcionaba mientras había “pilas” (baterías), ya que en aquella época no había luz en el pueblo.

A la misma edad inició en la danza, pero el gusto ya venía de antes. De niño, jugaba a las “tumbadas” con otros de su misma edad sobre la arena del arroyo que confluía en el centro del pueblo, muy cerca de la iglesia hecha de adobe, donde los danzantes ensayaban en los días previos al quince de mayo. “La danza se me hacía una cosa muy bonita. Allí permanecía yo mucho tiempo nomás mirándola hasta la diez u once de la noche.” Un día se animó a decirle al capitán de la danza Juan Chávez que lo dejara entrar. Le contestó que sí. De ahí ya no pudo salir porque al poco tiempo Juan Chávez lo puso de capitán en una de las dos líneas de danzantes. Entonces “entre él y yo traíamos muy bien ensayada y parejita la danza”, dice. Unos años más tarde Juan Chávez se convirtió en el violinista, dejándole a Juanito la responsabilidad total de la danza.

Estirando la vida con sus manos en el acordeón, Juanito manifiesta llevar cincuenta años en la danza y en la música. En algún tiempo, sus compañeros de danza han sido también del grupo musical que formó cuando ya sabía algo de música. Al inicio la agrupación se llamó Los Mensajeros del Águila, y después quedó como Los Texanos del Bajío. Paulín Rodríguez, que tocaba el “tololoche” y la redova en ese grupo, pasó a capitanear la otra línea de la danza. Así duraron más de cuarenta años, pues en el año dos mil diez Paulín falleció.

Según refiere, al principio la danza se le hacía muy trabajosa, tanto por la dificultad en la ejecución como por el número de sonos, que pueden llegar hasta treinta sonos, cada uno con diferentes “pisadas”. Desde que él comenzó la danza, hasta principios de los años noventa del siglo XX, sólo se hacía la danza en El Bajío el quince de mayo en honor a San Isidro, pero ellos eran invitados a las fiestas religiosas de los pueblos circunvecinos, como La Blanca, El Saucito, Guanajuatillo y La Presa. A iniciativa del señor Irineo Parga Betancourt, a finales de los ochenta se comenzó la tradición de hacer otra fiesta con la participación de la danza en los días catorce de septiembre, dedicada a la imagen de La Preciosa Sangre de Cristo. A principios del

año dos mil se instituyó la fiesta de Santa Cruz, los días tres de mayo, y, en los años recientes, cada diecinueve de junio se celebra a San José del Buen Camino. En todas ellas es imprescindible la danza.

A decir de él, lo mejor de la danza es cuando toda está acoplada. Entonces no hay ninguna dificultad, pues cada quien sabe lo que debe hacer. “Lo bonito de antes fue cuando éramos veinticuatro danzantes, doce por línea. Íbamos parejitos. Hasta temblaba el suelo de tan parejos.”

Debido a la complejidad de los pasos, Juanito le puso el nombre de la danza “del esgrima”, por lo

...trabajosa que es. Otros le dicen que “la danza de indios”. Pero como ésta no es fácil yo le puse danza del esgrima, porque mientras se baila se hacen muchos floretes. La esgrima es un juego de espadas. La primera vez que escuché la palabra fue en El Saucito. La dijo el señor Emilio Méndez, que cuando la vio me dijo: “Esta danza está muy trabajosa; vamos a ponerle del esgrima, porque tiene muchos floretes. Parece que van a pisar con una pata y siempre no: pisan con la otra”.

Haciéndole caso al señor Emilio, Juanito así le dejó el nombre. Aunque la gente del pueblo únicamente se refiere a ella como “la danza”.

Al ser interrogado sobre la mejor etapa de la danza, manifiesta que “es cada año”, desde el quince de abril, que es cuando se convoca a los danzantes para ensayar, hasta el dieciséis de mayo, en que concluye la fiesta. En ocasiones la única dificultad que se tiene es la de juntar a toda la gente, porque algunos tienen que andar en su labor o en otras actividades.

Sobre el atuendo de la danza, calcula que en sus cincuenta años de danzante ha usado unas diez nagüillas (tipo de faldón con aberturas laterales, adornados con carrizo, espejos y fleco), mismas que le han durado mucho porque se usan muy poco, es decir, sólo los días de la fiesta. Sobre los apoyos recibidos, es importante mencionar que la danza recibió uno por parte del Programa de Apoyo a las Culturas Comunitarias y Municipales (PACYM) de la Dirección General de Culturas Populares y del Instituto Zacatecano de Cultura en el año mil novecientos noventa y ocho. Con dicho apoyo tuvieron recursos para hacer vestuarios. Entonces se renovó el atuendo de diez danzantes, desde las monterillas (sombrosos de tipo circular, revestidos de plumas de pollo pintadas de colores) hasta las nagüillas.

En el año dos mil cinco más de treinta alumnos de la Academia de la Danza Mexicana del Instituto Nacional de Bellas Artes, a cargo de la maestra Esperanza Gutiérrez, asistieron durante una semana a la comunidad El Bajío. Ahí tuvieron la oportunidad de convivir y compartir con los danzantes una experiencia poco común para los grupos académicos: aprender y ensayar con los danzantes en su propio contexto. A decir de la maestra Gutiérrez, en ese tiempo Juanito se mostró muy dispuesto a compartir “su danza” y su experiencia. Además se manifestó orgulloso de que un grupo de estudiosos de la danza tomara en cuenta al Bajío. De la misma danza, la maestra Gutiérrez expresó que “entre las danzas de matlachines, ésta tiene características especiales, como la ejecución más asentada y un ‘vaivén’ particular en los cambios de paso. Es muy bonita”.

Juanito ya no baila porque ya se cansó (“tengo sesenta y ocho años, cincuenta de ellos en esta danza”); pero no se ha alejado del todo, pues aún continúa enseñando a los danzantes. En el momento de una de las entrevistas para este escrito Juanito les enseñaba a los danzantes a “matar el viejo”, actividad que, de acuerdo con la tradición, debe desarrollarse como última actividad del ritual antes de agradecer a San Isidro y despedirse de la iglesia.

Para él es de suma importancia el papel del viejo de la danza, pues es quien debe poner el orden:

El capitán les dice a los danzantes que deben obedecerlo; que el viejo de la danza debe mantenerlos alineados y silenciosos. Si no hay viejo de la danza todos andan “regados” [cada quien por su lado]. Él debe estar al pendiente y puede darle sus “chirionazos” a quien no se discipline. Él tiene que ser el mero bueno.

De los mejores danzantes en este papel menciona a Jesús Betancourt y a Vicente López. Al respecto, también señala que no ha habido tantos viejos “buenos” en El Bajío: ha tenido que invitar en esa responsabilidad a danzantes del Saucito.

Sobre el desarrollo de la danza en el transcurso del tiempo, se lamenta de que muchos buenos danzantes hayan “desmayado” (se hayan desanimado), o que otros se fueran a vivir a otros lados o hayan dejado la danza por otros asuntos. De los mejores danzantes que recuerda menciona a Teófilo Alemán (que se fue a México), Aniceto Lira y José Chávez.

Con nostalgia, Juanito recuerda los buenos tiempos de la danza, cuando se daban cosechas abundantes. Aquellos tiempos en que la gente sembraba con arado, “y no ahora que ya se siembra con tractor”. Al parecer –dice– la devoción se fue cuando llegó el tractor. Entre otras cosas señala que antes comenzaba la danza con el “enciendo” (reunión en un lugar para iniciar la danza y la peregrinación hacia la iglesia). Al frente va la danza, después un carro alegórico religioso (que antes era con carreta y mulas; ahora con tractor o camioneta), y al último la gente del pueblo con cantos y rezos. Al llegar a la iglesia, el padre recibía a la danza y a la peregrinación. Antes, la gente estaba ahí gustosa esperando el “enciendo”; ahora –según él– la gente no se acerca. A pesar de lo anterior, él mismo afirma que los días de fiesta la gente va a la misa porque sabe que al salir allí va a estar la danza. Y ése es el entretenimiento del pueblo.

Ahora que sus hijos continúan en la danza, Juanito se siente “a gusto” de que ellos hagan lo que les dejó:

Mis papás siempre estuvieron de acuerdo y contentos en que yo anduviera en el “deporte” de la danza. Me ayudaron con el vestuario, con el acordeón. Entonces yo también estoy bien de apoyar a mis hijos. Mis cuatro hijos están en la música. Ellos forman parte de Los Texanos del Bajío, además de otros dos “de fuera” [es decir, que no son de la familia].

Satisfecho de su paso por la vida, asegura que sólo le han gustado dos cosas: la música y la danza. Después de conocerlas nunca pensó en hacer otra cosa. En él sólo estaba esa “noción”. Y agradece a Dios que le haya dado licencia para dedicarse a ella, porque con eso hizo una vida “muy bonita” y de ahí “sacó adelante” a su familia. De otra manera, no habría modo. “En el campo ya no hay nada”, concluye, refiriéndose a la imposibilidad de obtener recursos económicos de la agricultura.



Manuel Lome León. Fotos: archivo personal del maestro Manuel Lome León.

Manuel Lome León¹

Roxana Guadalupe Ramos Villalobos²

El proceso cultural es fruto de todas las generaciones,
y ahora es nuestra la responsabilidad de rescatar,
difundir, preservar y motivar el conocimiento para
crear y recrear un universo nutrido de la savia,
fuente inagotable de sabiduría de nuestras raíces.

Manuel Lome León

En estas líneas intentaré dar a conocer, a grandes rasgos, el trabajo pedagógico y dancístico del maestro Manuel Lome León, labor que se ha construido en múltiples facetas: estudiante, bailarín, docente de danza, formador de profesionales, director de grupos dancísticos, coreógrafo, investigador, etcétera, tratando de ver “cómo se produce, a través de la historia, la constitución de un sujeto que no está dado definitivamente, que no es aquello a partir de lo cual la verdad se da en la historia, sino de un sujeto que se constituyó en el interior mismo de ésta y que a cada instante, es fundado y vuelto a fundar”.³

Estudiante y bailarín

Manuel Lome León nació en México, D.F., el 9 de agosto de 1936. Desde pequeño conoció el cariño y el respeto por México y por sus provincias, ya que su papá era del estado de Guerrero y su mamá del estado de Oaxaca; su tía Carmen Lome también influyó en su formación, “ella lo animó a estudiar la carrera de maestro normalista, y le mostró con el ejemplo la importancia de la disciplina y del trabajo”.⁴

Cuando todavía era muy joven, Manuel Lome descubrió el gusto por la danza; él mismo relata: “mi afición por el baile comenzó a temprana edad; desde niño tuve el don que Dios me dio de bailar, o sea la rítmica; empecé con bailes de salón, mambo, guaracha, danzón, *swing*; mi hermana y yo hacíamos pareja de baile”.⁵

Al escuchar al maestro Lome uno puede adivinar que ha combinado su inclinación por la danza con dos pasiones más: la docencia y el deporte. De 1951 a 1953 estudió la carrera de maestro normalista en la Escuela Nacional para Maestros, y al año siguiente comenzó a dar clases en escuelas primarias y secundarias, incluso estuvo comisionado en la Dirección 4 y en la Dirección 1 de la SEP, institución de la que se jubiló en 1983 después de treinta años de servicio, trayectoria por la cual le fue otorgada la Medalla al Mérito Docente Maestro Rafael Ramírez y un diploma de honor.

Su primera experiencia como maestro normalista fue en la primaria Porfirio Parra, ubicada en San Ángel; al respecto, comenta: “estudiaba ingeniería civil y busqué un trabajo que me quedara cerca de CU para cumplir con mis dos responsabilidades, el estudio y el trabajo”.⁶

De 1961 a 1963 fue estudiante de la Escuela Nacional de Educación Física, ahí tomó clases de danza regional con Amado López Castillo, y al egresar ejerció la carrera de educación física en primarias y secundarias.

Gracias a la facilidad que siempre tuvo para los bailes de salón se animó a incursionar en la danza regional mexicana; de su gusto y destreza en la danza él recuerda:

Al salir de la Normal de maestros tuve un compañero con el que hacía pareja, nos sentíamos Fred Astaire y Gene Kelly; los compañeros más grandes nos llevaban a los tés danzantes para que hiciéramos variedad, [entonces] otro compañero que no sabía bailar nos dijo: “van a ver cómo a fin de año yo les voy a enseñar”; no nos quería decir su secreto, pero finalmente nos llevó a la Casa de la Asegurada número 13 del IMSS, ubicada en Donceles, donde estudiaba baile [...] ahí comencé a tomar clases de danza regional mexicana con Miguel Vélez. [...] Dábamos funciones frecuentemente, nos presentamos en mercados, plazas públicas, e incluso en multifamiliares, como el de la colonia Roma.⁷

En aquel momento, algunos de los compañeros fueron Miguel Ángel Manzanilla, René Cardoza, Jaime Cisneros, Lilia Ortiz, Xóchitl Medina, Silvia Flores, Beatriz Garfias y Pamela.

Miguel Vélez logró que el grupo de la Casa de la Asegurada número 13 alcanzara buen nivel técnico y artístico, por lo que conformó el Conjunto Folklórico Mexicano del Seguro Social (CFM), grupo profesional que se presentó en los teatros Tepeyac, Xola e Hidalgo del IMSS y también realizó giras nacionales e internacionales. Manuel Lome bailó con el CFM de 1962 a 1963 y acerca de ese momento él narra:

El maestro Julio Prieto se interesó por formar un grupo representativo del IMSS; llamó a Blas Galindo para dirigir una orquesta de cincuenta integrantes, a Alberto Alva para formar un coro con cuarenta voces femeninas, y a Miguel Vélez para constituir un cuerpo de baile de treinta integrantes. Algunos de los bailarines fueron Carlos Casados, Ramón Vázquez, Xóchitl Medina, Lilia del Carmen Camacho, Juanita Torres, Yolanda Moreno, Yolanda y Silvia Barajas y Raúl García *Chanoc*, gente con muchas tablas, que habían bailado con el maestro Marcelo Torreblanca. Para esto, Julio Prieto creó un patronato para el manejo de los teatros del IMSS y del CFM. El presidente de la República era Adolfo López Mateos y el director del IMSS, Benito Coquet. [...] Se hizo un programa completo y un grupo maravilloso.⁸

Docente de danza

Después de la experiencia con el CFM, Javier del Castillo invitó al maestro Manuel Lome a trabajar como orientador de actividades artísticas (OAA) en la Unidad Cuauhtémoc del IMSS. Fue precisamente de este centro de trabajo de donde se jubiló en 1993, después de treinta años de servicio, durante los cuales fungió por cinco años como jefe de actividades culturales del Valle de México.

De su llegada a la Unidad Cuauhtémoc, subraya:

Ingresé en 1964, pero un año antes participé en la inauguración como integrante del CFM. La ceremonia fue en el estadio, a un lado pasaban las vías del tren, nosotros bailamos arriba de las locomotoras y de los vagones; abajo se encontraba

el ballet masivo interpretando jarabes y sones. Los transeúntes y carros que cruzaban el Periférico se detenían para ver el espectáculo.⁹

A partir de su ingreso al IMSS, el maestro Lome ha dado clases en diferentes instituciones y a diversos sectores de la población: niños de guardería, jóvenes, adultos, adultos mayores, e incluso reos de Santa Martha Acatitla.

Otras instituciones para las que ha trabajado son la Academia de la Danza Mexicana, donde impartió el noveno grado de la carrera de ejecutante en sustitución de la maestra Emma Duarte, y además estuvo a cargo de los cursos de verano para profesores de primaria, secundaria y educación física; sobre el particular, él recuerda: “llegamos a tener hasta cien maestros provenientes de toda la República Mexicana, desde Tijuana hasta Chetumal”.¹⁰

Asimismo colaboró en la Escuela Nacional para Maestros cuando Aurora Quezada lo invitó a montar sones huastecos y danzas tarahumaras.

De igual manera, en 1978 impartió un curso intensivo en la Universidad Autónoma del Estado de Morelos para promover el mejoramiento profesional del magisterio en el área de educación artística; y con Nieves Paniagua y Graciela Vellido en el Ballet del D.F.

Por otro lado, se desempeñó como maestro de danza regional en el Club Deportivo y Social Cuicacalli, donde colaboró hasta 1996; así como en el Centro Cívico de la Asociación de Colonos de Ciudad Satélite, con el que lleva cuarenta años de trabajo ininterrumpido hasta la fecha.

Con base en su experiencia docente él afirma: “para dar clases de danza regional se requiere de una metodología de trabajo que varía de acuerdo al grupo, aunque siempre hay que ir de lo fácil a lo difícil, e introducir a los alumnos poco a poco en la rítmica y en la métrica para lograr los fines que uno pretende”.¹¹

Manuel Lome rememora algunas anécdotas de su labor educativa: “En el Instituto de la Juventud Mexicana di clases a los pasantes de diferentes carreras universitarias. Con ellos hay que buscar la motivación para que pierdan el miedo a hacer el ridículo. Se les da una metodología de tipo deportivo para que vayan asentando su personalidad, y después solitos se integran al baile”.¹²

De su práctica en Colima, con estudiantes de sociología, relata:

Era un hervidero de ideología, por eso fue necesario señalarles que en ese curso no se iba a tratar nada de política. [...] Había un gimnasio muy grande, eran como doscientos muchachos; [...] primero los invité a jugar un partido de básquet, después, ya cansados, nos tomamos de los hombros y les indiqué: “vamos a hacer encuentros, sin lastimarse, no vayan a chocar”. Tanto calor, tanto sudar, tanto correr, que acabaron haciendo cuadrillas. Divertidos hasta el cansancio. Hay que saber motivar a la gente, porque si no hay motivación, aunque aprendan ya no regresan. No ha sido fácil.¹³

Actualmente Manuel Lome León tiene un grupo de adultos y para ellos recomienda: “valorar su salud y capacidad física, y transmitirles el amor por el conocimiento de nuestras raíces y bailes”.¹⁴

Formador de profesionales

Aunque la mayor parte del trabajo de Manuel Lome ha tenido lugar en instituciones que imparten clases de danza de manera no formal,¹⁵ su capacidad como pedagogo y maestro le ha permitido impulsar técnica y artísticamente a varios jóvenes que lograron desempeñarse profesionalmente en la danza.

Algunos de ellos son Irma Dávila y Salvador Dávila, de Colima, quienes formaron grupos y establecieron su academia; Salvador Tapia fundó la escuela Atzimba en Fuentes de Satélite; Florecita Jiménez creó su academia en Azcapotzalco; y Víctor Salinas, quien actualmente da clases en escuelas primarias y secundarias.

Su hijo Manolo recuerda que Raymundo, un compañero, logró integrarse al Ballet Folklórico de Amalia Hernández como bailarín de la Danza del venado, gracias al montaje que su padre le puso.¹⁶

Las aportaciones de Manuel Lome al mundo de la danza son innumerables, al igual que las satisfacciones que ha recibido, pero quizá una de las más grandes alegrías ha sido transmitirles a sus tres hijos el gusto y el respeto por la danza regional mexicana, así como el conocimiento de las tradiciones y las costumbres de los diferentes pueblos de México. Su hijo Manolo, el mayor, decidió dedicarse profesionalmente a la música y a la danza, y su hija Carmen Amanda bailó en uno de sus grupos por varios años. Acerca de las clases del maestro Lome, su hija comenta:

Eran magistrales; la exigencia, el ímpetu; él te impulsaba a hacer las cosas bien, y al final eso es lo más importante porque lo aplicas a toda tu vida; fue una etapa muy buena, y la frase “por amor al arte” la veo representada en mi papá. ¡Amor! Es esto, dar la vida por un trabajo, sin fin de lucro y con todo el conocimiento que implica. Mi papá es una persona con una gran cultura y excelente memoria; llegar a su edad con esa claridad de mente es realmente admirable. El gusto por la danza es heredado.¹⁷

De las enseñanzas que le ha dejado su padre, Manolo subraya:

Las bases en la danza me las dio mi padre, yo empecé a tomar clases con él en Ciudad Satélite, después hice la audición para el grupo representativo de la Escuela Nacional de Danza Folklórica y me quedé, el maestro del grupo era Francisco Bravo, quien en algún momento tomó clases con mi padre, y al saber que yo era su hijo quiso platicar con él [...] Con ese grupo viajamos a Grecia y a Rusia, apoyados por el INBA. Después de la gira el grupo se desintegró, pero gracias al apoyo de mi papá, que nos consiguió vestuario, salón para ensayos y nos montó algunos cuadros, formamos un grupo independiente –con las dificultades que eso implica– y viajamos tres veces a Bélgica, Francia, Inglaterra [...] Actualmente me dedico a la música tradicional, pero la danza, la traigo en la sangre.¹⁸

Director de grupos dancísticos, coreógrafo e investigador

A lo largo de su vida, el maestro Lome ha formado varios grupos dancísticos: el primero surgió en la Dirección 4 de primarias y se integró con quince parejas, la mayoría de ellos provenientes de diversas profesiones, como médicos, abogados, etcétera; uno de los bailarines era Ángel Salas (hijo), quien interpretaba la Danza del venado; el grupo se llamaba Temachtiani, que en náhuatl significa “maestro”. La agrupación duró tres o cuatro años, periodo en el que se presentó en varios foros e incluso realizó una gira a Estados Unidos.¹⁹

Después de Temachtiani, en 1968 Manuel Lome integró un grupo dancístico con alumnos del Seguro Social al cual bautizó como Yumare (Nuevo Sol), conjunto que estuvo formado por veinte parejas.

A raíz de la pérdida de Temachtiani [...] teníamos el compromiso de ir a Corpus Christi para el 15 de septiembre; era 31 de agosto y en quince días hicimos bailar a muchachos que en su vida habían bailado [...] nos presentamos en una especie de hipódromo, y después de la función les pedían autógrafos a los bailarines y al IMSS le mandaron una felicitación. [El grupo] Se llamaba Yumare porque ahí empezamos a trabajar el tarahumara.²⁰

Como parte del repertorio el grupo creó un programa que también se llamó *Yumare*, el cual requirió un trabajo de investigación profundo antes de exhibirse en los teatros Xola, Hidalgo y Tepeyac del IMSS con una estructura de obra teatral, es decir, el espectáculo constaba de primer acto, intermedio y segundo acto. La puesta en escena tuvo mucho éxito y llegó incluso al Museo Nacional de Antropología e Historia, donde se presentó ante antropólogos. El grupo Yumare duró aproximadamente diez años.

En 1978, el maestro Lome constituyó, con colonos de Ciudad Satélite, un tercer conjunto folclórico al que también llamó Yumare; en este grupo bailó su hija Carmen Amanda y su hijo Manolo. Al respecto, Manuel Lome comenta: “se formó un grupo con muchachos muy capaces, todos colaboraban con la escenografía, el vestuario, etcétera; nos solicitaban del centro cívico, del Club de Leones, de empresas como Bimbo; llegamos a bailar en el Colegio Militar, en el Palacio de los Deportes, en la glorieta del metro Insurgentes, en Plaza Satélite, entre otros sitios”.²¹

Del repertorio que el maestro montó destacan: *Chiapas y sus costumbres* (Camino de San Cristóbal, Bolonchón, El riito, El jabalí, Los gallitos, Las chiapanecas); *Boda michoacana* (Tianguis, Ceremonia, Baile de los novios, Baile de las amigas, Los viejitos, La botella); *Fiesta de Guerrero* (Chilena, El toro, El palomo, El gusto, La artesa); *Yumare tarahumara* (Tehueques, Paloma, Otates-Baqueachic, Palomo); *Huapango huasteco* (La vara de mi violín, El sonsolito, El zacamandú, Las chaparreras); *Alegría jalisciense* (Las alazanas, El huizache, Los machetes, La culebra, El jarabe tapatío).²²

Otro montaje importante fue *La Guelaguetza*, acerca del cual el maestro explica:

Oí una conferencia de Miguel Ángel Schultz y me gustó tanto que empezamos a platicar y después nos hicimos grandes amigos, nos veíamos en Puerto Escondido, en la zona de la costa de Oaxaca; vi la *Danza de los Tejorones*, el baile de

la selva. Antes de 1966 era lo bonito, lo auténtico [...] me gasté un dineral para el vestuario [...] presenté las siete regiones: La sierra, La costa, La cañada, El istmo, El valle, La Mixteca, Tuxtepec.²³

Otra gran satisfacción que el maestro Lome recibió fue gracias al montaje que realizó para la empresa L'Oréal. Se trataba de un concurso de peinados en el que los participantes tenían que presentar danzas de su país. Manuel Lome concibió ese montaje como un popurrí con duración de quince minutos en los que incluyó *Las chiapanecas*, *La Bikina*, *La bamba*, *Jesusita en Chihuahua* y *El huapango* de Moncayo. México ganó el primer lugar, y sobre el concurso se escribió lo siguiente:

Los días 28 y 29 de septiembre de 1980 se llevó a cabo el Festival Mundial de la Coiffure y la Copa del Mundo en el Palacio de Callot, en París, Francia. Dando el Equipo México la gran sorpresa ante los profesionales europeos con los que compitieron, causando impacto en el público asistente por la coordinación, colorido, alegría y el alto nivel profesional que demostraron en su brillante actuación. Este grupo compitió frente a cuarenta y siete países, y con gran orgullo recibieron la Copa del Mundo y medallas de oro.²⁴

Además de desempeñarse como maestro de danza y estar al frente de grupos dancísticos, el maestro también ha participado como jurado en festivales, concursos de danza y de ofrendas.

Hoy en día

Manuel Lome León hoy vive en la calle de Progreso –cerca de Av. Revolución–, en una casa antigua, muy bella, en compañía de su esposa Amanda Maldonado Campos y rodeado del cariño de sus tres hijos, Manolo, Carmen Amanda y Miguel, y de sus tres nietos.

Manuel Lome le agradece a su esposa ser su paño de lágrimas, y toda su “comprensión por soportar tantas ausencias para cumplir con los compromisos de la danza”; y a sus hijos, “la satisfacción de verlos bailar e interesarse por la danza”.

La danza que para el maestro Lome ha sido

un trabajo divertido, rodeado de vicisitudes, éxitos, alegrías, sacrificios, tristezas, errores; [en donde] he formado amigos, enemigos, pero sobre todo, donde he logrado mis propósitos, es decir, levantar la cultura, popularizar nuestras costumbres, ritos, bailables, sin afán de lucro, porque la danza nos permite tener más conciencia de lo que es *ser mexicano*, para no marginar a la gente [...] mi trabajo como profesor ha sido también muy satisfactorio, pero necesitamos un poquito de técnica y conocimientos pedagógicos, por eso yo invito a los maestros a prepararse [...] La danza fue mi vida, no me arrepiento de no haber formado una academia, una escuela, no era mi objetivo, mi objetivo era impartir lo que yo conocía, transmitir la técnica que me enseñaron mis maestros para que todos los profesores que vengan atrás de mí tengan bases más sólidas y una cultura más amplia. [...] Marcelo Torreblanca y yo comentábamos que los nombres de danza regional, danza folclórica, danza mexicana, se conjugan en uno solo: la cultura de México.

El maestro Manuel Lome, a través de su larga carrera dancística, ha recibido varios homenajes, entre ellos el de la SEP y el del IMSS por treinta años de servicio en cada institución. Asimismo, en Ciudad Satélite lo festejaron cuando cumplió treinta y cinco años de dar clases, y a la celebración se unieron alumnos, autoridades y artistas como Zeferino Nandayapa, el maestro Rolando Hernández Reyes *el Quecho*, y el Trío Chicontepec. Hoy, el Cenidi Danza José Limón reconoce su trayectoria y su labor, y lo distingue con el homenaje Una vida en la danza. ¡Enhorabuena, maestro Manuel Lome León! por su fructífera trayectoria.

Fuentes

–Martiarena, Óscar, *Michel Foucault: historiador de la subjetividad*. México, ITESM/CEM/El Equilibrista, 1995.

–Revista *Alto Peinado*, núm. 138, noviembre de 1980.

Programas de mano

—IMSS, 15 de diciembre de 1966.

—Conjunto Folklórico Juvenil, 15 de mayo de 1980.

Entrevistas

(realizadas por Roxana Ramos)

—Manuel Lome León, México, D.F., 23 de enero de 2013 y 5 de febrero de 2014, inéditas.

—Carmen Amanda Lome, México, D.F., 5 de febrero de 2014, inédita.

—Manuel Lome Maldonado, México, D.F., 5 de febrero de 2014, inédita.

Notas

¹ El maestro Lome manifiesta lo siguiente: “Agradezco a mi esposa, Amanda Maldonado Campos, por su comprensión, y a mis hijos: Manuel Arturo Lome Maldonado y Ma. del Carmen Amanda Lome Maldonado, por tantas satisfacciones que me han dado, así como a Miguel Ángel Lome Maldonado, que recientemente nos abandonó para ir a descansar junto a Dios”.

² Investigadora del Cenidi Danza José Limón del INBA.

³ Michel Foucault, *La verdad y las formas jurídicas*, apud O. Martiarena, *Michel Foucault: historiador de la subjetividad*. México, ITESM-CEM/El Equilibrista, 1995, p. 59.

⁴ Carmen Amanda Lome en entrevista realizada por Roxana Ramos, México, D.F., 5 de febrero de 2014, inédita.

⁵ Manuel Lome León en entrevista realizada por Roxana Ramos, México, D.F., 23 de enero de 2013, inédita.

⁶ De 1954 a 1957, el maestro Manuel Lome León estudió algunos semestres de la carrera de ingeniería civil.

⁷ Manuel Lome León en entrevista citada.

⁸ *Loc. cit.*

⁹ Manuel Lome León en entrevista realizada por Roxana Ramos, México, D.F., 5 de febrero de 2014, inédita.

¹⁰ *Loc. cit.*

¹¹ Manuel Lome León en entrevista citada (23 de enero de 2013).

¹² *Loc. cit.*

¹³ *Loc. cit.*

¹⁴ *Loc. cit.*

¹⁵ La educación no formal es una actividad organizada y sistemática que se realiza fuera de la estructura del sistema formal, mediante la cual se transmite cierto tipo de aprendizaje a determinados subgrupos de la población, ya sea adultos mayores, adultos o niños; consecuentemente, los cursos de danza que imparte el IMSS se ubican en el rubro de la educación no formal.

¹⁶ Manuel Lome (hijo) en entrevista realizada por Roxana Ramos, México, D.F., 5 de febrero de 2014, inédita.

¹⁷ Carmen Amanda Lome en entrevista realizada por Roxana Ramos, México, D.F., 5 de febrero de 2014, inédita.

¹⁸ Manuel Lome (hijo) en entrevista citada.

¹⁹ En la función del 15 de diciembre de 1966 el repertorio fue: I. El Zome de Chiapas (Bolonchón, El riito, El piri, Los gallitos y El jabalí); II. Sones de artesa del estado de Guerrero (Chilena, El gusto, El palomo y Sones de artesa); III. Tracalada norteña (Tracalada, Polca, Cuadrillas, Redova y Huapango); IV. Canacua michoacana (Tzik Tzik Canela, Son de Apatzingán, Mi jarabe, Las guares, Tarepit Huarar, La botella); V. Oaxaca (La sierra, La costa, La cañada, El istmo; Danza de la pluma); y Danzas de pascola y venado (actuación especial de Ángel Buichileme maso-venado). Director general, Manuel Lome; subdirector, Alejandro Hernández; director escénico, Alfonso Lara; conjunto musical a cargo de Plutarco J. Barreiro. Programa de mano Sociedad de Alumnos de los Cursos para Profesores Foráneos del Calendario Tipo "A", diciembre de 1966.

²⁰ El programa de tarahumara estaba integrado por nueve escenas: I. Ofrecimiento y ceremonial (*kwireva*); II. Ritual tarahumara (*napitshi noliruga*); III. El kuichi (*kuichi*); IV. Las pascolas (*paahcola cuvala*); V. Los palomos (*cuvala zapuri*); VI. Los otates (*cuvala baka*); VII. La paloma (*nolavo norogachic*); VIII. Los matlachines (*tonachic matachin*); IX. Final (*matetrava*). Programa de mano del IMSS, dirección general, Manuel Lome; subdirección, Leopoldo Palencia; dirección escénica, Alfonso Lara; asistencia técnica y recopilador, Francisco J. Flores Palacios; escenografía, Jorge Rosas; narración, Javier Ornelas; coros, Luz Ma. Martínez Corona. Danzas: alumnos del Centro de Seguridad Social Cuauhtémoc; coros: alumnos del Centro de Seguridad Social Morenos.

²¹ Manuel Lome León en entrevista citada (5 de febrero de 2014).

²² Programa de mano Conjunto Folklórico Juvenil, 15 de mayo de 1980.

²³ Manuel Lome León en entrevista citada (5 de febrero de 2014).

²⁴ Revista *Alto Peinado*, núm. 138, noviembre de 1980, pp. 3-5.

Danza española



Martín Cruz. Foto: Estudio Foto Armas, Lima, Perú.



Martín Cruz. Foto: archivo personal del maestro Martín Cruz.

A compás de Martín (Martín Cruz)

Ariadna Yáñez Díez

—¿Por qué flamenco, Martín?
—Por la libertad de dar al cuerpo el movimiento
de acuerdo a tus propios sentimientos al percibir la música.
Por la espontaneidad, que es algo maravilloso
que amplía todo lo que puedes hacer y crear.¹

Mexicano de origen chileno, Martín Cruz Favreau (Santiago, 18 de abril de 1939) ha dedicado su vida a estudiar, crear, difundir y enseñar la danza española y el flamenco.

Creció en una casa cerca del cerro de Santa Lucía, muy en el centro de la ciudad de Santiago de Chile. Sus padres, Edith Favreau, de origen francés, y su padre, Osvaldo Cruz Hermes, chileno, fueron los que infundieron en Martín el gusto y el amor por las artes y la música. Desde muy pequeño disfrutó de la música sinfónica al lado de su madre escuchando a Bach, Chaikovski, Mozart, Liszt y Beethoven, entre otros genios musicales que penetraron en sus sentidos, llenando su cuerpo de melodía que se materializó en la danza.

A los nueve años ingresó al Ballet Nacional de Chile en la ciudad de Santiago, donde estudió danza clásica en la Galería de Arte Moderno, principalmente con Ernst Uthoff. Al paso de los años y ya con un gusto definido por la danza, ingresó al Ballet de Arte Moderno. Ahí tomó clases de danza moderna con el maestro Octavio Cintolesi. A la par de su formación, asistió a varios seminarios y cursos de danzas orientales y danza española.

Esta última no la abandonó nunca más. Comenzó estudiándola con el maestro Virgilio Azahara, granadino que enseñaba parte de su tradición en

una academia de Santiago, donde Martín fue tomando gusto, poco a poco, por la danza española. Recibió clases en esta academia a partir de los doce y durante varios años más, hasta que la visita de la bailaora Carmen Amaya lo llevó por nuevos caminos.

Carmen dio varios conciertos en el Teatro Municipal de Santiago, donde Martín la vio por primera vez y quedó enloquecido. El maestro Azahara, quien conocía a Carmen, se reunió con ella y consiguió un contrato para un bailarín que ejecutara danza española con la compañía Amaya. Éste sería Martín.

De técnica pulcra, con bases dancísticas sólidas en diversos géneros que nutrieron su interpretación, Martín Cruz, a sus dieciocho años de edad, salió a Lima, Perú, con lo que fue su primer trabajo como bailarín de clásico español. La compañía de Carmen estaba integrada por diecisiete personas, incluido él. Todos –menos Martín– eran familiares de Carmen: pura sangre gitana.

En Lima se presentaron en el Teatro Segura. La mayor parte del espectáculo era de flamenco, excepto el número de Martín y una bailarina llamada Angelines, quienes bailaban clásico español. En los lances debían bailar clásico español y danzas españolas del siglo XVIII muy bien ejecutadas para estar a la par de la calidad de los Amaya. El montaje tenía una duración total de casi dos horas. En esa ocasión dieron cuatro conciertos que definieron el género dancístico al que Martín daría su vida.

Martín Cruz continuó de gira con la compañía. Llegaron a Buenos Aires, Argentina, donde tuvieron una temporada de doce conciertos. En aquella ciudad se presentaron en el Teatro Nacional Cervantes y en el Teatro Avenida, este último reconocido por ser sede de compañías españolas y de zarzuelas. Durante su estancia en la capital argentina, Martín practicó la “escuela bolera”. Al término de la gira la compañía regresó a Lima, en aquel entonces punto de encuentro de los Amaya en América.

A lo largo del viaje Martín se había comenzado a acercar al flamenco, observándolo, sintiéndolo y empapándose de su fuerza y de su temple, mientras Carmen y su compañía deleitaban con éxito a todo el público. Fue amor a primera vista: Martín ya no dejó el flamenco. Fue aprendiendo con María y Antonia Amaya,² ahí en donde se gesta lo gitano, ahí donde el duende aparece. Con ellas tuvo mucha cercanía y una amistad entrañable, pues sintieron gran identificación en cuanto al sentir del baile. Aprendió porque aprendió:

“Nadie te enseñaba nada a fondo. Iba asimilando el compás y aprendiendo tras la cortina y aventándome a bailar”.

Después de viajar a Buenos Aires se trasladaron juntos a México, donde después de las funciones Carmen se enfermó, por lo que tuvo que regresar a España junto con la compañía. María, Antonia y Martín volvieron a Lima y formaron el Ballet Arte Español. Los integrantes eran Martín, María, el guitarrista Jorge Tomes (esposo de María), dos bailarinas y el cante. Antonia tomó camino con su marido, Chiquito de Triana, rumbo a Colombia. Después viajó a Venezuela, hasta llegar a México.

Junto con María, una vez fundado el ballet, montaron un espectáculo completo de danza española y flamenco. Se presentaron en el Teatro Segura y en el Embassy, centro nocturno grande y exclusivo, donde también habían estado Carmen Amaya y María Félix. El público de danza en Lima era excelente. El flamenco gustaba mucho y se difundía. Este ballet era único en Perú, por lo que abrió el campo del flamenco y marcó la pauta para que más artistas flamencos entraran en él.

Martín estuvo tres años en Lima y, de manera paralela, siguió tomando clases en el Ballet Independiente de Lima con el bailarín y coreógrafo de la Ópera de París Roger Fernonjois. Unos años después María dejó de bailar durante un tiempo y Martín consiguió un contrato para La Paz, Bolivia, donde dio cuatro conciertos en el Teatro Municipal. Al terminar mandó de regreso al ballet y él se quedó.

En Bolivia lo invitaron a realizar una coreografía con un tema tradicional boliviano para la Compañía Nacional de ese país. Martín, gustoso, aceptó el reto de crear un ballet. La Secretaría de Cultura y el Ministerio de Educación le dieron todas las facilidades para moverse por Bolivia y realizar una investigación sobre danzas y tradiciones incaicas. Martín se inspiró en la leyenda de la flor nacional de Bolivia, la kantuta,³ para realizar el argumento, y comenzó a trabajar sobre eso.

Realizó su investigación leyendo fuentes como códices y relatos de cronistas sobre la civilización incaica. Asimismo, viajó a las comunidades y se reunió con las personas que tenían nociones sobre las danzas del lugar. Se entrevistaba con ellos para conocer sobre las danzas, la vestimenta y el sentido de éstas. Después regresaba a La Paz, hacía su vaciado de información, y... “a pensar”.

Estuvo un año tres meses trabajando en esto para tener como resultado el ballet folclórico en tres actos intitulado *La leyenda de la kantuta*. El argumento era el siguiente:

En uno de los Ayllus del Imperio, que consistía en una agrupación de cien o más familias, vivían dos hermanas, nobles doncellas [...] Kantuta y Khjosi Naira. [...] La primera, amada por Suma Chuima [...] hijo del Kuraca o jefe del Ayllu. El romance de la joven y feliz pareja es interceptado por Khjosi Naira, que, enamorada de Suma Chuima, hace hechizar a su hermana, transformándola en un pájaro.⁴

La hermana Khjosi Naira se casa con Suma Chuima, pero éste, al no olvidar a su amada, llora solitario en las montañas haciendo salir de su quena melodías tristes que atraen a Kantuta. La esposa celosa pide la muerte del pájaro para poseer su bello plumaje. Suma Chuima promete llevárselo, y al darle muerte se percata del hechizo cuando ve a sus pies a Kantuta. Las gotas de sangre que van saliendo del corazón de Kantuta se van convirtiendo en bellas flores rojas. Suma Chuima no soporta tal pena y se da muerte.

Martín creó una historia combinando la danza clásica y la contemporánea. Con tan sólo veintitrés años, era ya un coreógrafo de renombre al que sus alumnos veían con extrañeza dada su juventud, pero a quien respetaban por su entrega y gran trabajo. Esto se reflejó en el éxito y la buena aceptación que tuvo la función de estreno.

Después de este exigente pero gratificante trabajo Martín regresó a Lima y se preparó para un nuevo viaje a Los Ángeles, en los Estados Unidos, donde bailó en una serie de programas de televisión sobre las costumbres españolas. Martín bailaba por farruca, soleá, taranto y alegrías. Allá había bailarinas y cantaores con los que compartía la escena. Permaneció en aquella ciudad alrededor de tres meses.

En 1965 regresó a México, donde se encontró con Antonia y su hija *Chuny* Amaya,⁵ amigas gratas con quienes formó un espectáculo. Bailaban Martín, Chuny, Antonia y otra bailarina. Los acompañaba al cante *Chiquito de Triana* y en la guitarra Simón García. Entre los espacios más importantes donde se presentaron en México estaba Gitanerías, donde bailaron durante dos años. De este recinto Martín recuerda:

Era la catedral del flamenco en México. Y bien merecido tenía el nombre, ya que fue un lugar pequeño y maravilloso donde se juntaban en el escenario veinte artistas aproximadamente, muchos de España. Pero todos eran artistas muy buenos. La gente esperaba en la calle para tomar mesa. Siempre estaba lleno. Había dos lances: uno a las diez y media y otro a las doce. Cada uno duraba una hora, y a la gente le encantaba. No le importaba esperar.⁶

En aquel entonces Gitanerías tenía su cuerpo de baile, compuesto por Carmen Blanco, Mercedes Bravo, Vicente Granados y Raquel Lorca, entre otros, además de guitarristas, pianista y cantante. Hacían bailes de folclor del norte, flamenco, clásico español, y también bailaban como solistas. Gitanerías era, así, un espacio donde podía verse no sólo flamenco, sino la cultura española en general.

El cuadro integrado por Martín y las Amaya se presentó en diversos lugares de la ciudad de México y en varios estados de la República, así como en Nueva York, donde tuvieron una temporada larga. Otro lugar fue el Hotel El Convento, de Puerto Rico, en donde se presentaban exclusivamente espectáculos de flamenco.

Después de trabajar durante unos años con las Amaya, Martín se presentó en México en otros sitios donde se acostumbraba bailar flamenco, tales como el Hotel Villa Florencia, donde estuvo como bailarín y coreógrafo. En este lugar se encontraron en escena declamadores como Rafael Acevedo; al canto, Antonio de Córdova, uno de los mejores cantaores de México en esos años, y al toque, Simón García. De cuerpo de baile había cinco personas.

Otro espacio para el flamenco fue el Paspartú, que pertenecía a la Nacional Hotelera y se ubicaba en la Zona Rosa. El cuadro estaba conformado por las bailaoras Soledad Fuentes, quien se convertiría en su bailarina principal y pareja artística durante años, y Carmen Girón. Al canto estuvo Chiquito de Triana y en algunas ocasiones Leonor Amaya, hermana de Chuny, quien era una bailaora muy reconocida en México. En la guitarra siguió Simón García. El espectáculo era exclusivamente de flamenco, y estuvieron alrededor de ocho meses. En esos años el flamenco en México tuvo un gran auge. Había mucho trabajo y muchos espacios para bailar, como los ya mencionados.

En México, Martín decidió reformar el grupo que había creado en Lima con María Amaya: el Ballet Arte Español. Las nuevas bailaoras que lo acompañaron eran Soledad Fuentes, Raquel Lorca y Carmen Girón; al canto,

Manuela Cañas y Antonio de Córdoba, y en la guitarra, Simón García. Con el ballet se presentaron en diversos lugares de la ciudad de México, como el antes citado Gitanerías, Bulerías y El Triana, lo mismo que en distintos estados del país. Una de sus giras más largas fue en un restaurante de Guadalajara, donde estuvieron durante un año gracias al éxito obtenido.

A principios de los setenta Martín fue contratado para actuar en todo el Caribe bailando flamenco y danza española. Esta gira continuó por Los Ángeles en un lugar llamado El Cid. Posteriormente viajó a Uruguay, Chile, Ecuador, Colombia, Venezuela y Alemania. Después regresó a México para quedarse definitivamente. Aquí lo invitaron a participar en el XI Festival Puebla Ciudad Musical (1979) con una función de gala en el Auditorio de la Reforma. En este evento se presentaban los mejores espectáculos, tales como el Ballet de Senegal, la Sinfónica de Baltimore y el Ballet Yugoslavo, entre otros. Martín aceptó y llegó a Puebla, ciudad que se convirtió en su hogar. En este evento presentó una sola función, en la que participaron Cynthia Couttolenc y Judith Camero, bailarinas de danza contemporánea; Alicia de la Corte, bailarina de danza clásica, y bailarinas de flamenco, así como los bailaores Soledad Fuentes y, desde luego, Martín Cruz. Este montaje combinó las tres danzas y la función tuvo un éxito total.

Como bailarín y coreógrafo, Martín comenzó una nueva etapa en Puebla. No sólo decidió radicar en esa ciudad de manera permanente, sino que continuó con el proceso natural de todo bailarín: se convirtió en maestro. Sobre ello comenta:

...alguien descubrió que vivía en Puebla y llegaron a mi casa dos personitas: Carmen Larragoiti Azcue e Irma Tejeda, para que les diera clase de flamenco. Yo aclaré que casi no estaba en Puebla, pues seguía bailando en otros sitios, además de salir con el Ballet Arte Español. Aun así ellas insistieron y yo comencé a dar clases. Ellas corrieron la voz de que tomaban clase conmigo y no me di cuenta cuando la sala y el comedor se fueron desocupando y se llenaron de personas que tomaban clase. Yo no tenía intención de poner una academia ni nada, pero así fue...⁷

Esto llevó a Martín a buscar un lugar para establecer una academia y comenzar a transmitir su arte. El primer lugar fue Espacio 1900, centro de artes donde Manuel Reigadas, promotor de teatro y actor, le ofreció un salón. Este

lugar fue testigo del trabajo de Martín como docente durante varios años, y en él presentaba anualmente dos festivales con sus alumnos. Además cada viernes se presentó ahí con su Ballet Arte Español. En Semana Santa era el encargado de montar una obra referente a esas fechas, para lo cual integraba a los alumnos de teatro y de todas las danzas que se impartían en el lugar. Los espectadores abarrotaban el espacio.

Con el Ballet Arte Español, integrado por el propio Martín y por las bailaoras Soledad Fuentes, Guille Fonseca y Faviana Ares, así como por Manuela Cañas al cante y Simón García en la guitarra, Martín Cruz tuvo una de las temporadas más importantes en Bodegas del Molino, espacio exclusivo que se encuentra a la salida de Puebla en dirección a Cholula. Allí estuvieron durante más de un año y lo convirtieron en un lugar de tradición para la danza española. De igual forma, se presentaron innumerables ocasiones en el Teatro Principal y en otros foros alternativos que abarrotaron siempre.

Años después Martín salió de Espacio 1900 y decidió fundar, a mediados de los ochenta, junto con Soledad Fuentes, la Academia de Estudios Coreográficos (ADEC) en una casa de la Colonia Chulavista, donde formaron una cantidad impresionante de alumnos. Llegaron a tener alrededor de ciento ochenta.

En ese lugar se impartían cursos a niños, adolescentes y adultos. Se buscaba formar bailarines en danza española que supieran dominar el clásico español, danzas andaluzas, danzas del centro, folclor del norte, flamenco... Es decir, debían dominar casi todas las danzas de España. Se les enseñaba técnica con elementos de danza clásica, que son básicos para la postura. Los niveles eran principiantes, intermedios, avanzados, semiprofesionales y profesionales. Martín y Soledad eran los maestros de estos cursos. El grupo de niños lo conducía Guille Fonseca. Los festivales se realizaban en el Teatro Principal de Puebla, siempre con lleno total.

Años después, la ADEC tuvo que cambiar su sede. Rentaron entonces diferentes espacios. Así, fue disminuyendo el número de sus alumnos. Sumado a ello, comenzaron a aparecer en Puebla más academias, algunas de ellas fundadas por sus propias alumnas, como el caso de Patricia Ibarra y Guille Fonseca. La labor de Martín en Puebla fue difundir las danzas de España y prácticamente sentar las bases, si no de todos sí de la mayoría de los bailarines de estas danzas en la capital poblana. Sin embargo, la academia de Martín

fue la única que se encargó de dar a sus alumnos una formación completa de danzas españolas y no sólo de flamenco.

Para la década de los noventa, Martín estaba consagrado como maestro en Puebla. La gente quería tomar clases con él y tener la oportunidad de pisar el escenario en un ambiente cálido y familiar. En los festivales de la academia también compartió el escenario con sus tres hijos: Patricio en la percusión, Orlanda al baile y Alonso en la guitarra, lo cual fue muy emotivo.

En esta década el Ballet Arte Español siguió con varias funciones en Puebla y en otras entidades, siempre actualizándose y mostrando frescos e innovadores montajes bajo la dirección de Martín. Los integrantes del ballet también fueron cambiando. Algunas alumnas de Martín y Soledad pudieron formar parte de este importante conjunto, como en el caso de Alicia Campos, Patricia Ortiz, Rosamarie Mier, Pilar Rodarte y Marisa Sconfianza. Guille Fonseca continuó en el grupo. En la música, Fernando Soto (guitarra) y Patricio Cruz (percusión) fueron los encargados de dar compás al ballet, acompañados por el cante de Manuela Cañas.

El Ballet Arte Español se presentó en el Magno Festival Palafoxiano de Puebla, en el Patio de la Casa de Cultura de la misma ciudad, en la Sala Teatro Clavijero y en la Universidad de Tlaxcala. Recorrieron todo Puebla. Dentro del repertorio del ballet, Martín creó las obras *Florilegio y ecos del flamenco*, *García Lorca "vive"*, *Bordón y soleá*, *Vientos del pueblo*, *La Sevilla de Lorca*, *¡Ay, Lorca!*, *Vitrales e Íntimamente flamenco*, entre otras.

En la actualidad, el Ballet Arte Español sigue bajo la dirección de Martín Cruz. Sin embargo no cuenta ya con su presencia escénica, pues desde 2007 Martín se dedica completamente a la docencia. Comprometido y gozoso, forma bailarines cinco días a la semana, durante los cuales da clases con entrega total, pues para él ser maestro

...es parte de pasar a nuevas generaciones todo lo que se tiene y se sabe. Se tiene que hacer con entrega y cariño. Al ser maestro, uno aprende del alumno que se debe entregar a ellos y compartir todo; apoyarlos en lo que aspiren a ser. Tiene que estar uno con ellos siempre.⁸

Además de formar alumnos en la ADEC, Martín ha dado innumerables cursos y seminarios en los países y en los estados de la República Mexicana que

ha visitado, entre ellos Jamaica, Colombia, Venezuela, Puebla, Guadalajara, Xalapa (Nandehui Danza) y Yucatán.

La danza para Martín “ha sido un incentivo para vivir, para hacer vivir a la gente; para comunicarme. Ha sido todo, todo lo que puedes decir.”⁹

Bailarín, director, coreógrafo, vestuarista, maestro y padre, hoy sigue difundiendo y defendiendo la danza española. Sembrando arte y gusto por esta bella disciplina en nuevas generaciones a compás de Martín.

Agradecimientos

A Martín Cruz, por su valioso y amable tiempo, y a Patricio Cruz, por el apoyo para recopilar el archivo personal de su padre.

Fuentes

Entrevista

- Con Martín Cruz, realizada por Ariadna Yáñez Díez. Puebla, Pue. 14 de abril de 2014.

Bibliografía

- “Antonia Amaya”. En *Homenaje Una Vida en la Danza. Segunda época*. México, Cenidi-Danza José Limón/Amateditorial, 2010.
- “Carmen Algaba Amaya, la *Chuny*: torbellino de fuego”. En *Homenaje Una Vida en la Danza. Segunda época*. México, Cenidi-Danza José Limón/Conaculta, 2012.

Hemerografía

(Archivo personal de Martín Cruz)

- Sin firma. “Juerga flamenca”. *Novedades*, 24 de julio de 1988, pág. 6.
- Celia Gayosso. “Soledad Fuentes y Martín Cruz presentarán cálido y sensual espectáculo”. Sin fuente, martes 23 noviembre de 2004. [Xalapa, Veracruz.]
- Alicia María Osio. “¿Cómo es Martín Cruz...? Obra excelsa que revive a Lorca”. *El Sol de Puebla*, s.f.
- Alma Rosa Vargas. “Soledad Fuentes y Martín Cruz. El ballet español en las venas”. *El Universal de Puebla*, s.f.
- “Actuó el Ballet Español”, sin datos.

- “El arte flamenco en toda su expresión hoy con Martín Cruz”, sin datos.
- “Martín Cruz, excelente bailarín de flamenco”, sin datos.
- “Martín Cruz: próximamente en el Xicoténcatl”, sin datos.
- “Por nómadas o gitanos, poco se conserva de los primeros tiempos del flamenco: Martín Cruz”, sin datos.

Otras fuentes

- Programas de mano de Martín Cruz y su Ballet Arte Español, 1979-2004.
- Guión del ballet folclórico incaica *La leyenda de la kantuta*, de Martín Cruz.

Notas

¹ Entrevista con Martín Cruz realizada por Ariadna Yáñez. Puebla, Pue., 14 de abril de 2014.

² “Antonia Amaya”. *En Homenaje Una Vida en la Danza. Segunda época*. México, Cenidi-Danza José Limón/Amateditorial, 2010.

³ Flor roja que se da en lo alto de las montañas del altiplano boliviano.

⁴ Guión del ballet folclórico incaica *La leyenda de la kantuta*, de Martín Cruz.

⁵ “Carmen Algaba Amaya, la *Chuny*: torbellino de fuego”. *En Homenaje Una Vida en la Danza. Segunda época*. México, Cenidi-Danza José Limón/Conaculta, 2012.

⁶ Entrevista con Martín Cruz...

⁷ *Loc. cit.*

⁸ *Loc. cit.*

⁹ *Loc. cit.*



Raquel Ruiz, archivo personal de la maestra Raquel Ruiz.



Raquel Ruiz, archivo personal de la maestra Raquel Ruiz. Foto: Semo.

El arte apasionado de Raquel Ruiz

Raúl Martínez Martínez y Ariadna Yáñez Díez

El baile flamenco y su enseñanza “requiere de un conocimiento especializado (...) que no se limite únicamente al ‘montaje’ de coreografía, sino que se encamine al conocimiento del cante y profundice en el estudio de los ritmos”;¹ éste fue un concepto que siempre mantuvo presente la maestra Raquel Ruiz, pues en cada clase profesó su arte dignamente, brindando a sus estudiantes un método de enseñanza del flamenco tradicional, que se reflejó con creces en los escenarios que vibraron con la pasión del zapateado de la maestra Ruiz.

Raquel nació en la ciudad de México, el 8 de diciembre de 1932, bajo el nombre de Elma Conchita Carrera Ochoa. Sin embargo, fue en Zitácuaro, Michoacán, donde oficialmente comenzó sus estudios de danza. Su madre, Esperanza Ochoa de la Torre, era maestra, y había sido contratada por la Secretaría de Educación Pública (SEP) para apoyar el desarrollo de escuelas en provincia, razón por la que se trasladaron a ese estado. Ahí, con diez años de edad, conoció a la maestra de danza clásica Diana Crista Hay,² una alemana que sembró en Raquel el amor por la danza, siendo su primera y única alumna en México.

Las actividades de su madre provocaron su regreso a la ciudad de México y, por consejo de la maestra Hay, buscaron a Nina Shestakova para que Raquel continuara sus estudios en danza. Con ella estudió durante tres años, puliendo la técnica clásica. “Shestakova era una dama; al llegar a clase, ella estaba lista con su atuendo de ballet color rosa, bien peinada y maquillada. Nunca levantaba la voz, con un palito decía: ‘*relevé* o *plié*’, era una dama”.³

Adentrarse en la danza española fue un gusto alimentado por su tía, quien la llevó a diversas presentaciones de obras españolas de teatro y danza en el Teatro Esperanza Iris. En ese ambiente conoció a personajes del medio, como fue el caso de las hermanas Blanch –“Anita e Isabelita”, dice Raquel–, Miguel Herrero, Enrique Rambal, Conchita Piquer, Estrellita Castro, José Muñoz Román, María Pinea, entre muchas otras figuras. Rodeada de celebridades conoció también a Raquel Rojas,⁴ quien se convirtió en su primera maestra de danza española y a quien recuerda con gran cariño en la actualidad. Durante varios años tomó clase con Rojas y aprendió las técnicas de la danza española, el clásico español y el flamenco, de las cuales ya no se separaría su cuerpo.

Raquel Rojas fue una persona que tuvo un gran significado en la vida de Raquel Ruiz, de tal suerte que, cuando dejó de dar clases, le propuso a Elma Conchita heredar su nombre de pila: “Rojas era una dama que siempre me alentó, de hecho me pidió que usara su nombre para que me diera suerte, como a ella”;⁵ de ahí el nombre artístico de Raquel Ruiz.

Posteriormente la maestra Ruiz asistió a clases con Óscar Tarriba, pareja de baile de Raquel Rojas, con quien reafirmó elementos clásicos y flamencos. “Tarriba era tranquilo, muy sarcástico en clase, siempre educado y culto”; con él permaneció por varios años, gran parte de su vida consistía en estar en su estudio. Así, se incorporó a la compañía de Tarriba, con la que debutó en el Teatro Arbeu y realizó diversas presentaciones en teatros de la ciudad y en provincia; en todas aquellas funciones se presentaron con gran éxito. En este periodo hizo teatro con la compañía de Enrique Rambal y teatro de revista española con la compañía de José Muñoz Román.

Aunque ya había comenzado su vida ante la audiencia, es con Gustavo Delgadillo con quien se lanza al escenario; de esta manera dio inicio una nueva faceta en su vida profesional en la que trabajó en “salas de fiesta” por toda la república y en la ciudad. Delgadillo necesitaba una pareja y Raquel era perfecta, pues tenía muy buen dominio de la técnica y una gran proyección escénica. Ese trabajo resultó importante porque les ayudó a formarse como bailarines, les brindó experiencia y enriqueció su quehacer. Con Delgadillo bailó varios años, hasta que ella contrajo nupcias y tuvo hijos, por lo que hizo un pequeño paréntesis en su profesión. Sin embargo, al poco tiempo retomó el estudio y la práctica de la danza al realizar una gira por el

norte del país; al tiempo que cuidaba a sus hijos, estudiaba, impartía clases y bailaba por su cuenta.

Para 1955 ingresó a la academia de Leonor (Leo) Amaya, hermana de la célebre Carmen Amaya, con quien comenzó una relación maestra-alumna que se convirtió en una entrañable amistad. Con gran tesón se dedicó a estudiar y descubrió, en esa etapa de su vida, *lo que es* el flamenco puro.

Al correr de los años se casó en segundas nupcias con José Muñoz, un guitarrista de origen español, con quien procreó un hijo que nació en 1963, Antonio Muñoz,⁶ que con el tiempo la acompañará, igual que su padre, con la guitarra. Fue con José Muñoz con quien se vio empapada del flamenco, haciéndolo finalmente suyo; a su lado terminó de conocer ritmos y estilos de cante, y aprendió a apreciar la pureza del baile, lo que la llevó a desarrollar su arte a fondo.

A estas alturas, Raquel Ruiz era maestra, creadora, coreógrafa y artista; había efectuado presentaciones en Centroamérica, mientras que en la ciudad de México estuvo en escenarios y tablaos como: El Capri, Cardenal de Mendoza, El Rincón de Goya, El Duende, Bulerías..., en compañía de personajes reconocidos del medio, como Manuel Benítez Carrasco, María Antonia *la Morris*, los hermanos Antonio y Fernando de Córdoba, el Niño Caravaca, Carlos Gómez *el Tano*, Simón García, Niño del Brillante, al igual que con su esposo. En todos estos sitios dejó su esencia, su temple flamenco.

Siguiendo el camino que todo bailaor profesional de flamenco anhela, partió a España de 1959 a 1963. Ahí alternó con grandes figuras de la guitarra, cantaores, bailaores, compañías. La lista es impresionante: Los Morao, Ballet de Amelia Castro, Paco de Lucía, Antonia Almendro, Manolo *el Malagueño*, Maruja Heredia, Francisca Sadornil Ruiz *la Tati*, Manolo Caracol, Pepe Habichuela, Bernarda de Utrera, Roque Montoya *Jarrito*, sólo por citar a algunos.

Viajó de Barcelona a San Sebastián, donde conoció a Aurora Bautista, actriz española –en el aclamado festival de cine–, así como al director de cine mexicano Emilio *Indio* Fernández y a su pareja, Columba Domínguez. Se presentó en El Rosedal, en el Teatro Calderón y, como corolario, en el tablao Torres Bermejas, la catedral del flamenco en Madrid, donde compartió el escenario con Fernanda de Utrera, de quien guarda recuerdos entrañables y le profesa una gratitud especial.

A su regreso a México creó la Compañía Mexicana de Arte Flamenco y bautizó a su primera alumna, Carmen Díaz, quien debutó en la Sala Chopin en 1967. Después, al igual que ella, Carmen emigró a España para continuar con sus estudios. La compañía comenzó a presentarse en diversos teatros del interior de la república, principalmente en Veracruz, y en la ciudad de México. Sus funciones incluyeron la combinación del clásico español y el flamenco, siempre con gran aceptación entre los asistentes. Raquel Ruiz comenzó un nuevo ciclo, ahora encargada de difundir sus propias creaciones.

Dentro de la compañía destaca la presencia de tres bailaoras: Elba Cena,⁷ Elia Martínez y Guadalupe Díaz, quienes también fueron sus alumnas y hoy en día están orgullosas del trabajo efectuado bajo la dirección de Raquel Ruiz.

Elia Martínez y Elba Cena estudiaron también con la maestra Martha Forte, quien las introdujo al terreno de la danza clásica y el clásico español. Ellas escuchaban comentarios muy positivos sobre Raquel Ruiz y su esposo Pepe, a quienes se solía catalogar como grandes intérpretes de flamenco. Elia tuvo la oportunidad de conocerlos años antes que Elba: “Yo conocí a Raquel por un ensayo que hicimos en mi casa. Necesitábamos a un guitarrista para un recital con Martha y fue su hijo Antonio a tocar. Ahí estaba ella y la vi bailar. Me impactó su fuerza y quise tomar clases”.⁸ Esa decisión cambió la vida de la maestra Elia, pues terminaron compartiendo el escenario en innumerables ocasiones, y más que compañeras de escena se convirtieron en amigas de vida: “Yo creía que no estaba a su altura para tomar clase, pero me fui animando hasta que le pedí que fuera mi maestra. Para mí fue algo nuevo, desde la forma de mover los brazos, atacar con los pies; aunque yo ya había bailado, fue como empezar desde cero. Era algo diferente y nuevo... maravilloso, nunca más lo dejé, ni la dejé”.⁹

Luego, por seguir a Elia Martínez, Elba Cena comenzó a tomar clase con Raquel: “Empecé a tomar clase con ella porque me gustó lo que enseñaba (...) y me quedé ahí. Les vi a Elia y a Raquel un baile: la trilla, a ritmo de seguidilla, a ritmo del sonido de un yunque... eran cosas nuevas que no había visto”.¹⁰

Raquel Ruiz era y es muy estructurada en sus clases, siempre comienza con un estiramiento, un poco de técnica de brazos, manos y giros; luego enseña compás para pasar al zapateado, y ya al final el montaje. Al respecto Elia afirma:

Como maestra Raquel tiene muchísima disciplina, mucho conocimiento y te hace sacar todo lo que tengas adentro, te enseña la técnica y te permite buscar tu estilo. No impone una copia de la maestra, saca lo que uno puede tener. Las clases eran muy pesadas, en ocasiones repetíamos un paso muchas veces hasta que salía bien, pero al final terminabas encantada del proceso que poco a poco ibas logrando [...] es una maestra que no sabes cómo, pero te hace bailar, te hace sentir lo que ella quiere que sientas.¹¹

Elba Cena comenta que “daba técnica y luego los bailes, nos enseñaba a bailar y luego el montaje, pero también ponía clásico español, era muy completa. Lo que me encantaba era la exigencia que tenía... que me corrigiera, era lo que me gustaba”.¹²

Tanto Elba como Elia recuerdan con mucho cariño las funciones que hacían en beneficio de los mazahuas, presentaciones llenas de color, arte y profesionalismo de la compañía de Raquel Ruiz. En cada función Raquel cuidaba hasta el último detalle, desde el vestuario, elaborado por Carmen Vila –española que confeccionaba todo para flamencos, siempre adecuado al tipo de ritmo y estilo de baile–, también el color de las luces, la coreografía, todo estaba calculado meticulosamente, de manera muy profesional.

La maestra Ruiz es un bailarina de flamenco y de danza escénica española que define su arte como un matrimonio de tres: bailaora, cantaor y guitarrista, donde uno sigue al otro, y la otra a aquel, y aquel al otro, de tal manera que en ese triunvirato la pasión de la entrega sea manifiesta, sin cortapisas, ya que es “la experiencia del sentimiento humano más profundo”, de acuerdo con sus propias palabras. “Se baila con la cabeza, luego con el cuerpo, luego con el corazón”,¹³ y tal como lo rememora Elia, así lo proyectaba, pues Raquel “mostraba una pasión tremenda. Cuando ella bailaba, al colocarse y pararse, te impactaba el hecho de que improvisaba mucho. En la clase se ponía a improvisar lo que sentía en ese momento, era única, era pura pasión y sentimiento. En el escenario era pura fuerza y presencia”. Óscar Tarriba opinó, en su momento, que Raquel Ruiz había encontrado su estilo, y ella considera que efectivamente es así; de hecho, cuando sus alumnas danzan poseen este rasgo distintivo. Gracias a esa cualidad le fue posible acompañar a Lola Flores en algunos cuadros de la película *De color moreno* (1963), protagonizada por la famosa bailaora.

Raquel Ruiz ha dejado huella, no sólo en la danza flamenca, sino en la vida de quienes caminaron a su lado, por lo que hoy Elba Cena le agradece al señalar: “Me es grato que me haya dejado, entre otras cosas, su tenacidad por enseñarnos y por no dejar morir todo lo que ella sabe (...) Le agradezco con toda el alma sus enseñanzas y su entereza, el mantenerse en el flamenco tradicional y formar desde adentro”.¹⁴ La maestra Elia Martínez manifiesta: “Ha sido parte de mi vida y de mi familia, de no ser por ella no sé qué hubiera hecho con mi tiempo, nos hemos dedicado a bailar y es un gusto bailar con ella. Le agradezco todo el empeño, conocimiento y amor que me ha brindado en este tiempo..., es mi única maestra y estoy muy agradecida”.¹⁵

Al permitirnos acceder a su archivo documental, Raquel Ruiz comentó: “Se llevan mi vida”. Bien, ahora se la regresamos en este merecido reconocimiento.

Fuentes

–Archivo de la maestra Raquel Ruiz.

–Linares, Patricia, *Introducción al estudio profesional del baile flamenco*. México, JGH Editores, 1997.

–Varios autores, *Homenaje Una vida en la danza. Segunda época*, ediciones 2010 y 2012. México, Cenidi Danza/INBA.

Entrevistas

–Raquel Ruiz, realizada por Aarón Lozano Aguilar, Rafael García Prado y Raúl Martínez Martínez, ciudad de México, 2014.

(Realizadas por Ariadna X. Yáñez Díez)

–Raquel Ruiz, ciudad de México, 31 de enero 2012.

–Elia Martínez, ciudad de México, 4 de julio de 2014.

–Elba Cena, Veracruz-ciudad de México, 4 de julio de 2014.

Notas

¹ Patricia Linares, *Introducción al estudio profesional del baile flamenco*. México, JGH Editores, 1997, p. 11.

² Primera bailarina de la Ópera de Berlín, que durante la Segunda Guerra Mundial emigró a México.

³ Raquel Ruiz, en entrevista realizada por Aarón Lozano Aguilar, Rafael García Prado y Raúl Martínez Martínez, ciudad de México, 2014.

⁴ Raquel Rojas es una bailaora y actriz de origen austriaco, quien terminó echando raíces en México y modificó su nombre por el de Raquel Alcoriza al casarse con Luis Alcoriza, cineasta y guionista español que trabajó con Luis Buñuel.

⁵ Raquel Ruiz, en entrevista citada.

⁶ Véase *Homenaje Una vida en la danza. Segunda época. 2012*. México, Cenidi Danza/INBA, 2012, pp. 145-154.

⁷ Véase *Homenaje Una vida en la danza. Segunda época*. México, Cenidi Danza/INBA, 2010, pp. 105-118.

⁸ Elia Martínez, en entrevista realizada por Ariadna X. Yáñez Díez, ciudad de México, 4 de julio de 2014.

⁹ *Loc. cit.*

¹⁰ Elba Cena, en entrevista realizada por Ariadna X. Yáñez Díez, Veracruz-ciudad de México, 4 de julio de 2014.

¹¹ Elia Martínez en entrevista citada.

¹² Elba Cena en entrevista citada.

¹³ Raquel Ruiz en entrevista citada.

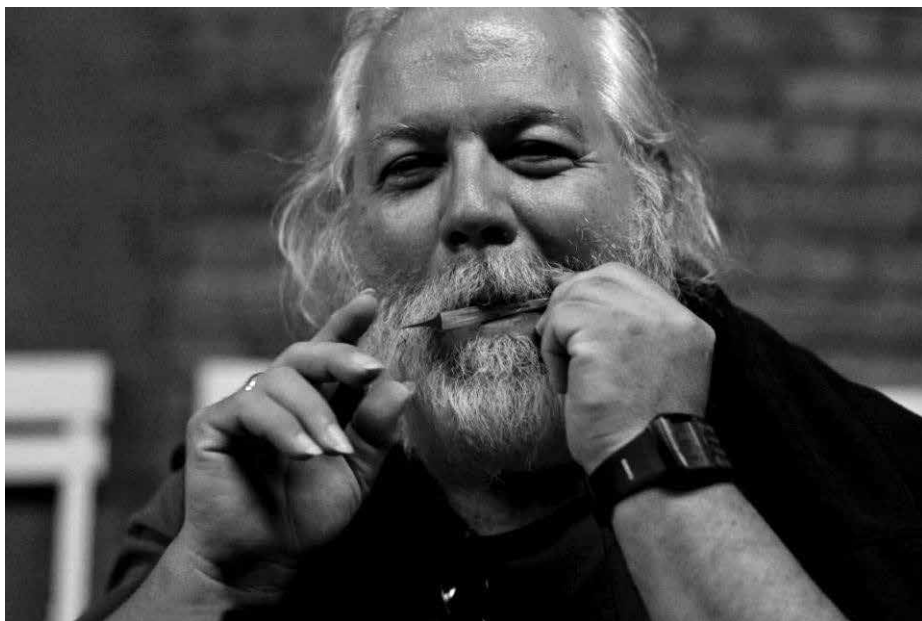
¹⁴ Elba Cena en entrevista citada.

¹⁵ Elia Martínez en entrevista citada.

Reconocimientos



Joaquín López *Chas* en una función de la obra coreográfica *La dama de verde*, 6 de mayo de 2014, Xalapa, Ver. Foto: Sebastián Kunold.



Joaquín López *Chas*. Foto: archivo personal del maestro Joaquín López *Chas*.

Joaquín López Chas
Pilar Medina

“Fragilidad compartida”

Generar con Chas un proceso creativo sobre algún tema nuevo por realizar coreográficamente es una experiencia vital y siempre distinta. Uno se encuentra con un creador que cotidianamente ha estado buscando reflexiones, caminos pedagógicos y espacios interiores para comprender cambios y desarrollos en la estética y los contenidos de la creación escénica. Se mantiene cuidadosamente abierto a la historia del arte y sus saltos cualitativos leyendo infinidad de textos sobre danza, música, teatro; sobre el devenir de la tradición, el acontecer de lo contemporáneo; sobre el rigor y exploración de la creación para mantener vivo y propositivo el arte escénico. Comparte su amplio conocimiento generando procesos creativos entrañables.

Curiosamente, aunque vivimos en el mismo edificio y hemos pasado muchos momentos platicando sobre arte sentados en las escaleras, para esta semblanza decidimos entablar una relación epistolar en la que él me escribiera, con su charla siempre sabrosa y sencilla, sobre experiencias que le ha tocado compartir con diversos creadores escénicos. Su infinita curiosidad lo hace escuchar con detenimiento cómo es que el otro piensa, siente y necesita crear sus obras, y cómo en el proceso de creación se genera una fragilidad compartida.

Tal vez por lo inédito de cada una de las experiencias abordadas y dada la diversidad de contextos, dinámica propia de los creadores y equipos de trabajo se genera una experiencia inédita. Fragilidad compartida. Nos miramos como al espejo y descubrimos hasta el más mínimo detalle, hasta las más pequeñas

irregularidades. Síntomas de esta fragilidad compartida, mismos que provocan una especie de intimidad, complicidad, responsabilidad común.

Chas observa en silencio puntos esenciales para enriquecer la imagen escénica, haciendo del tiempo la medición del sonido en relación con la percepción visual. Su enfoque propone bases rítmicas claras, melodías con la intención de modular el flujo de la energía y la expansión de la danza. Una música que proponga el desarrollo narrativo y emotivo de la coreografía y la interacción entre intérpretes; un contrapunto, un sonido generado por el movimiento o un movimiento generando un sonido. Chas pasará un tiempo en su silencio sonoro tratando de encontrar estructuras musicales que se adecuen a la coreografía. Pasará un tiempo sorprendido escuchando de cada creador su intención de existir, de reflejar el mundo y sus sentimientos tales como los vive en el momento y el contexto en el que crea nuevas metáforas. Comparte con el creador escénico su propia fragilidad para indagar juntos el germen generador de una serie de movimientos, conceptos, ideas o simplemente pulsos que necesitan o no de un diseño sonoro y descubrir su sentido en interacción con la danza.

Su presencia como compositor y colaborador musical para la danza la ha compartido con coreógrafos nacionales e internacionales de la talla de Djahel Vinaver, Adriana Castaños, Marco Antonio Silva, Valentina Castro, Evoé Sotelo, Gabriela Medina, Víctor Ruiz, Rossana Filomarino, Juan Manuel Ramos, Pilar Urreta, Lydia Romero, Jaime Camarena, Claudia Lavista, Jean- Marie Binoche, Raúl Parrao, David Barrón, Ann Axtmann, Valeria Fabretti, Miguel Mancillas, Irene Akiko, Saúl y Rodolfo Maya, Cecilia Lugo, Cecilia Appleton, Carlos López, Omar Mesa, Martín Chaput, entre otros.

Obtuvo el premio a la mejor música original en el marco del XVII Premio Nacional de Danza INBA-UAM:

Música para ángeles de alas caídas, pieza que obtuvo este reconocimiento y que tiene para mí un significado especial pues en ella logré una serie de cosas que tiempo atrás había querido hacer: trabajar aleatoriamente sobre una estructura definida y emplear mi voz de manera peculiar. Investigué el uso de mi voz y de la improvisación controlada. Como pieza independiente, en ese entonces ajena a una coreografía, la intitulé, tomando una frase prestada de uno de los poemas de *Altazor*, de Huidobro, *Música para ángeles de alas caídas*. Después, cuando conocí y me relacioné con Djahel Vinaver, quien es ahora mi esposa, le obsequié la pieza para que la utilizara

en una coreografía con el título de *Rincones del espacio*, obra que presentó con su grupo Eulalio obteniendo una mención honorífica. Paradójicamente, sin jamás imaginarme que esto sucedería, yo estaba en Guadalajara impartiendo un curso y me enteré hasta el día siguiente.

En relación con el reconocimiento que obtuvo en el marco del XVIII Premio Nacional de Danza INBA-UAM, Chas nos dice:

Recuerdo haber asistido a un ensayo en el Teatro Gorostiza con Juan Manuel Ramos, encontrándome con un espacio teatral que aparecía como una imagen fantasmagórica, una gran estructura de andamios entre un techo derruido, excremento de palomas y palomas por todas partes, en penumbras, con los rayos de luz que traspasaban entre las grietas de lo que quedaba del techo. Esta imagen me impactó e inspiró en la composición de la pieza. La obra obtuvo el segundo lugar. Recuerdo haber tenido problemas técnicos con la reproducción de mi obra, pues en el lector de CDs la pista titubeaba y brincaba al reproducirla. Fui entonces a comprar un nuevo reproductor para garantizar que todo fluyera correctamente. Seleccioné un aparato que me fuera útil posteriormente en mi estudio de trabajo. Cuál fue mi sorpresa que el reconocimiento obtenido esa misma noche incluía una modesta gratificación económica, que era justo el dinero invertido en el aparato con salida digital. Aún conservo y utilizo ese mismo reproductor.

He tenido la fortuna de vivir con el Chas mis procesos creativos, temporadas de funciones y giras artísticas en los últimos catorce años. En secreto le he contado impulsos, sensaciones e ideas coreográficas. En secreto, también, hemos recorrido esos primeros momentos de incertidumbre creativa preguntándonos: “¿Hacia dónde conducirá esta sensación?, ¿qué sonoridad tiene?, ¿qué metáfora sonora está implicada en cada una de sus partes y en su unidad general? ¿Cuáles son los instrumentos musicales y los sonidos que la metáfora necesita? ¿Será importante buscar la música o dejamos que se impregne más con su movimiento y sus ensayos? ¿En qué medida serán importantes la iluminación, la escenografía y el vestuario? ¿Cómo se llamará?... ¡Qué emoción! ¡A ver qué nos depara el destino!”

En la segunda etapa compartimos búsquedas musicales y sonidos necesarios; hallazgos de movimiento, detalles y cadencias rítmicas. Preparamos sesiones de grabación, de ensayo. Y no faltará la frase de Chas diciéndome:

“Llévate este fragmento musical y muévelo, bálalo, y después decidimos”. Un segundo de más o de menos puede ser clave. Un silencio grabado corresponde a un momento importante; una secuencia musical corresponde a dar visibilidad a la imagen y a proporcionarle al público la posibilidad de ser parte de esta fragilidad compartida. La fragilidad, así vivida, es fortaleza y confianza; es nido abrazador.

Chas ha comprendido el cómo bailo, el cómo voy acercándome poco a poco a sensibilizar mi danza frente a cada aventura coreográfica habitando mi cuerpo con sonidos y combinaciones musicales. Elaboramos montajes con el tiempo necesario para que ocurran durante el proceso creativo alteraciones, orden, caos, flexibilidad, resistencia, sorpresa, asombro, enojo, profundización anímica, colorido, fluido. De esta forma dejamos que la pista sonora, en la etapa de funciones en uno o varios foros, con diferentes públicos, ante diferentes culturas y formas de percibir el arte, pueda seguirse afinando y seguir creciendo.

Viajar con Chas es igualmente la invitación a examinar cuidadosamente las posibilidades del espacio escénico por habitar. Dar funciones en nuestro país o en otro es la oportunidad para conocernos y proteger cariñosamente nuestro trabajo. Una se siente acompañada, escuchada; con la certeza de que lo que le demos a la obra es el resultado de nuestra reflexión y crecimiento en la vida con ella.

Hicimos un grupo entrañable entre Víctor Zapatero e Ingrid Sac en la iluminación, Luis Miguel Costero en las percusiones, Andrea López en la fotografía y la asistencia, el Chas en el diseño sonoro general, y yo. Preparar y dar funciones, sentir públicos diferentes, cargar maletas, recorrer aeropuertos, ir a los museos, comer, observar todo por las calles, conocer las ciudades y comprar libros se convirtió en una manera de ser y de pensar la vida.

Chas relata cómo se vinculó con un quehacer escénico iniciando en la disciplina del teatro:

Mi primera incursión en la música escénica fue en la ciudad de Xalapa, Veracruz. Andaba yo de gira personal artística, o sea viajando de aventones con una mochila, mi guitarra y mis libros a la usanza de los años setenta, cuando al pasar por Xalapa un amigo me invitó a participar en un montaje dirigido por Francisco Beverido en la Sala Chica del Teatro del Estado de esa ciudad. *Abdicación*, un *collage* sobre textos de Shakespeare. Un montaje experimental; el público pos-

trado a dos lados sobre el escenario, con una especie de pasarela al centro y dos tronos a los lados. Los músicos, incluido yo, ubicados junto a uno de los tronos. Fue una experiencia reveladora. Me sentí motivado: “Esto es lo mío; descubrí mi vocación”. Desde entonces he vinculado mi quehacer musical a lo escénico.

Es extensa la lista de nombres de directores y grupos teatrales en fragilidad compartida: Martín Solís, Martín Acosta, Carlos Converso, Alberto Lomnitz, Boris Schoemann, Carlos Corona, Enrique Singer, Mercedes de la Cruz, Carlos Valdés Kuri, Manuel Montoro, Martín Zapata, Alejandro Aura, Mario Kuri Aldana, Bruno Bert, Enrique Pineda, Miguel Ángel Gaspar, Elide Soberanis, Arturo Ríos, Manuel Domínguez, Francis Monty, Guillermo Garza Balandrazo, Felipe Galván, Rosenda Monteros, Maribel Carrasco, Alexander Leroux, el Grupo Teatral El Galpón y el Grupo Carpa Theater, de Austria, entre otros.

Chas atesora relacionarse con los equipos creativos de diversos montajes. Platica que en el proceso de montaje de *Festen*, dirigida por Martín Acosta, con escenografía del maestro Alejandro Luna y vestuario de Tolita y María Figueroa, se encontró colaborando con el maestro Luna por primera vez y cómo este encuentro lo puso francamente nervioso. Recuerda con claridad la amabilidad del maestro Luna dándole un tiempo de ensayo para que hiciera su prueba de sonido. Volvió a coincidir con él y con Tolita y María Figueroa en el montaje de *El cascanueces*, de Adriana Castaños, en Hermosillo, Sonora; en el X Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá; en el Festival Internacional Cervantino, y en el festival Stage Fest, de Nueva York.

“¿Y cómo le ponemos?”

El binomio danza-música o coreógrafo-compositor es fascinante. El compositor interesado en la danza tiene la tarea de observar al movimiento en danza como materia traducible al lenguaje sonoro, y por lo tanto de escuchar toda resonancia tanto conceptual como quinética, espacial como temporal, realista o abstracta planteada por el coreógrafo o el director de escena. Cuando el bailarín o el director de escena crean junto con la música una atmósfera sonora capaz de sostener en vida la obra coreográfica, la obra interpretativa y la atención del espectador, “lo escuchado”, es parte de lo que

se mira; es parte del todo escénico. Es un binomio que sostiene la relación entre impulso coreográfico y metáfora sonora, entre músicos y bailarines, potenciando sonoridades corporales y generando imágenes visuales más claras y con múltiples lecturas.

“¿Y cómo le ponemos?” Tal es el sugerente título que Chas empleó en uno de sus más acertados textos en torno a la creación de música y sonido para la escena, publicado en el número 45 de *Paso de Gato. Revista Mexicana de Teatro*, donde escribe:

Es importante consolidar y hacer valer las especificidades de la labor que desempeñamos, convocar a la reflexión, intercambiar experiencias, lograr espacios y el reconocimiento del medio escénico en el que participamos. Ya no somos exclusivamente músicos, no somos ni de aquí ni de allá. Tal vez esta diversidad de denominaciones nos haya conducido a una especie de “crisis de identidad” profesional. ¿Qué somos?, ¿músicos escénicos?, ¿compositores escénicos?, ¿diseñadores de sonido?, ¿musicizadores?, ¿asesores musicales escénicos?, ¿escenofonistas o escenófonos? Suena raro, ¿no? Pero hay que empezar a hablar de ello.

Por lo pronto esta reflexión nos indica a coreógrafos y bailarines que educarnos a escuchar música no es tarea fácil porque implica re-educarnos a escuchar música, a estar atentos a bailar realmente escuchando, a tocar algún instrumento, a bailar sin música externa, a dejar de contar del 1 al 8 y del 8 al 1. Estar atentos a lo que surge en el ámbito musical creativo, dejarse sorprender por la buena música, escuchar lo que suena a nuestro alrededor, buscar el paisaje musical en cada obra y hacerse partícipe de esta fascinante propuesta sonora.

Su razón de ser

Le pregunté hace unos días por primera vez al Chas el porqué de *Chas*, y me dijo:

Ha sido una historia que tiene sus antecedentes entre nombres y apellidos maternos. Mi madre me puso su apellido como nombre y me pusieron como segundo nombre el de mi abuelo paterno, quedando así Chapman Joaquín López

Chapman. Como es usual, en la secundaria aparecen generalmente los apodos; los amigos buscan un rasgo particular para inventarlo. En un inicio me decían “El Chapman”, pero este apelativo se les atoraba, como si fuera una especie de trabalenguas. Luego me dijeron “Chatman”, “Chasco”, “Chucosclan”, etc., hasta llegar al *Chas*, y desde entonces así quedó.

Hoy en día hasta mis padres me dicen Chas. Muchos piensan que es mi nombre. En el medio artístico hace ya algunos años firmo como Joaquín López Chas. Tengo problemas cuando un cheque o un boleto de avión salen con el Joaquín López Chas. El nombre-apelativo genera confusiones: algunos lo escriben con “s” o con una o dos “z”, como si fuera yo el propietario de las afamadas hamburguesas... Ya me acostumbré, y no hago mucho alboroto de ello... Por lo general, cuando me interrogan acerca de mi nombre y de los vericuetos que éste genera, ¡le echo la culpa a mi madre!

Entonces, el Chas, desde temprana edad, tal vez por la manera en que fue educado por sus padres –ambos con una profesión: su madre pintora abstracta y su padre museógrafo y arqueólogo–, aprendió a ser autónomo, saliendo de su casa a probar su suerte y a finalizar su preparatoria a los diecisiete años. Para ser compositor y garantizar su manutención, diseñó una estrategia diversificando sus actividades entre músico ejecutante, promotor y educador. Fue integrante del Proyecto Nacional de Promotores Culturales en la Subsecretaría de Cultura de la SEP, bajo la dirección del licenciado Alejandro Garza. Este grupo se integró, posteriormente, al ISSSTECultura, al Museo de Culturas Populares y a la Dirección de Culturas Populares, donde se pasó de la teoría a la práctica con la realización de eventos para personas de la tercera edad y eventos populares en las delegaciones del D.F. Como jefe del Departamento de Difusión en el Programa de Atención a las Culturas Mexicanas de las Zonas Urbanas –perteneciente a la Dirección General de Culturas Populares del Conaculta–, le tocó instrumentar y coordinar cursos populares de baile. Sin desperdiciar oportunidad, Chas constató la creatividad y el talento de los bailarines, y la seriedad y el placer con que los clubes de baile asumían su labor.

Para complementar su educación musical en la Escuela Nacional de Música, en la que no existía en ese entonces una orquesta sinfónica, conoció los repertorios de la música de concierto y su medio profesional al aceptar una invitación de trabajo de Marcos Deli, amigo de juventud e ingeniero

de sonido recibido en Nueva York. Chas se integró así como asistente en el estudio de grabación de la Sala Nezahualcóyotl del Centro Cultural de la UNAM, donde se hizo cargo del registro grabado de la orquesta y de pasar la mezcla de audio a Radio y TV UNAM. Posteriormente la sala se convirtió en estudio de grabación de diversas producciones musicales discográficas y se les delegó la sonorización de eventos programados en otros recintos de la universidad. Cuando se dieron cuenta, ya eran productores de los eventos de la Sala Nezahualcóyotl, la Sala Carlos Chávez y el Espacio Escultórico. Durante diez años, Chas trabajó en el Departamento de Actividades Musicales de la UNAM, experiencia que, además de lo aprendido, le permitió tener un tiempo libre para la creación de música escénica.

Con la generosidad que lo caracteriza, el pensamiento abierto y crítico, enterado de la historia de la música, sorprendido por la vanguardia creativa musical, creador en activo y con una afinadísima intuición musical, acude cada semana al área de coreografía de la Escuela de Danza del Centro Nacional de las Artes a impartir sus clases. Con sus alumnos de coreografía escucha música para facilitarles la búsqueda de los elementos sonoros que puedan enriquecer sus coreografías. Les propone buscar en sus pistas sonoras los matices sensibles de las obras escénicas en la estructura y la textura de la música. Les enseña a ver la música como una propuesta que interactúa con los demás elementos de la obra (texto hablado, movimientos actorales, escenografía, iluminación, etc.). Los invita a colocar, como flores en un jarrón, la música, los sonidos y los silencios.

Chas platica con sus estudiantes acerca de la redefinición de la danza con la música y la música con la danza, y les brinda herramientas teóricas y prácticas para comprender el fenómeno artístico en su complejidad. Se le puede ver invitando a los alumnos a conferencias; presentaciones de libros; funciones de danza, de teatro; trabajando con ellos sus pistas sonoras para cada examen semestral. Algunos de sus discípulos, como Benito González, Gabriela Medina, Evoé Sotelo o Magdalena Leite, llevan la marca del maestro, pues ponen especial atención en la sonoridad, musicalización y espacialidad sonora de sus obras. Chas los observa y se mantiene al tanto de la dirección que va tomando su vida profesional.

Cada año, al platicar en las escaleras del edificio que habitamos, Chas me dice: “Este año tengo unos grupos bien bonitos”. Sin embargo, mientras felizmente comparte con sus alumnos su razón de ser, sus preguntas siguen:

“¿De qué sirve que los alumnos repitan sin ton ni son secuencias de movimiento, sin que exista en ellos el subtexto que les da sentido? ¿Estaremos realmente generando artistas? ¿Qué determina entonces la pertinencia y utilidad de las escuelas de arte: el que un gran número de educandos maneje parcial o mediocrementemente el arte o lograr la excelencia artística? ¿Estarán realmente capacitados nuestros egresados para afrontar las exigencias profesionales del campo artístico? ¿Quién vela por mantener los requerimientos, los niveles de calidad y la ética propia de la pedagogía artística?”

Me imagino que mientras va a Xalapa a visitar a su familia y regresa a dar clases o a ensayar alguna obra, acorta las distancias haciéndose preguntas, disolviéndolas en músicas, textos y procesos creativos. Quizá duerme plácidamente sin darse cuenta de que ya le amaneció en su Xalapa con aroma a macadamia o en el D.F., tan lleno de ruidos y sonidos. Me imagino que mientras más convive con nosotros, artistas escénicos, más aumenta su paciencia.

Su razón de ser finalmente está en musicalizar la vida; en hacer preguntas para comprendernos mejor; en pensar el tiempo como un lugar interior lleno de música y danza al cual todos estamos invitados sencilla y amablemente por el Chas.



Nacho Toscano, 2008. Foto: archivo personal del maestro Nacho Toscano.

Nacho Toscano, artífice de la cultura y la danza

Elizabeth Cámara

Encontrarse con Ignacio Antonio Toscano Jarquín –de todos conocido como *Nacho* Toscano–, el gran promotor y asiduo público de la danza y la música, en el *lobby* de un teatro, en alguna sala de conciertos, en la cafetería del Palacio de Bellas Artes, es siempre grato. Su cálida palabra invita al diálogo inteligente e informado sobre el grupo, el coreógrafo, la compañía o la orquesta que se presente.

El amigo de bailarines y músicos recientemente encabezó uno de los proyectos de la danza contemporánea y la captación de audiencias más importantes de los últimos años, *Ópera Prima. El Colectivo*, realizado en 2012 y en el que noveles y muy talentosos bailarines tuvieron la oportunidad, semana con semana, de medirse con sus pares en el escenario del Teatro de las Artes, acompañados por maestros y coreógrafos¹ que los apoyaron en su proceso formativo y hasta la gran final en el Palacio de Bellas Artes, donde –con base en la opinión del jurado–² se otorgaron los primeros lugares.³ Todo el proyecto, encabezado por Nacho Toscano en coordinación con el Canal 22 y un equipo de colaboradores, requirió de una gran organización y logística: convocatoria a bailarines e integrantes del jurado, convenios con el INBA y el Cenart, contratación de maestros, coreógrafos, iluminadores y escenógrafos. Además, hospedajes, alimentos y trasportes, por citar sólo algunos de los rubros de esa gran y eficiente organización.

Entrevista con Nacho Toscano

Al empezar a transcribir la entrevista con Nacho Toscano para darle el reconocimiento *Una Vida en la Danza*, noté un discurso ordenado, claro, con-

tinuo; sin recurrir a una sola muletilla. Ello me invitó a respetar su voz y así permitir al lector disfrutar de la frescura y elocuencia del discurso grabado para estos fines. Originario del Distrito Federal, Nacho forma parte de la generación de los cincuenta, época⁴ en la que aún se disfrutaba del último impulso posrevolucionario y sus beneficios sociales, como nos lo platica:

Yo me siento orgulloso de haber sido producto de las escuelas públicas. Para mí la primaria fue una etapa fundamental. Los seis años en la Escuela Emiliano Zapata, en la Calle de Fundidora de Monterrey 366, Col. Industrial, fueron importantísimos. Años de extraordinario aprendizaje, tanto que me acuerdo de todas mis maestras: Altagracia, Caridad, Carmen, en mi cuarto año, que cursé en 1958, cuando se vivió la huelga magisterial encabezada por Othón Salazar. Los alumnos íbamos a saludarlos a la SEP, en donde estaban en plantón esperando que se les solucionaran sus demandas. En sexto grado, mi maestra Griselda, con la que tuve una relación muy especial. La veo hasta la fecha. En su cumpleaños nos reunimos con mis hermanos y mi mamá a festejarla. Estos años fueron de intensa formación.

Luego fui a la secundaria anexa a la Normal Superior en Rivera de San Cosme. En ese entonces su director era el maestro Arqueles Vela, uno de los poetas del estridentismo, y ahí, sin querer, con tres grandes amigos empecé a organizar distintas actividades, como el cineclub y el periódico de la escuela, tecleando el esténcil para pasarlo por el mimeógrafo. Para tener dinero para rentar las películas y el periódico hacíamos fiestas y kermeses. Tenía trece años, y ahí empecé a descubrir mi vocación de promotor. Mis maestros en la secundaria eran de superlujo. Era una secundaria modelo.

Mi preparatoria también la curse en una escuela pública: en la 9 de la UNAM, donde también organizaba el cineclub, sin saber que en el futuro me iba a dedicar a la promoción y a la organización. Se dice que origen es destino, y en mi caso creo que ha sido cierto.

Al salir de la preparatoria quería ser arquitecto y me inscribí en la Escuela Nacional de Arquitectura. Estuve dos años pero decidí no dedicarme a eso. Luego me metí en la Escuela Nacional de Antropología e Historia y pensé: “Quiero ser arqueólogo”. La escuela estaba en el Museo de Antropología, con esa maravillosa biblioteca dirigida por don Antonio Pompa y Pompa. Pero en el segundo año decidí que tampoco mi vocación iba por ahí. Pasó un tiempo y

empecé a trabajar en distintas cosas para mantenerme, aunque en realidad estaba de vago profesional.

Quien fue funcionario a favor de la cultura durante muchos años delinea sus pasos profesionales a favor del arte y la cultura en lo que sería su labor de vida: la promoción, y nos relata sus inicios en la Universidad Autónoma Metropolitana:

Se estaba fundando la Universidad Autónoma Metropolitana –UAM–, Unidad Iztapalapa. Eran dos edificios donde se alojaban rectoría, las oficinas, los salones de clase; todo en esos dos edificios. Entonces conocí a una dama jefa de actividades culturales. Hicimos “clic” y me dijo que me fuera a trabajar con ella. Pero yo la acababa de conocer y no creí que fuera en serio. Paso un tiempo, y el 2 de enero de 1975 me llamaron por teléfono avisándome que pasara a firmar mi contrato para empezar a trabajar. Yo no entendía ni de dónde me hablaban, pero me dijeron que eran de parte de Elsa Collera, de la UAM, dama a quien debo mucho. Empecé a hacer de todo: se hacía cine, teatro, talleres de literatura... Éramos unas cuantas gentes y empecé a desarrollarme. Escribía las notas; en el pizarrón escribía los anuncios para que se enteraran de las actividades programadas y hacer cosas en apoyo al área. Era algo así como chalán.

Durante mis primeros años en la UAM, para anunciar todas las actividades hicimos una buena cantidad de carteles buenísimos. Se hacían en la Imprenta Madero, y nuestros diseñadores eran gente como Rafael López Castro, Xavier Bermúdez y Alejandro Magallanes, y otros que eran de la generación de alumnos de Vicente Rojo. Se hacían muchas cosas de danza y música.

Así transcurrieron cuatro años. Luego llegó un nuevo rector, Fernando Salmerón Roiz, que me mandó llamar para preguntarme qué estábamos haciendo y quiénes lo hacían. Me comentó que le interesaba mucho el área y me dijo que yo iba a ser el jefe de Actividades Culturales. Luego llegó otro rector, un científico: el doctor Adolfo Rosado Bosque. Platicamos, le presenté un proyecto y se formó la Coordinación de Extensión Universitaria, que se encargaría nuevamente de las actividades culturales, además de la extensión académica y la comunicación audiovisual en apoyo a la enseñanza. Articulábamos muchas actividades con las distintas divisiones académicas: la de Ciencias Biológicas, la de Ciencias Básicas e Ingeniería, por ejemplo.

En las instituciones nuevas todo está por hacerse, y en ese entonces todo se podía hacer. Se construyó un teatro, una biblioteca, una audioteca. Realizamos un proyecto para colocar esculturas en las distintas unidades de la UAM, y se colocaron piezas de Helen Escobedo y de Arnold Belkin, entre otros. Fue una época en la que me relacioné con la música, la literatura, el teatro, la danza, y empecé a llevar grupos de danza contemporánea a la UAM Iztapalapa. Era la única que tenía esa actividad.

A su gran pasión, la danza, Nacho le dedica la memoria que describe en estas líneas, particularmente en cuanto a su relación con el Ballet Nacional y Guillermina Bravo:

Mi primer contacto con la danza fue con Miguel Ángel Añorve, que era el jefe del Taller de Danza Contemporánea de la UAM Iztapalapa. Y establecimos una gran relación, como hasta la fecha. Entonces empecé a ver cantidad de danza contemporánea, particularmente a Ballet Nacional, de Guillermina Bravo, y a conocer a toda la pléyade de gentes alrededor de ella que funcionaba como un consejo. Estaba Emilio Carballido, Guillermo Barclay, Lin Durán; mucha gente interesantísima, incluidos todos sus bailarines. Asistía a sus tertulias, en las que se hablaba de arte, y aprendí mucho sobre danza. Luego empecé a relacionarme con Raúl Flores *Canelo* y con Michel Descombey.

Nacho presencia una más de las historias de escisiones que forman la historia de la danza en México, y nos platica cómo a finales de la década de los setenta y durante los años ochenta crece el gremio y conoce a los nuevos actores de la danza:

Por los años setenta fui testigo, aunque lejano, de la escisión de Ballet Independiente y la formación de Teatro del Espacio, y todo lo que sucedía entre Raúl, Gladiola, Magnolia... Al mismo tiempo yo seguía el trabajo y la obra coreográfica de Ballet Nacional y otros grupos que empezaban a surgir. La generación de Guillermina era una generación muy importante pero muy acotada, donde todos nos conocíamos. Una generación que se dedicó también a formar maestros y bailarines. Y ahora vemos que las generaciones son cada vez más grandes. Existe ya toda una historia de lo que ha sucedido en el Teatro de la Danza; incluso la hay de lo que ha sucedido en el Teatro Flores Canelo.

Tuve la fortuna de conocer a Waldeen y Anna Sókolov. Estando en la UAM Iztapalapa hicimos un libro que recoge fotografías de muchos personajes del arte en México. Artistas de todo tipo. Un libro que hizo época y se llamaba *Sueños privados, virtudes públicas*. De la danza se incluyó a Guillermina Bravo y a Waldeen, a quien Guillermina reconocía y respetaba. Y tuve la suerte de que Maritza López, la fotógrafa, me obsequiara la foto de Guillermina.

Por aquellas épocas⁵ se creó el premio INBA-UAM. Lo instituyó Guillermo Serret –que estaba en la rectoría general–, junto con Guillermo Arriaga, que estaba en Fonapas. Todo un éxito: ve cuántas emisiones lleva. En ese premio nacieron las actuales generaciones de coreógrafos que hoy ya tienen nombre e historia. Gente como Cecilia Appleton, Cecilia Lugo, Raúl Parrao, José Rivera, todos pasaron por el premio. Veíamos todo lo que se hacía en danza de todas partes. Todos se preparaban para participar. Como parte de la UAM participé en los primeros años de vida del proyecto.

Funcionario de larga trayectoria, ejerció su labor en el Instituto Nacional de Bellas Artes, donde logró el cariño y reconocimiento de los artistas de todas las manifestaciones, incluidos por supuesto los de la danza:

Después me fui a trabajar a Bellas Artes,⁶ con la Ópera de 1983 hasta 1987, pero seguí cercano a la danza. Al terminar el periodo, seguí en el INBA en Proyectos Especiales. Uno de esos proyectos fue organizar el Festival Cultural de Sinaloa, que se realizaba en dieciocho municipios, a los que llevábamos literatura, cine música, teatro y danza. Imagínate: ¡danza contemporánea en la Sierra de Sinaloa, zona de narcos! Llevamos a municipios como Badiraguato a la Compañía Nacional de Danza. O en Rosario, municipio del sur, presentamos ópera y danza. En una función de danza contemporánea en el municipio de Cosalá llegaron dos rancheros. Amarran sus caballos en un árbol y le dice uno a otro: “Oye, compadre, no entiendo nada, pero está muy chingón”.

A este proyecto yo le llamaba el de “la descentralización dentro de la descentralización”. Una gran época que lideró Víctor Sandoval, un maestro para muchos de nosotros que sembró semillas que crecieron y dieron frutos. Las casas de la cultura que –encabezadas por la de Aguascalientes, donde había todo tipo de actividades– fueron creciendo hasta convertirse en institutos de cultura, y esos institutos luego se convirtieron en secretarías de cultura. Llegó el momento en que había que hacer la descentralización de la descentralización, ya no sólo a

las capitales de los estados sino también en los municipios. Y hoy el país está inundado de instituciones federales y estatales de cultura. Y por fortuna me tocó ser testigo de ello.

De grata memoria para el gremio de la danza es el hoy llamado Festival de Danza Lila López, de San Luis Potosí, escaparate y plataforma de lanzamiento y crecimiento exponencial que ha vivido la danza desde los años ochenta, del cual Nacho nos relata sus vivencias:

Otro gran proyecto cultural fue el Festival de Danza de San Luis Potosí, fundado por Lila López y su esposo, Raúl Gamboa Cantón.⁷ Ese gran festival, centro de reunión de danza de todo el país, fue el más importante por muchos años. Todo el mundo quería estar en él. Cuna del nacimiento de coreógrafos y bailarines, ofrecía premios y se conocía lo que había producido el país. Después de las funciones eran famosas las “chorchas” durante la cena. Coreógrafos, bailarines, periodistas, críticos reunidos platicaban de lo visto; de las novedades. Escuchábamos; comentábamos.

Cuando el festival cumplió quince años se hizo una fiesta en el Teatro de la Paz, donde Lila bailó con sus quince chambelanes, y uno de esos chambelanes fui yo. En gran parte, gracias a ese festival Lourdes Luna está en Yucatán, Claudia Lavista en Mazatlán, en Tijuana Luz Corral. Y así como ellos, muchos otros bailarines y coreógrafos en la República fueron crecieron, exponiendo su obra a la crítica. Después de algunos años se creó un consejo del festival, en el que tuve el honor de participar. Se discutían los criterios de selección y los grupos y maestros invitados.

Para solicitar los recursos íbamos a las reuniones con el tesorero o el secretario del estado acompañando a Lila, que batallaba mucho para llevarlo a cabo cada año el festival. Les explicábamos lo que se había hecho y lo que se quería hacer para que volvieran a dar recursos para la siguiente emisión. Hubo un gobernador que apoyó mucho y se logró presupuesto para que vinieran grupos internacionales. Al festival, por supuesto, asistían las compañías de más tradición. Era oportunidad para platicar y convivir con sus directores, entre ellos con Guillermina, con quien mi relación era espléndida. Platicábamos, me regañaba, la escuchaba, me decía, la entendía. Me siento muy orgulloso de haber podido trabajar para ellos.

A Guillermina la frecuenté mucho; con Raúl me parrandé mucho. Michel era un gran melómano, lo que nos permitía estar muy cerca. Con Gladiola cené antier; con Lin⁸ platico mucho; saludo frecuentemente a Guillermo Arriaga.⁹ Para mí es una generación muy importante: me abrieron los ojos; aprendí mucho de ellos.

Su labor a favor de la danza continuó, ahora de manera más directa al ocupar el cargo de coordinador nacional de Danza:

Después de estar en Proyectos Especiales del INBA con Manuel de la Cera, durante los años noventa, continué cuando llegó como director Víctor Sandoval y me invitó a quedarme y a que me encargara de la Coordinación de Danza. Entonces estuve dos años trabajando para la danza. Trabajé con la Compañía Nacional de Danza, con la danza contemporánea y la folclórica. Cuando uno tiene responsabilidades públicas hay que aprender a decir “sí” y a decir “no”. Hay que ser muy claro y muy firme, por ejemplo en la relación con los sindicatos. Mi trabajo con la compañía me permitió conocer a mucha gente con la que también tuve muy buena relación. Estuve cerca de Susana Benavides; de Nellie Happee, mi adorada maestra, y ahora me los encuentro: a Laura Morelos, a Tihui Gutiérrez. Creo que están manejando la compañía con una visión actual. Mi relación con folclor fundamental fue a través de Nieves Paniagua. Siempre la asocié a mis maestras de la primaria: su estilo, su trato, su manera de ser, muy típico de los maestros normalistas. Fue una relación muy especial. Y con Amalia Hernández, sin duda, con quien tuve una relación cordial y amistosa. Con ella y su familia. Además, mi relación con los contemporáneos, la que siempre me ha atraído mucho.

Mi labor como coordinador de Danza fue haber creado mejores condiciones para que los artistas desarrollen su tarea, acordes al momento que se estaba viviendo. Haber podido apoyar a esa generación que me tocó apoyar: la de Lydia Romero, Miguel Mancillas, Adriana Castaños, José Rivera. Representa una gran satisfacción. Crear las condiciones para que los artistas desarrollen lo suyo, ésa es mi tarea. Soy un constructor de puentes entre el artista y el público. Se trata de crear una fórmula creativa que funcione.

A diferencia de otros funcionarios, el trato de Nacho con la gente –como se habrá podido observar a través de esta entrevista– no se limita a lo institucional. Va más allá: la gente se convierte en sus amigos, a quienes admira, con

los que convive y disfruta, pues se trata de un ser cálido, que sabe además disfrutar de la buena comida y el buen vino:

Cuando Guillermina Bravo cumplió setenta y cinco años le hice una fiesta. La parte formal se hizo entre la UNAM y Bellas Artes. Luego nos pusimos de acuerdo. Y la fiesta fue en un lugar que tenía con un socio, e invité a muchos coreógrafos, incluso gente de la Compañía Nacional de Danza y gente de folclor. Y cada quien le hizo un “numerito”: en el piso, en la barra. Eran los bailarines bailándole a Guillermina. Bailarines de todas las generaciones. Pero algo que se ha quedado pendiente es un proyecto también en homenaje a Guillermina convocado por Instrumenta,¹⁰ para conmemorar sus noventa años. Se iba a hacer un trabajo con doce coreografías y doce composiciones hechas expofeso. Se terminaron las composiciones musicales y está grabada.¹¹ Trabajaron igualmente doce coreógrafos.¹² La idea era traer a coreógrafos de toda la República.

A todos los músicos les mandé videos de todos los grupos, y a los grupos les mandé música de todos los compositores para que eligieran con quiénes se identificaban. Nadie tenía idea de quién iba a trabajar con quién. La única concesión que hice fue que Mario y Claudia Lavista trabajaran juntos, porque ya lo tenían muy armado. Un día los cité en la oficina de Instrumenta y les dije que se iban a “casar”: el coreógrafo tal con el músico tal. Alejandro Luna y Jorge Ballina iban a ser los escenógrafos de las doce obras para que se presentaran en el Palacio de Bellas Artes. Pero entonces no hubo dinero con qué hacer la producción. Ojala algún día se pueda presentar.

Hay que recordar que en una época la relación entre coreógrafo y músico era fundamental. Yo recuerdo la relación de Ana Mérida con don Carlos Jiménez Mabarak. Eran importantísimas sus discusiones, y muy sabrosas. Había una muy curiosa: ella decía que la obra que hicieron juntos era *La balada de la luna y el venado* y él decía que era “del venado y la luna”. Habría que promover que trabajaran más cercanos coreógrafos con músicos, diseñadores, escenógrafos, como sucedió con Miguel Covarrubias, el gran articulador y aglutinador en torno de la danza.

Una vez que concluyó su trabajo en la función pública, Nacho tuvo la capacidad de movilizar la fisura a favor de un proyecto personal de gran solidez y trascendencia cultural, conectando músicos de renombre con comunidades indígenas en Oaxaca. Sin duda, y de manera directa, con ello contribuye a

la reconfiguración del tejido social perdido en muchas comunidades rurales y urbanas del país:

Recuerdo que cuando dejé de ser servidor público, en 2001, me fui a una playa a descansar, y me hice cuatro preguntas: a qué me quiero dedicar, cómo, con quién y en dónde. Y me debatí entre dedicarme a la música o la danza, mis dos grandes pasiones. Dadas las condiciones, opté por la música, y entonces me contesté: “Me voy a dedicar a la música, fuera de las instituciones, con quien piense igual que yo y en Oaxaca”. Y a eso me dedico. El programa se llama Instrumenta Oaxaca. Cuando me preguntan: “¿Y por qué en Oaxaca?”, sin pensarlo respondo que de Oaxaca tengo mis primeros recuerdos musicales. Mi abuelo trabajaba en Oaxaca y durante mi infancia iba a visitarlo en vacaciones. En su casa se escuchaba música clásica y ópera, y los domingos íbamos al zócalo a escuchar a las bandas del estado. Se me quedó grabadísimo en la memoria, en el corazón, en todo el cuerpo. Nuevamente origen es destino. Y a eso me dedico. Hoy, la gente en Oaxaca conoce el nombre y el logotipo de Instrumenta, y cuando lo ven saben que va a haber algo y se acercan a preguntarme.

Cuando vi a Guillermina me dijo: “¿Y por qué la música? ¿Y nosotros qué?” Lo mismo me decían Gladiola y muchas otras gentes más. Espero luego poder nuevamente apoyar a la danza. Tengo notas, ideas. Estoy en proceso para hacer un proyecto como el de Instrumenta, pero para la danza.

Pero Nacho no se ha alejado del todo de la danza. En el 2012 –como se dijo– encabezó, junto con Canal 22, el programa *Ópera Prima. El Colectivo*, en el que nuevamente se puso en contacto con amigos coreógrafos, escenógrafos, iluminadores, para así contribuir a la difusión de la danza a través de la televisión, lo que significa llegar a una gran audiencia, a la que dio a conocer a través de este *reality show* la manera en que viven, sufren y gozan los bailarines la escena:

Mi más reciente relación con la danza contemporánea fue con *Ópera Prima*, proyecto muy polémico y que, bueno... Pero muy disfrutable. El programa puso a la danza en los medios. La gente empezó a ver danza contemporánea en televisión, cosa que no se daba. Seguían los programas, las eliminatorias. Con porras para una obra, para otra; para un bailarín, para otro. Con teatros abarrotados. Hay que mantener esos públicos. Hay que preguntarse por qué

en algunos casos los teatros están llenos y en otros vacíos; qué quiere decir eso; qué no se supo decirle a la gente. Algo falló. *Ópera Prima* fue genial porque pude darme cuenta que las actuales generaciones son distintas. Los chicos son inteligentísimos; tienen otros conocimientos. Son preparados, capaces, brillantes, y lo demuestran en el escenario. Y si a eso aspiran, logran colocarse en grupos del extranjero. Eso augura un futuro de éxito para la danza.

Así concluyó la elocuente exposición de Nacho Toscano en las oficinas del Cenedi-Danza.

Notas

- ¹ Entre los maestros destacan Aurora Buensuceso, de la compañía Teoría de Gravedad, y Luis Gabriel Zaragoza, miembro destacado de la Compañía de Martha Graham. Entre los coreógrafos participantes se encuentran Gabriela Medina, Judith Téllez, Jorge Domínguez, Laura Rocha y José Rivera, entre otros.
- ² El jurado estuvo conformado por el bailarín y coreógrafo Miguel Mancillas, director de Antares Danza Contemporánea; Cora Flores, coreógrafa y maestra de los Talleres Libres de la UNAM; Rosario Manzanos, crítica de danza de la revista *Proceso*; Silvia Unzueta, directora del Centro de Formación y Producción Coreográfica de Morelos, y Emir Meza, director de 24 Grados Cool Art.
- ³ Primer lugar: Andrés Yaroslav Villafuerte; segundo lugar: María Daniela González; tercer lugar: Eduardo Esquivel; cuarto lugar: Ignacio Pereda.
- ⁴ Durante esa década gobernaron al país Miguel Alemán Valdés, Adolfo Ruiz Cortines y Adolfo López Mateos. Dicha época forma parte y es heredera al mismo tiempo del periodo conocido como “el milagro mexicano” por haber gozado el país en ese lapso de un crecimiento económico sostenido.
- ⁵ El premio INBA-UAM se instituyó en el año de 1980.
- ⁶ En el currículum de Ignacio Toscano se anota: “A principios de la década de los 80, Ignacio tuvo una invitación de Javier Barros y Eduardo Mata para trabajar en el Instituto Nacional de Bellas Artes como Subdirector de Ópera, iniciando ahí una trayectoria de casi veinte años en la institución, ocupando cargos como Director de Ópera, Director de Danza, Director de Proyectos Especiales, Gerente del Palacio de Bellas Artes, Subdirector General, y finalmente Director del Instituto Nacional de Bellas Artes”.
- ⁷ El Festival Internacional de Danza de San Luis Potosí fue creado en 1980.
- ⁸ La entrevista fue hecha antes del fallecimiento de la maestra Lin Durán, el 18 de abril de 2014.
- ⁹ El fallecimiento de Guillermo Arriaga fue el 4 de enero de 2014.
- ¹⁰ Instrumenta Oaxaca es una iniciativa que desarrolla distintos programas de educación musical de excelencia para impulsar el perfeccionamiento, identificar y promover talentos, crear nuevos públicos y fomentar la cultura musical, sin dejar de lado los rubros de creación, investigación y preservación de la música. Sus actividades académicas y artísticas tienen como sede y punto de partida la ciudad de Oaxaca, y convocan al medio musical del país y de distintas partes del mundo. Su visión es posicionarse en Oaxaca como la instancia de perfeccionamiento musical de México a través de distintas acciones y de la vinculación con las instituciones de educación musical más importantes del país.
- ¹¹ Se trata de obras de Mario Lavista, Federico Ibarra, Ana Lara, Marcela Rodríguez, Hebert Vázquez, Ignacio Baca, Jorge Torres, José Luis Castillo, Gabriela Ortiz, Manuel Rocha y Eugenio Toussaint.
- ¹² Entre los coreógrafos que trabajaron en este proyecto se encuentran Lydia Romero, Claudia Lavista y Miguel Mancillas.

In memórium

Danza clásica



Fernando Alonso en *La hija del general*. Foto tomada del libro de Toba Singer, *Fernando Alonso. El padre del Ballet Cubano*. EUA, University Press of Florida, 2013, p. 60.

Fernando Alonso, durante un homenaje que se le rindió en Querétaro, 2007. Foto: cortesía de Tulio de la Rosa.



Fernando Alonso: creador de la Escuela Cubana de Ballet

Patricia Camacho Quintos

Con la precisión de un Pígalión para hacer crecer y perfeccionar a sus bailarines, la firmeza para dirigir, la sabiduría fraguada a lo largo de los años como pedagogo de la danza, y la dulzura del melao para penetrar el alma de sus alumnos, Fernando Alonso, el creador de la Escuela Cubana de Ballet, decía: “Danza no sólo con los músculos de tu cuerpo, también trabaja con el músculo del corazón”.¹

Fallecido el pasado 27 de julio de 2013, a los noventa y ocho años de edad,² Fernando Alonso recibe hoy del Instituto Nacional de Bellas Artes de México, a través de su Centro Nacional para la Investigación, Documentación e Información de la Danza José Limón, el Homenaje Una vida en la danza *In memóriam*, por sus trascendentes aportaciones a la danza clásica a nivel internacional, en particular, por su esmerado y tenaz trabajo pedagógico y de sistematización metodológica a través del cual creó la Escuela Cubana de Ballet.

Me encontré con él en su casa de La Habana, en 2010. Entonces me comentó:

La Escuela Cubana de Ballet 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 [...]

Yo recuerdo una cosa: frente a una luz roja [un semáforo en alto] había una chica muy bien parecida 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.³

Fernando Juan Evangelista Eugenio de Jesús Alonso Rayneri nació la tarde del 27 de diciembre de 1914 en la casa de sus padres, ubicada en el barrio de El Vedado, en La Habana, Cuba. Su padre era contador y su madre, una prodigiosa pianista, fue tesorera y más tarde directora de la Sociedad Pro Arte Musical.

Siendo adolescente se mostró interesado en las clases de ballet que impartía el ucraniano Nikolái Yavorski en la Sociedad Pro Arte Musical, donde ya estudiaba ballet su hermano Alberto. Ahí conoció a Alicia Martínez del Hoyo, quien luego sería conocida como Alicia Alonso, con quien se casó y procreó a su hija Laura.

En 1936 inició de manera formal sus estudios de ballet con la maestra Cuca Martínez.

Antes de la revolución cubana, los apoyos oficiales a las artes eran prácticamente nulos, así que la pareja de los Alonso se marchó a Estados Unidos en 1937 en busca de un mayor desarrollo artístico. Fue así que en aquel país Alonso bailó con la compañía de Mikhail Mordkin, a la vez que se integró a los coros de los musicales de Broadway. En 1940 se incorporó al American Ballet Theatre (ABT), del que llegó a ser solista y con el que bailó hasta 1948. En 1941 fue artista huésped de los Ballets Rusos del Coronel Basil.

En 1948 el ABT atravesaba por una terrible crisis financiera que lo obligó a cancelar su temporada. Fernando y Alicia Alonso lograron entonces reunir una compañía de cuarenta integrantes, dieciséis de ellos cubanos. Volvieron a La Habana a presentarse “a todo trapo” con la agrupación, a la que le pusieron el nombre de Ballet Alicia Alonso, el cual más tarde cambiaría por Ballet de Cuba, hasta adoptar el nombre que aún lleva en la actualidad: Ballet Nacional de Cuba (BNC). Fernando fue su director desde 1948 hasta 1975.

Desde su regreso a la isla, Fernando Alonso concentró su experiencia escénica en la dirección de la compañía y de la recién creada Academia del Ballet Alicia Alonso. Influyó de manera definitiva en la formación de varias generaciones de estupendos bailarines y de maestros de danza clásica. “Trazó la política de repertorio de la institución y se hizo cargo de supervisar clases y ensayos, colaboró en las versiones coreográficas de grandes ballets clásicos, como *Giselle*, *Coppélia* y *La fille mal gardée*”,⁴ entre otras.

Con el triunfo de la revolución cubana, en 1959, se abrió el camino para que el ballet, como profesión, recibiera un soporte financiero de gran escala. Precisamente en el 59, Fernando Alonso fundó la Escuela Nacional de Artes en Cubanacán y fungió como director de la Escuela de Ballet de 1962 a 1968. Y continuó como director general del Ballet Nacional de Cuba, el cual, bajo su mando, comenzó a cosechar reconocimientos nacionales e internacionales, logros que aparecen sistematizados en la biografía que de él hace Toba Singer:⁵

La República Democrática de Vietnam le confiere la condecoración Orden del Trabajo, en primera clase (1964). También recibe la Orden del Pueblo de Mongolia (1965). La Unión Nacional del Teatro de las Artes de Cuba lo condecora por treinta años al servicio del arte (1968). El mismo año recibe la medalla de plata de la Olimpiada Cultural en México y el Primer Premio en el Festival Anual del Teatro de Berlín. Fue merecedor del Grand Prix en el Festival Internacional de Danza de París (1970). Una vez más, su labor como director del BNC se vio reconocida, al ser destacada la compañía a su cargo en la Resolución del Segundo Congreso de la Unión de Jóvenes Comunistas de Cuba (1972). El BNC es reconocido en la Sexta Bienal del Festival de Ballet de Lubliana, Yugoslavia (1975).

Para 1975 le resulta insostenible su relación marital con Alicia Alonso. Se divorcia de ella y se casa con la joven bailarina Aída Villoch. Le es retirada la dirección del BNC y lo envían a dirigir al Ballet de Camagüey. Lejos de que este hecho opacara el liderazgo artístico y pedagógico de Fernando Alonso, acrecentó a los ojos de todos sus cualidades al elevar a nivel de nacional el ballet de una provincia. El Ballet Nacional de Camagüey logró acrecentar su nivel profesional por una simple razón, pues, como afirma la directora de la Escuela Nacional de Danza de Cuba, Ramona de Saá, si hubiera que cifrar al maestro Alonso en una sola palabra ésta sería “perfeccionista”.⁶

El que todo su trabajo anterior no se desmoronara con su traslado a Camagüey, y el hecho mismo de que el ballet en Cuba se encuentre tan sólido aun después de su muerte, es obra suya. Su gran visión organizativa y de formación de cuadros, extrayendo de cada persona lo mejor que podía dar de sí, estructurando, trabajando bajo los más nobles principios de la revolución cubana: honestidad, cultura, educación, cuidado de la salud, y vínculo con otras naciones, lo hicieron trascender a través de su obra.

Impartía sus clases con sumo rigor pero sin violencia. Su cuidado en el detalle, su ser visionario. El maestro Tulio de la Rosa lo llama “mi padre de la danza”. Al recordar ese tiempo, Fernando Alonso comentó: “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”.⁷ Tulio de la Rosa ha dedicado toda su vida a la docencia de la danza clásica y ha sido laureado por esa labor.

En nuestro encuentro en La Habana en 2010, Fernando Alonso me dijo que él consideraba que la Escuela Cubana de Ballet, más que ninguna otra, es viable para los mexicanos. “El ballet cubano es el que más se asemeja a la forma de sentir de los mexicanos, y prueba de ello es que muchos bailarines se pudieron dedicar al ballet con mayor facilidad”.⁸

La maestra Tihui Gutiérrez, bailarina mexicana de sobresaliente trayectoria en la Compañía Nacional de Danza del INBA, desde muy pequeña recibió una beca y cursó sus estudios de ballet en La Habana. Sus maestras fueron Ramona de Saá, Mirta Hermida y Adria Velázquez. Durante los doce años que estudió en Cuba pudo recibir de primera mano todo el saber que Fernando Alonso había sistematizado en la Escuela Cubana de Ballet. En el tiempo que duró su estancia en la isla, Tihui Gutiérrez no tuvo la oportunidad de trabajar directamente con Fernando Alonso, pues él acababa de ser enviado a Camagüey. Pero la vida es exacta, y en sus múltiples vueltas nos hace caer de pie cuándo y dónde debemos estar.

El maestro Alonso dirigió el Ballet de Camagüey hasta 1992. En pleno “periodo especial” en Cuba, él consideró pertinente venir a dirigir a la Compañía Nacional de Danza del INBA. Ahí, Tihui, quien había sido merecedora del Premio Nacional de la Juventud por parte del gobierno de México gracias a su destacado desempeño en la danza, se reencuentra con Fernando Alonso, de quien expresa:

Fue un honor y un privilegio haber trabajado con él. Su trato era el de un caballero exquisito. La importancia que tuvo para mí recibir la Escuela Cubana de Ballet de primera mano fue enorme. El maestro Alonso tenía una capacidad quirúrgica para detectar lo que tenías que mejorar. Tuve una gran cercanía personal con él, un gran *rapport*. Era una suerte de Pígalión porque sabía qué decirte para que tú florecieras y tu técnica resultara en aciertos. Él sabía la manera de hacerte mejor bailarín.⁹

Fernando Alonso había sido invitado a México en algunas ocasiones para colaborar con la Compañía Nacional de Danza en los años ochenta. De 1992 a 1994 fue su director. Y un año más tarde dirigió el Ballet de Monterrey.

En nuestra entrevista en La Habana, él me expresó: “El maestro no termina su labor en la clase de ballet, el que es maestro no solamente enseña en la clase, también tiene que orientar al alumno en el futuro de su vida, en cómo va a vivir, en 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”.¹⁰

El regreso de Fernando Alonso a Cuba se dio, literalmente, con el público de pie. No había función de danza, sesión de trabajo, o evento de toda índole, donde su llegada no estuviera acompañada por una cálida ovación con el público de pie. Tulio de la Rosa lo llama “mi padre de la danza”, la escritora Toba Singer lo denomina “el padre del ballet cubano”, la antropóloga Maiuly Sánchez le decía “papá Fernando”. Su descendencia artística, al nombrarlo, invoca a toda una institución de la danza latinoamericana, con resonancia internacional. A ese hombre de azúcar que sentía la danza no sólo con todos los músculos del cuerpo, sino especialmente, con el músculo del corazón.

Fuentes

–Camacho Quintos, Patricia, *La danza clásica de Tulio de la Rosa: educar para crear*. México, Conaculta/INBA, 2012.

–Singer, Toba, *Fernando Alonso. El padre del Ballet Cubano*. EUA, University Press of Florida, 2013.

–eu.wikipedia.org/wiki/Alonso

Entrevista

–Tihui Gutiérrez, conversación personal con Patricia Camacho Quintos, México, D.F., 29 de abril de 2014.

Notas

¹ Toba Singer, *Fernando Alonso. El padre del Ballet Cubano*. EUA, University Press of Florida, 2013, p. VIII.

² Le sobreviven su hija Laura Alonso y su compañera de vida, la actriz Yolanda Correa.

³ Patricia Camacho Quintos, *La danza clásica de Tulio de la Rosa: educar para crear*. México, Conaculta/INBA, 2012, p. 36.

⁴ eu.wikipedia.org/wiki/Alonso

⁵ T. Singer, *op. cit.*, pp. 223-225.

⁶ *Ibid.*, p. 136.

⁷ P. Camacho Quintos, *op. cit.*, p. 33.

⁸ *Ibid.*, p. 34.

⁹ Tihui Gutiérrez, en conversación personal con Patricia Camacho Quintos, México, D.F., 29 de abril de 2014.

¹⁰ P. Camacho Quintos, *op. cit.*, p. 39.

Danza moderna-contemporánea



Gerardo Delgado. Foto tomada del libro de Abril Boliver *Memoria para armar*. México, INBA/UAM, 2005.



Gerardo Delgado. Foto: Beatriz Shuiller.

Gerardo Delgado: hombre de elegante, contundente y refinado talento dancístico

(1965-2006)

Yolanda Ceja Ochoa

El 22 de octubre de 2006 la comunidad dancística sufrió una gran pérdida. Ese día falleció el talentoso artista mexicano de la danza Gerardo Delgado debido a un edema pulmonar que le provocó un infarto.¹ Su muerte ocurrió en el centro financiero, económico y cultural de la República de Ecuador, Quito, donde trabajaba con el Ballet Ecuatoriano de Cámara.

José Gerardo Delgado Arcos fue un hombre decidido, entregado y enamorado amante de la danza, arte al que dedicó su vida en cada una de sus áreas.

Fue uno de esos seres afortunados que por una bendita casualidad se topó con la profesión que le brindaría sentido a su vida: la expresión dancística.

Sus cualidades histriónicas y su talento creativo fueron evidentes desde su ingreso a la escena dancística, en 1982.

Curiosamente, dicho acercamiento se dio de manera incidental y un poco tardíamente mientras acompañaba a su hermana a una audición en la que finalmente fue él el admitido para iniciar su formación artística –cuenta Fritzi Mazari–,² primero dentro del género folclórico y luego en lo que sería su pasión: la danza contemporánea.

Gerardo realizó estudios de este último género en el Taller de Danza del Colegio de Bachilleres; luego tomó clases en la Escuela Nacional de Estudios Profesionales, plantel Acatlán, de la Universidad Nacional Autónoma de México, y posteriormente se integró al Sistema Nacional para la Enseñanza Profesional de la Danza del INBA dentro del programa llamado “Grupos

especiales”³ –1984-1988–. Finalmente hizo de este gusto su profesión y su proyecto de vida.

Gerardo Delgado fue un hombre fiel y férreo enamorado de la danza que durante toda su vida se mantuvo ansioso por recobrar el tiempo en que no disfrutó del arte del movimiento, quizá por un inconsciente sentimiento premonitorio de su temprana partida.

Decidido a expresarse a través del movimiento, Delgado dedicó su vida a desarrollar sus talentos. Poseía gran expresividad y fuerza intuitiva que le permitieron subsanar las deficiencias técnicas que pudieran existir en su danza –producto de su tardía formación técnica–, según relató el funcionario y amigo entrañable del artista Héctor Garay.

Para lograr expresarse, Delgado abordó todos los medios de perfeccionamiento del cuerpo, el espíritu y la técnica. Como primer paso en dicho trayecto, ingresó al Centro de Investigación Coreográfica del INBA, donde comenzó a trabajar su vena creativa. Ahí tuvo maestros de la estatura de Lin Durán, Bodil Genkel y Joan Griffin, así como la guía de exitosos coreógrafos de la época como Laura Rocha, Serafín Aponte, Reyna Pérez, Francisco Illescas y César Pérez Soto, entre otros, quienes le enseñaron los lenguajes de la danza contemporánea.

En dicho centro conoció a Raúl Parrao, reconocido y multipremiado artista de la danza contemporánea en los ámbitos nacional e internacional con quien empató su pasión por la creación, el baile y el desarrollo e innovación de la danza.

Estos dos artistas, acompañados por Alicia Sánchez, Rodrigo Angoitia, Rocío Zamora, Ángel Méndez y Claudia Lavista, formaron en 1985 el grupo U.X. Onodanza Danza Bizarra, concepto único caracterizado por su arte innovador, audaz, extravagante y provocador que revolucionó la danza en nuestro país.

Con este grupo Gerardo inició su exitosa y galardonada carrera como bailarín profesional.

El primer lauro que obtuvo con dicha agrupación fue el primer lugar en el VI Premio Nacional de Danza INBA-UAM por la obra *Héroes*, de Raúl Parrao.⁴ Luego fue parte del proyecto ganador del Segundo Encuentro Callejero de Danza Contemporánea, titulado *Un extraño en tierra extraña*, también de Parrao.

Durante su estancia en dicha agrupación –dos años– participó en las giras que ésta realizó por Nicaragua, así como en los principales festivales de carácter nacional: Festival de San Luis Potosí, Día Internacional de la Danza, Temporada de Estrenos '87 y Ciclo Nueva Danza, entre muchos otros.

El de 1987 fue un año de mucho trabajo y decisiones trascendentales en la vida de Gerardo, ya que, además de participar como ejecutante en el exitoso grupo bizarro antes mencionado, inició su trayectoria como coreógrafo en la Temporada de Estrenos '87, organizada por la Universidad Nacional Autónoma de México en la Sala Miguel Covarrubias, con la obra *Cuando los cuervos se vayan*,⁵ y en el Octavo Premio Nacional de Danza INBA-UAM, con la coreografía *Datura inoxia*,⁶ creación que le permitió ser finalista en el evento y que además montó al año siguiente con la compañía Metrópolis Utopía y con el Taller de Experimentación de la Compañía Nacional de Danza del INBA.

No obstante el éxito y los aprendizajes nutricios que obtuvo en U.X. Onodanza, Gerardo decidió en 1988 participar en el proyecto de la Universidad Autónoma Metropolitana que integró las experiencias de dos agrupaciones de danza-teatro: Metrópolis, compañía guiada por Rodolfo Reyes y subsidiada por la UAM, y Utopía, agrupación independiente dirigida por Marco Antonio Silva. Dicho proyecto se denominó Metrópolis Utopía y se echó a andar en 1987.

Con este grupo Delgado tuvo una breve pero muy nutrida participación que duró sólo un año. Durante este trabajo Gerardo hizo gala de su talento y captó el interés del público especialista y aficionado en la gira que Metrópolis Utopía realizó tanto por varios estados de la República Mexicana como por Cuba, Nicaragua y Costa Rica, así como en el Festival de las Artes, que tuvo como sedes las ciudades de Tijuana, Mexicali, Ensenada, Monterrey y León, Guanajuato, por su impecable y sensible ejecución.

A la par de su trabajo en Metrópolis Utopía, Delgado continuó buscando perfeccionar su cuerpo y su arte. Para lograrlo, tomó clases de aeróbics,⁷ entrenamiento físico que además le permitió mantenerse económicamente mientras desarrollaba su pasión.

De la intensa labor que realizó durante ese periodo resultaron las obras *No estacionarse*,⁸ trabajo con el que ganó el primer lugar del Concurso de Coreografía para Niños 1988, organizado por el INBA, y *Antes de las siete (Cecilia)*,⁹ coreografía creada para el Noveno Premio Nacional de Danza

que le brindó la satisfacción de llegar a ser finalista en dicho concurso y obtener del jurado una mención honorífica por la calidad del trabajo creativo vertido en dicha obra.

Al año siguiente, 1989, Gerardo Delgado se incorporó a la agrupación Cuerpo Mutable, dirigida por Lydia Romero y Jorge Domínguez. En dicho equipo conoció y experimentó una nueva forma de percibir y transmitir la vida a través de la danza. Con ellos participó en la temporada de estrenos 1989 del INBA y en el IX Festival de Danza Contemporánea de San Luis Potosí, organizado por el Instituto Potosino de Bellas Artes y el INBA.

Congruente con su convicción de trabajar por proyectos coreográficos, el artista realizó, de igual forma que en los años anteriores, labores paralelas en las que desarrollaba su talento creativo. Montó para los alumnos del Sistema Nacional para la Enseñanza Profesional de la Danza la coreografía de graduación para los estudiantes de la carrera de Bailarín Profesional de Danza Contemporánea y grabó para el programa *La otra danza*, de Canal 11, la coreografía *No estacionarse*, al tiempo que compuso las obras *Pequeña sensación*,¹⁰ *Redil*¹¹ y *Tres tristes cuervos*,¹² esta última para el Primer Festival de la Ciudad de México, organizado por el Departamento del Distrito Federal. Asimismo, realizó coreografías para el Ballet Independiente (1989), Barro Rojo (1990), Andanza (1994), La Cebra (1997), Koreos DanzaTeatro (1999), el Grupo Experimentación Corporal (1999) y el Grupo Estatal de Danza Contemporánea de Oaxaca (1999), y creó coreografías para las obras de teatro de Margie Bermejo y Andrea Christiansen en 1990.

En 1990, dotado de una madurez creativa que se reflejaba en sus coreografías, formó su propia compañía, a la que nombró En Dos Partes, en alusión a la dualidad que existe en el ser humano y en la que creía fervientemente. El grupo –según explicó el talentoso chilango– “se fundó con el propósito de presentar espectáculos coreográficos en los que, a través de los estímulos visuales que provoca nuestro movimiento, el espectador reflexione sobre el concepto que contempla las dos partes que conforman a un solo ser; los elementos opuestos y complementarios de una totalidad, como lo son el bien y el mal, el principio y el fin”.¹³

El trabajo de En Dos Partes se caracterizó por apoyarse en otras disciplinas artísticas en el desarrollo de sus proyectos. Gerardo consideraba que la danza contemporánea necesitaba nutrirse de otros elementos para lograr que fuera más claro el mensaje y para que se enriqueciera el espectáculo. Y

esto –decía– el público lo agradece, pues respira de ver sólo movimiento, y lo que sucede lo relaciona más consigo mismo.

El grupo participó en importantes festivales de escala nacional e internacional como el Festival de Danza de San Luis Potosí, el Festival Óscar López de Quito, Ecuador, y el Festival de la Herencia Hispánica, realizado en la ciudad de Nueva York. De igual modo, se presentó en foros tan importantes como el teatro del Palacio de Bellas Artes; la Sala Miguel Covarrubias; el Teatro Nacional de Sucre, de Quito, Ecuador; el Foro de la Alianza Francesa de Lima, Perú, y el Tribeca Performing Arts Center, de Nueva York, y participó en giras por Alemania y España.

En Dos Partes constituyó un espacio en el que colaboraron artistas de la danza contemporánea de la talla de Tania Pérez-Salas, José Rivera y Claudia Lavista, entre muchos otros. Mereció distinciones en eventos como el Premio Iberoamericano de Coreografía FOL 90, donde obtuvo el primero y el segundo lugares. De igual modo, ganó el primer lugar en el XI Premio Nacional de Danza INBA-UAM y el segundo lugar en la vigésima edición de dicho certamen.¹⁴

El trabajo realizado y la madurez alcanzada hasta ese momento le permitieron a Gerardo obtener la beca del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes en el rubro Jóvenes Creadores 1990-1991, y en 1992, 1995 y 1996, respectivamente, las becas que otorgaba el INBA para estudiar la técnica *release* en el Nikolais and Louis Dance Lab, así como en la Nancy Topf School of Dance y la Susan Klain School of Dance, de Nueva York, por lo que vivió en dicha ciudad hasta 1997.

Una vez más, el talento y el trabajo del artista llamaron la atención de sus maestros, lo que le permitió participar como bailarín y coreógrafo invitado con Sara Pearson y la Patrick Widrig Company, entre otros grupos.

La influencia de la técnica *release* le permitió al artista, además de expresar sus ideas, crear una técnica propia a la que denominó *release* latino.¹⁵

En 2003 fue invitado a trabajar en Ecuador, donde abrió un espacio para la formación de los bailarines de danza contemporánea de aquel país en los talleres coreográficos que instituyó en el Ballet Nacional Ecuatoriano. Para dicha compañía, en la que se desempeñaba como coreógrafo residente, creó y montó las obras *Paraíso terrenal*, *El espacio que nos queda*, *Amor y vida*, *La vida irreal*, *Resurrección*, *Mundo feliz* y *Vida*, obras en las que el artista

expresaba a través del lenguaje del movimiento las sensaciones y emociones de cada ser humano.

Otra faceta que el artista del movimiento desarrolló con respeto y profundo amor y entrega fue la de bailarín, misma que inició siendo muy joven, a los veintiún años, en el Centro de Educación Artística Diego Rivera del INBA. Posteriormente se desempeñó como maestro de danza contemporánea en la UNAM. Por último, compartió sus conocimientos del arte dancístico con los miembros del Ballet Ecuatoriano de Cámara.

En 2006, siendo apenas un hombre de cuarenta y un años de edad, en plenitud de facultades físicas y artísticas, Gerardo Delgado murió repentina y prematuramente el 22 de octubre.

Su partida dejó en quienes conocieron su trabajo y su generosa, apasionada, bella y entregada persona un gran vacío y la necesidad de brindarle un homenaje por su brillante trayectoria y por las aportaciones que como ejecutante, coreógrafo y maestro hizo a la danza contemporánea latinoamericana.

El primer tributo fue una misa realizada en el Teatro de la Danza del INBA el 27 de octubre de 2006. Unos meses después, la ciudad que disfrutó de su talento en los últimos años de su vida, Quito, organizó, como homenaje póstumo por la contribución del artista a la danza de ese país, el Encuentro Nacional de Danza Contemporánea Gerardo Delgado, evento realizado cada dos años desde abril de 2007 en el que se agradece la labor del artista mexicano en la construcción del arte del movimiento de la República Ecuatoriana, y al mismo tiempo se busca continuar con el sueño y el placer del artista mexicano: hacer danza.¹⁶

En nuestro país también se realizó un tributo al artista. Un año después de su muerte se le brindó un homenaje denominado Recuerdo al Movimiento de Gerardo Delgado. Dicho evento tuvo lugar el 29 de octubre de 2007 en la ciudad de México. Fue organizado por la Coordinación Nacional de Danza del INBA y por los miembros de la comunidad dancística que lo conocieron y trabajaron con él en algún momento de su trayectoria profesional.

En el marco del citado homenaje se recordaron los más de veinticinco años de labor artística del maestro, coreógrafo y bailarín –uno de los principales exponentes de la joven danza contemporánea mexicana– a través de un video retrospectivo realizado por Sergio Jalife; de las emotivas palabras de quien fue un cercano amigo y autodenominado admirador del artista, Héctor Garay, y de la presentación del fragmento de una entrevista que

Elizabeth Nochebuena le realizó para el proyecto de investigación “Vestigios del porvenir”, así como de la interpretación de la obra *Axis*, compuesta por el homenajeado e interpretada por los bailarines Andrea Zavala, Marina Acevedo, Francisco Carrera, Luz Vargas y Giovanni Pérez.

Como otra ofrenda a uno de los representantes más significativos y productivos de la danza contemporánea mexicana se brinda esta semblanza, en la que se pretende esbozar la vida de un ser que vivió para y por la danza.

Descanse en paz Gerardo Delgado.

Fuentes

- *Currículum vitae* Gerardo Delgado. Expediente artístico de Gerardo Delgado. Acervo Cenidi-Danza José Limón.
- En Dos Partes. Expediente artístico. Acervo Cenidi-Danza José Limón.
- “Ballet Ecuatoriano de Cámara pierde al bailarín Gerardo Delgado”, 25 de octubre de 2006. hoy.com.ec. www.hoy.com.ec/noticias-ecuador/ballet-ecuatoriano-de-camara-pierde-al-bailarin-gerardo-delgado-248800.html.
- Fritzi Mazari. “Gerardo Delgado... libertad, pasión y energía de la danza”, 7 de noviembre de 2007. <http://endospartes.blogspot.mx/>.
- Boletín de prensa. Instituto Nacional de Bellas Artes, 2000.
- “Misa en el Teatro de la Danza, en recuerdo del coreógrafo Gerardo Delgado”, 2 de noviembre de 2006. Proceso.com.mx. <http://www.proceso.com.mx/?p=222700#>.

Notas

- ¹ “Ballet Ecuatoriano de Cámara pierde al bailarín Gerardo Delgado”, 25 de octubre de 2006. hoy.com.ec. www.hoy.com.ec/noticias-ecuador/ballet-ecuatoriano-de-camara-pierde-al-bailarin-gerardo-delgado-248800.html.
- ² Fritzi Mazari. “Gerardo Delgado... libertad, pasión y energía de la danza”, 7 de noviembre de 2007. <http://endospartes.blogspot.mx/>.
- ³ Delgado inició sus estudios dancísticos en el Taller de Danza del Colegio de Bachilleres, en el ciclo escolar 1982-1983, y los continuó en el Taller de Danza de la Escuela Nacional de Estudios Profesionales, plantel Acatlán, de la UNAM, en el ciclo escolar 1983-1984. En 1984 ingresó al Sistema Nacional para la Enseñanza Profesional de la Danza del INBA, y concluyó sus estudios en 1988.
- ⁴ En dicha obra Gerardo compartió escena con Rodrigo Angoitia, Mauricio Gutiérrez, Ángel Méndez, Jorge Osorio, Raúl Parrao, Rocío Zamora, Andrea Zavala y Laura Rocha.
- ⁵ Coreografía de trece minutos de duración. Música: George Winston y Steve Brown. Intérpretes: Claudia Lavista, Alicia Sánchez y Rocío Zamora.

- ⁶ Pieza de dieciséis minutos de duración. Música: Ana Mary Arochi, Martha Castillo, Gerardo Delgado y Saúl Maya.
- ⁷ En 1988 Gerardo Delgado obtuvo la certificación de Instructor Profesional de Aeróbics de la escuela The Beverly Hills Workout, institución en la que se desempeñó como maestro en su plantel del Valle de México, y luego ingresó en el Club Condesa, A.C., donde efectuó las mismas funciones.
- ⁸ Obra de cuarenta y cinco minutos de duración. Música: David Byrne, Brian Eno, George Michael, Anne Clark, Carlos Alvarado, 242 y Tangerine Dream. Intérpretes: Alejandro Alcántara, Deborah Bustamante, Dionei Bolaños, Alejandro de León, Trisia Flores, Marcela Gutiérrez, Graciela González, Yésica Hernández, Ingrid Meyrán, Gerardo Nieto, Alethia Quezada, Andrés Silva, Hugo Zavaleta, Claudia Lavista, Anton Reza, Ana Mary Arochi, Mary Fer Arochi y Tania Pérez-Salas.
- ⁹ Coreografía de veintisiete minutos de duración. Música: Bryan Eno, Carlos Alvarado y Jean-Michel Jarre. Intérpretes: Martha Castillo, Nalleli Cepeda, Anabely Contreras, Trisia Flores, Libia Contreras, Claudia Lavista, Ingrid Meyrán, Alethia Quezada, Norma Suárez, Rocío Zamora, Judith Camero, Alicia Sánchez, Berenice García y Fabiola Martínez.
- ¹⁰ Obra de trece minutos de duración. Música: Eblen Macari. Intérpretes: Nalleli Cepeda, Jimena Galindo y Tania Pérez-Salas.
- ¹¹ Pieza de veinte minutos de duración. Música: Brian Eno y Mark Ishams. Intérpretes: Fernando Carrillo, Fabiola Castillo, Yvonne Cortés, Jimena Galindo, Angélica Garza, Fabiola Martínez, Citlalli Muñoz, Georgina Novelo, Aída Varela, Sonia Villalpando, Lucrecia Zamorano y Guadalupe Sánchez.
- ¹² Coreografía de veinticinco minutos de duración. Música: Steve Brown y Robert Lew. Intérpretes: Jimena Galindo, Fabiola Martínez y Guadalupe Sánchez.
- ¹³ Boletín de prensa. Instituto Nacional de Bellas Artes, 2000.
- ¹⁴ Entre las obras que creó Gerardo Delgado en esta época se encuentran *XXY*, *Axis*, *Cuando abrazas el agua*, *Los pájaros vuelan...* (con los ojos reventados) y *Ámame... si puedes*, por mencionar sólo algunas.
- ¹⁵ Fritzi Mazari. “Gerardo Delgado... libertad, pasión y energía de la danza”, noviembre de 2007. Interescena: el escenario en el ciberespacio. <http://www.interescena.com/articulos/2198-gerardo-delgado-libertad-pasion-y-energia-de-la-danza>.
- ¹⁶ A la fecha se han realizado tres encuentros. El primero de ellos tuvo como sede el Teatro Nacional de la Casa de la Cultura Ecuatoriana y se realizó del 24 al 26 de abril de 2007. La segunda edición tuvo lugar en el mismo teatro y se llevó a cabo el 27 y el 28 de octubre de 2009. El tercer encuentro se efectuó en octubre de 2012 y tuvo como sedes las instalaciones del propio Ballet Ecuatoriano de Cámara y el Coliseo del Instituto Consejo Provincial de Pichincha (Solanda), foros en los que se ha tenido una importante participación de los exponentes de la danza ecuatoriana.

Danza folclórica



Roberto Vallejo y Esther Zuno de Echeverría.



Roberto Vallejo con un reconocimiento otorgado por sus exalumnos.

Roberto Vallejo Muñoz,
maestro de maestros y fecundo creador
Patricia Aulestia

Hablar del maestro es evocar al pedagogo;
evocar a un gran ser humano;
evocar a un padre.¹

Nació en Concepción del Oro, Zacatecas, el 20 de diciembre de 1932, en el seno de un matrimonio unido y estable que procreó trece hijos. Roberto fue el número ocho de ellos. Su padre, Pedro Vallejo Ortega, mecánico tornero, marchó a radicarse con su familia a Saltillo, Coahuila, donde educó a sus hijos con grandes valores, como la honestidad, el respeto y la obediencia, lo mismo que en la fe católica.

Fue en aquella ciudad en la cual Roberto –a quien llamaban *Beto*– destacó en la Primaria Miguel Ramos Arizpe y en la secundaria anexa a la Normal participando en los festejos escolares, cuadros artísticos y bailables, así como en la oratoria. En la Benemérita Escuela Normal de Coahuila (1949-1952) inició estudios formales de danza y teatro. Al egresar con el título de profesor de educación primaria asumió una plaza regional de la Secretaría de Educación Pública (1952) en Reynosa, Tamaulipas.² En Saltillo y Reynosa cumplió con la encomienda de trabajos de organización y coordinación de festivales cívicos masivos, con la participación de entre dos mil y tres escolares.

Mediante una beca del Instituto Nacional de Bellas Artes (1955), continuó su perfeccionamiento en cursos intensivos de danza clásica, moderna

y folclórica.³ En la Academia de la Danza Mexicana (ADM), ubicada en el número 6 de la Avenida Hidalgo, se inscribió en los grupos en los que impartían clases los maestros Elena Jordán, Rosalío Ortega y Valentina Castro. Asimismo, se integró al Grupo Mexicano de Danza, dirigido por Rodolfo Arana, y al Conjunto de Fernando Moncada, *El Príncipe Azteca*.⁴ Con Moncada, Milagros, Stella Inda y Vallejo se estrenó un espectáculo con bases argumentales, muy bien cimentado y vestido teatralmente.

En septiembre de 1955 recibió su plaza federal como maestro normalista. Ese año conoció a la bailarina Nieves Paniagua, que regresaba del Festival de la Juventud de Polonia y quien fue su musa e inseparable compañera profesional durante casi toda su vida. Se casaron en 1959.⁵

Al mismo tiempo, el maestro Vallejo siguió desarrollando su labor docente. De 1956 a 1964 fungió como comisionado del Departamento de Actividades Cívico Sociales de la SEP y del Departamento Técnico de la Dirección Núm. 1 de Educación Primaria del D.F.

En 1967 Roberto fue comisionado nuevamente, esta vez al Departamento de Danza del INBA, dirigido por Clementina Otero de Barrios. De igual modo, fue nombrado coordinador de la compañía oficial Ballet Clásico de México, dirigida por Michael Lland (BCM, 1968-1970), con la cual viajó a la capital griega para tomar parte en el Festival de Atenas 1968, en cuyo marco actuó en el Herod Atticus Theatre.⁶

Posteriormente coordinó a los numerosos bailarines que trabajaron con Maurice Béjart en el montaje de *Novena sinfonía*, de Beethoven, presentada en el Palacio de los Deportes durante las XIX Olimpiadas de 1968.

Se dedicó asimismo a la difusión masiva de los eventos dancísticos. Fue pionero en llenar el Auditorio Nacional. En 1972 se integró al Departamento de Danza del INBA, a cargo de ingeniero Salvador Vázquez Araujo.

En 1969 fue director artístico y coordinador del grupo artístico Xochipilli,⁷ dirigido por Graciela Vellido Peralta, y con Rafael Téllez Girón como maestro de baile y director de escena.⁸ Entre los montajes coreográficos de Roberto tuvo un gran éxito *La boda nayarita*.⁹

Desde 1972, el maestro Vallejo propició las puestas en escena de prestigiosos investigadores informantes, como Jaime Buentello Bazán,¹⁰ de Nayarit, y Manuel Lome, de Chihuahua.¹¹

En 1973, Roberto y el grupo Xochipilli realizaron una gira de cuatro meses por Europa. Se presentaron en ocho países: Francia, Alemania, Bélgica,

España, Holanda, Italia, Suiza y Suecia, con quinientos trajes y cincuenta bailarines, entre los que figuraban, de San Luis Potosí, Carmen Alvarado y Teresa Arredondo (solistas); Gerardo Rosillo, Alberto Martínez y Alberto Castillo (bailarines). Actuaron en los principales teatros de las ciudades visitadas, así como en los más importantes festivales de danza de la época. Fue entonces cuando el maestro Vallejo se consagró ante la crítica europea como un autor creativo y coreógrafo de memorables trabajos escénicos para la danza folclórica mexicana. Ese año nació su hija Claudia Huri Mallinali.

A su regreso a México continuó dirigiendo artísticamente a Xochipilli y realizando actividades de promoción para el INBA (1973-1976). Fue coordinador del Ballet Folklórico de México y de la ADM, así como subjefe del Área Educativa del Sistema Nacional para la Enseñanza Profesional de la Danza (SNEPD).

En 1975 se creó el Grupo Folklórico de la Dirección General de Educación Tecnológica Industrial (DGETI). Roberto Vallejo Muñoz asumió la dirección artística del mismo y se convirtió en su coreógrafo titular. Desde su fundación, el conjunto recibió el apoyo de la SEP y la DGETI, así como del INBA a través de su Dirección de Danza.

En una entrevista de prensa Roberto Vallejo expresó:

Estoy convencido de que esta disciplina –la danza folclórica– necesita revalorarse, dada su calidad e importancia.

Considerando la relevancia de que cada país reviva el aspecto de la danza para no perder sus tradiciones, trabajo para que este legado llegue a otras generaciones. Todavía las autoridades culturales como que hacen un poco al lado la danza folclórica. En cambio en otros países forma parte de su trayectoria histórica; es un punto de apoyo para expresar la cultura del pueblo.

Para retratar el cuadro típico de la región, la observación y la documentación en el sitio donde se origina es primordial. El sentido de crear espectáculos no interfiere para modificar el significado original de las danzas. Una cosa es la investigación para hacer un documento [y otra] la investigación para hacer espectáculo. La compañía se toma ciertas libertades para darles un matiz de espectáculo a los bailes. De esta manera se realizan modificaciones de trazo escénico, de adaptación de los foros, ya que las danzas surgen en diversas partes de las comunidades y no dentro del escenario. El único tipo de modificaciones que realiza es en relación a espacio y tiempo; todo lo demás no se afecta en absoluto. Hay elementos que buscamos

que impresionan a la gente, como un vestuario auténtico, ciertos movimientos o expresiones. Por ejemplo, en el norte sonríen mucho al bailar, mientras que en los bailes de Oaxaca los danzantes siempre están serios. Son místicos y eso la gente lo percibe.

Es difícil conjuntar toda la belleza de los bailes de México. Es por eso que se montan cinco cuadros diferentes al año.

Para transmitir los significados de la danza folclórica, los espectáculos duran dos horas y se realizan con música viva. Es impresionante conseguir lo que te propones; dirigir las luces, el sonido, los trazos. Estar en un escenario como el Palacio de Bellas Artes¹² es una satisfacción enorme.¹³

Uno de sus discípulos, entre los cientos que formó, nos dijo:

Él era un profesor que llegó de provincia con el ánimo de aportar su filosofía de vida a las nuevas generaciones.

¿Cómo seleccionaba a los alumnos? Llegaba a las escuelas. Siempre tomaba la batuta para hablarles a los jóvenes: “Y lo que les vamos a proponer –decía– es un espacio para que vengan, para que practiquen la danza a aquellos que les guste y también a los que no les guste, porque no saben si tienen aptitudes o no. Nos interesa que sepan o no bailar. Vamos a seleccionar a través de un sistema de evaluación que permitirá decir si estás apto o no”. Y elegía rápidamente. Por estaturas primero: la presencia... Veía el cuello: si era muy corto, si tenía hombros arriba. Cuando llegaban todos los seleccionados a una escuela secundaria técnica estaba lleno todo el patio; totalmente lleno. Formaban como quince grupos, de dieciocho parejas en cada uno, de las diferentes escuelas [...] eran muy numerosos. Todo era muy sencillo. Él ponía unos ejercicios: daba una situación, daba la idea y cada quien lo tenía que interpretar. ¿Qué era lo que hacía? Él notaba quiénes eran los más arriesgados en hacerlo. Había otros que les daba pánico y se quedaban ahí, o se reían, o simplemente se bloqueaban. El maestro detectaba quiénes eran los que podían continuar con el ballet que estaba formando. Luego pasó el conjunto a la DGEST¹⁴ y tomó el nombre de México Ballet Folklórico.¹⁵ De ese proceso único en el país formó a muchos bailarines y también a varios maestros de danza buenos. Roberto Vallejo marcó la vida para muchos jóvenes de diferentes generaciones, desde 1975-1976 hasta el 2001.¹⁶

Este testimonio tan interesante nos permitió también conocer otros aspectos del quehacer dancístico del maestro Vallejo, a quien sus alumnos le decían con gran respeto *El Profe*:

Siempre se preocupó por nosotros. Cuando no teníamos para el pasaje –todavía no existían las becas–, él nos decía que nos prestaba. Realmente nos lo estaba dando, porque no teníamos cómo pagarlo después: estábamos chavos. En la tarde llegábamos a tomar las clases y ensayar. ¡Cómo nos regañaba por llegar atrasados! Aprendimos a ser puntuales, a respetar el trabajo de los demás. Eso es lo que nos enseñó. Una educación para ser responsables, ser honestos y practicar los valores universales. Nos desarrolló una mejor visión hacia o de la vida. Salíamos del metro, nos íbamos corriendo y no parábamos hasta llegar al salón. Eran cinco para las cuatro. Llegábamos todos sudados; nos cambiábamos rápido. Dos minutos, y ya El Profe estaba tomando el tiempo y nos estaba señalando el reloj. ¡Y no se diga si faltábamos...! Él amaba mucho su trabajo. Pero el coraje se le pasaba cuando comenzaba su clase: sus famosas diagonales, sus improvisaciones. Dejaba que fluyera toda nuestra energía a través de la música y de todos nuestros movimientos. Nos daba un tema a desarrollar –después de la clase, desde luego–. Era mágico cuando nos daba sus clases. Realmente eran de filosofía cuando tenía contacto con nosotros, y la danza la utilizaba como un medio para transformar. Nos transformó; nos cambió la vida.¹⁷

El maestro Vallejo tuvo una prolífera producción coreográfica.¹⁸ Habría que destacar entre ella sus obras originales, como la pastorela-danza *Todos a Belén* (1980)¹⁹ y *Los niños bailan* (1982),²⁰ en las cuales fue autor de la idea, el guión literario y la puesta en escena.

También la crítica internacional apreció su trabajo.²¹ Para cumplir simultáneamente con sus compromisos en el extranjero y en el país, la que hoy es Compañía Nacional de Danza Folklórica tuvo que dividirse en dos o tres agrupaciones que actuaban con el mismo repertorio y vestuario de la asociación titular en diferentes países y estados de la República Mexicana.²²

Muchos fueron los países que visitaron.²³ El maestro Roberto Vallejo Muñoz fue un promotor incansable de las compañías que dirigió artísticamente y en las que privilegió siempre el trabajo en equipo.²⁴

Fue en 2001 cuando el maestro Vallejo –por circunstancias personales– tuvo que separarse de la Compañía Nacional de Danza Folklórica, A.C.,

luego de lo cual convivió durante dos años con la familia de Carmen Domínguez y David Vázquez Pérez en el estado de México.

Resolvió entonces volver a su amada ciudad de Saltillo para fundar una nueva compañía, proyecto que su precaria salud le impidió concretar. Sin embargo, sus más fieles discípulos fueron a ayudarlo para revivir en escena la pastorela-danza *Todos a Belén*, que se reestrenó en el Teatro al Aire Libre de la Plaza Centenario y en el Palacio Municipal de la capital coahuilense en diciembre de 2004.

Roberto falleció en Monterrey, rodeado de sus hermanos, el 22 de enero de 2005. Fue sepultado en la cripta familiar del Panteón del Roble.

En 2011 sus ex alumnos, integrantes de diversas generaciones, organizaron dos reconocimientos públicos a más de un lustro de su partida. El primero de ellos fue “Así es la vida.²⁵ Grupo Homenaje al maestro Roberto Vallejo Muñoz”, en cuyo marco interpretaron una de sus creaciones más representativas: *La boda nayarita*,²⁶ en el II Festival Internacional de Danza Folklórica Raíces del Mundo. Esto fue en julio. Al mes siguiente presentaron el mismo programa en el Latin Dance World Congress. Asimismo, los ex alumnos de Roberto efectuaron en diciembre una mesa redonda en tributo a su maestro, en la cual participaron Alberto Ábrego (1982-1990), Cuitláhuac Suárez (1976-1982), Jacqueline Arch (1986-1989), Jaciel Neri (1994-2003) y Gerardo Islas,²⁷ este último como moderador.

“Así es la vida”, pensé. Es necesario hablar de mi maestro, aquel que me marcó y recuerdo con profundo respeto. Era el año de 1982, y recibí la invitación para acudir a una cita, cita que marcó mi vida, pues conocí al maestro Roberto Vallejo Muñoz, *El Gordo*, como le decíamos de cariño.

En las clases, su mirada escrutadora seguía nuestros movimientos torpes. Se nos enseñó lateralidad; a seguir el ritmo, a desplazarnos en un espacio como sería en un escenario. Nos enseñaron lo que era trabajar en equipo; funcionar como un engranaje que requería que todos marcháramos en perfecta sincronía. Se nos inculcó disciplina, respeto y amor por la actividad que estábamos aprehendiendo, con “h” y sin ella. Sí: aprendíamos, e íbamos aprehendiendo, agarrándonos a ella para hacerla nuestra, o para ser parte de ella, y poco a poco entendimos que esa actividad era un arte, arte que nos brindaba un mundo mejor al que veíamos a nuestro alrededor y que además contaba con un excelente conductor: el maestro Vallejo. Dentro de la praxis el maestro Roberto fue sumamente generoso; se

brindó siempre con sus pupilos dejándonos lecciones de vida que van más allá de lo que un libro te pueda dejar. Su retórica sin duda fue una de sus grandes cualidades. ¡Miren que convencer a niños y jóvenes y lograr ese compromiso que cada uno adquirió! Con el maestro, lo que parecía ser una charla sin mayor importancia se convertía en un cúmulo de situaciones que te obligaban a razonar, a decidir y a actuar responsablemente la mayoría de las veces.

Sus ejercicios hermenéuticos sin duda hicieron las delicias de todo tipo de público, que, a su vez, lograba descifrar fácilmente los mensajes que él, con su maravilloso talento, plasmaba a través de los cuerpos, la música, el vestuario, el diseño coreográfico, y el amor y la pasión con que siempre desempeñó su labor.

Dentro de sus creaciones se apreció siempre la parresía, donde mostraba con toda su franqueza su ser, su pensamiento, su todo. Cualquiera que tuviese la oportunidad de ver el trabajo del maestro Vallejo tenía ante sí una muestra de lo que es una verdad valiente, atrevida, que critica y a su vez está abierta a la crítica; que busca un bien común, pues a través de su paso cultiva a los espectadores, y les permite acceder al encuentro de la Naturaleza y la Cultura, al temperamento del artista y a su modo de ser; donde mezcla lo innato en él con lo que ha construido a través de su experiencia.

Una enseñanza me quedó presente: la ética no se enseña ni se aprende; se practica. La ética del cuerpo se refiere al cuidado y respeto de la persona por su cuerpo; a un entrenamiento de forma consciente y a la búsqueda de la propia identidad corporal, como así también de la propia manera de bailar y a la actitud de escucha para con los otros.

Ésa era la filosofía del maestro: dejarnos ser, y él ser con nosotros. Su éxito siempre fue ese binomio: permitir la naturalidad individual dentro de un estilo por él indicado; variedad dentro de la homogeneidad, traducción de la *doxa* aún a lenguajes más sencillos de lo que uno pudiera pensar; complejidad dentro de la simpleza.²⁸

Actualmente sus ex bailarines dirigen sus propias agrupaciones.²⁹

Es Jaciel, ganador del primer lugar en el XXXI Premio INBA-UAM. Concurso de Creación Coreográfica Contemporánea 2010-2011, quien cierra esta semblanza, primer acercamiento a la vida y la obra de Roberto Vallejo Muñoz:

El maestro Vallejo –como le decíamos– era un estratega de la dirección. Su visión coreográfica era muy particular. Plasmaba la geometría dinámica de los símbolos de la tradición mexicana en el escenario. Con ella nos conducía a descubrir el espacio, los tiempos en la historia; nuestra identidad transformadora, y sobre todo desarrollaba nuestra visión profesional.

Ahora muchos colegas son maestros, arquitectos, bailarines, amas de casa, todos conscientes del valor del esfuerzo, constancia y la plenitud que nos dio la danza.

El maestro Vallejo era un hombre extremadamente disciplinado y nos lo transmitía sin mencionarlo. Lo aborrecíamos y lo padecíamos como jóvenes. Sin embargo, ahora lo entendemos, y valoramos el suceso de vivirlo y llevarlo en nuestro cuerpo por el resto de nuestros días”.³⁰

Fuentes

- Fondo Roberto Vallejo Muñoz. Archivo Vertical del Cenidi-Danza José Limón. Documentos, programas de mano, material hemerográfico.
- Fondo Roberto Vallejo Muñoz. Centro de Investigación y Documentación de la Danza (CIDD). Documentos, programas de mano, hemerografía, fotos.
- Fondo Compañía Nacional de Danza Folklórica. Acervo Histórico del Palacio de Bellas Artes. Programas de mano.
- Colección personal de Francisco Javier Bejarano. Programas de mano, carteles, hemerografía, fotos.
- Colección personal de María Guadalupe Vallejo Muñoz, viuda de Aguilar. Programas de mano, hemerografía, fotos.
- Colección de José David Vázquez Pérez. Programas de mano, hemerografía, fotos.

Notas

- ¹ José David Vázquez Pérez. “Remembranza”, 4 de marzo de 2004.
- ² Entrevista con María Guadalupe Vallejo Muñoz, viuda de Aguilar, realizada por Patricia Aulestia. Monterrey, Nuevo León, 2 de abril de 2014.
- ³ Currículum vitae, 1976. Documento mecanografiado.
- ⁴ “Charla de danza”. Conductor: Felipe Segura. México, D.F., CID-Danza, 25 de noviembre de 1985. Transcripción.
- ⁵ *Loc. cit.*
- ⁶ Entrevista con Nellie Happee, realizada por Patricia Aulestia. México, D.F., 4 de abril de 2004.
- ⁷ Grupo artístico Xochipilli. Compañía de Bailes Populares Mexicanos (1963-?).
- ⁸ Entrevistas con Carmen Alvarado (28 de marzo de 2004), Teresa Arredondo (10 de abril de 2014) y Francisco Javier Bejarano (5 de abril de 2014), realizadas por Patricia Aulestia en San Luis Potosí, S.L.P.
- ⁹ *La boda nayarita* (1973; “La cita”, “Limoncito”, “Son de bules”, “Llegada de novios”, “Son de Coamecate”, “Son del buey”, “Majagua”, “Ardillo”, “Bules y diablo”).
- ¹⁰ Francisco Javier Bejarano, quien ingresó al grupo como bailarín y cantante, asumió todos los gastos de Buentello.
- ¹¹ Buentello Bazán: *Huicholes y La fiesta del esquite*; Lome: *Tarabumara*.
- ¹² Otros escenarios nacionales en los que se presentaron sus espectáculos fueron, en la ciudad de México, los teatros del Bosque, de la Danza, de la Ciudad, Jiménez Rueda, Comonfort, de las Artes, Gorostiza, Flores Magón, Antonio Caso, Félix Azuela y Tepeyac, así como el Colegio Militar y el Auditorio Nacional, y, en Monterrey, foros como la Macro Plaza.
- ¹³ Alejandra Solís. “Impresiona con la danza. La Compañía Nacional de Danza Folklórica, bajo la dirección de Roberto Vallejo, recibió la Medalla de Oro en el Festival en Francia”, 3 de enero de 1998. Sin datos de la publicación. [Saltillo, Coahuila.]
- ¹⁴ Dirección General de Educación Secundaria Técnica.
- ¹⁵ México Ballet Folklórico (1979); México Compañía Nacional de Danza Folklórica (1984).
- ¹⁶ Vázquez Pérez, *op. cit.*
- ¹⁷ *Loc. cit.*
- ¹⁸ Programas de mano: *Bailes mestizos mexicanos* (“Desfile de trajes”, “Una polka”, “Viva Linares”, “El caballito”, “La bamba” y el “Jarabe tapatío”). *Bailes norteños* (“La tarola”, de Coahuila; La trinquetera”, de Nuevo León; “México en polka”, de Tamaulipas; “La mala mujer”, de Chihuahua, y “El chaverán”, de Baja California Sur). *Danza azteca. Danzas indígenas. Danzas indígenas mexicanas* (“Desfile de trajes”, “Danza de parachicos”, “Danza de los quetzales” y “Danza del venado”). *Danzas mexicanas. Danzas tarabumaras o Tarabumara* (“Bendición de la cruz”, “Danza de las doncellas”, “Danza de la paloma”, “Danza del palomo”, “Danza de truchi” y “Juego de otates”). *Huapango o Huapangos* (“El bejuquito”, “La presumida” y “El ranchero potosino”). *Influencia de la danza indígena y mestiza de México (Información y testimonios de danzas y bailes extranjeros en México. Panorama de la danza tradicional mexicana). Panorama indígena. Tradiciones mexicanas* (“Matlachines”, “Danza de los quetzales”, “Danza de los negritos”, “Danza de la pluma” y “Concheros”). *60 aniversario* (2001; “Vals de novios”, “Vals de fiesta”, “Rumba”, “Danzón”, “Canción”

[trío], “Tango”, “Canción” [solista], “Swing”, “Mambo”, “Chachachá”, “Rock and Roll”, “Cumbia”, “Canción” [solista] y “Quebradita”), entre otros.

Vallejo puso en escena danzas y bailes de los estados de Campeche (“La comparsa”, “El cubano”, “La jerigonza”, “El pavo”, “El pichito amoroso”, “Mimí”); Chiapas (“Solo de marimba”, “El piri”, “Danza de parachicos”, “Las chiapanecas”); Durango (“Las Virginias”, “El revolcadero”, “Mis cositas”, “La cacerola”); Guerrero: (“La iguana”, “La sanmarqueña”, “Las amarillas”, “Tapeado”, “El palomo”, “El zopilote”, “El jarabe”, “La samba Chucha”, “El toro rabón”); Hidalgo: *Fiesta guadalupana de Macuxtepeztla, dedicada a la señora de Ocotlán* (“Danza de las inditas”, “Danza de tres colores”, “Danza de comanches”); Jalisco: (“Canción mexicana”, “Son jalisciense”, “La Negra”, “Las alazanas”, “La Isabel”, “El caballito”, “El caballo”, “La culebra”, “Allá en el Rancho Grande”, “El cielito lindo”, “Charro mexicano”, “El mosco serrano”, “El huizache”, “Las indias”, “Las mañanitas”, “Jarabe tapatío”); Michoacán: (“Danza de los viejitos”, “Danza de vaqueritas”, “Danza de cúrpites”, “Jarabe planeco”, “El relámpago”, “La puerca”); Nayarit: *Boda en Amatlán de Cañas o Boda nayarita* (“La cita”, “Limoncito”, “Bules de entrada”, “Llegada de novios”, “Son de Coamecate”, “Son del buey”, “Son del ardillo”, “Son de Majagua”, “Son de ardillo”, “Sones de bules y diablo”); Nuevo León (“Solo de acordeón”, “Viva Linares”, “La trinquetera”, “Ojos pequeños”, “La Estelita”, “Linda Dolores”, “Las copetudas”, “El vaivén”); Oaxaca (“Solo de marimba”, “Canción mixteca”, “La tortuga”, “La llorona”, “Flor de piña”, “Guelaguetza”, “Canción mexicana”, “La Juanita”, “La Zandunga”); Puebla (“Desfile indígena”, “Danza de huehues de carnaval”, “Danza de los quetzales”, “Danza de moros y españoles”, “Danza de los negritos”, “Chal de Hueyapan”); Sonora (“Danza del venado”); Tabasco (“Flor de maíz”, “Danza de los cuchillos”, “Danza de la cintas”, “La gallina”, “El tigre”); Tlaxcala (“Danzas de cuchillos”, “Cuadrillas de Totolac”); Tamaulipas (“Cielito lindo”, “Canción huasteca”, “El gusto”, “El caporal tamaulipeco”, “El arrendador”, “El querreque”, “El caballo” o “El caballito”); Veracruz (“Danza de los huahuas de Papantla”, “El torito”, “El fandango jarocho”, “Son jarocho”, “La bruja”, “La bamba”, “El zapateado”, “Zapateado jarocho”, “Solo musical”, “Papurri jarocho”, “El palomo”, “El jarabe loco”), y Yucatán (“Danza de las cintas”, “Las mujeres que se pintan”), entre otros.

¹⁹ Pastorela-danza *Todos a Belén* (1980). El texto del programa de mano señala: “A través del folklore de los pueblos se mueven todavía fuerzas ancestrales, conceptos místicos, seres oscuros de épocas remotas, ideas que todavía amorfas brotaban de las mentes primitivas, las que, subordinadas al concepto cristiano, han adoptado aspectos de suavidad, de ternura, de humanismo, mostrando actualmente a la humanidad transfigurada, iluminada como vemos los hogares, las ciudades y las aldeas en estos días de alegría”. Idea, guión literario y puesta en escena: Roberto Vallejo Muñoz. “Esta pastorela, de acuerdo con la tradición, se desarrolla en los campos de Belén, y los personajes, el vestuario y las escenas han sido diseñadas en función de la forma en que se presenta.” Escenas: 1. Adán y Eva – 2. Las Vírgenes del cielo – 3. La Anunciación – 4. La peregrinación de María y José – 5. El ermitaño Lucifer y los siete vicios. Desfile – 6. La estrella de Belén – 7. La adoración del niño Dios – 8. Los Reyes Magos traen regalos – 9. Todos desean la paz en el mundo.

²⁰ *Los niños bailan* (1982). El programa de mano correspondiente indica: “Se pretende con este programa infantil introducir a los niños al conocimiento de las danzas indígenas y bailes mestizos mexicanos, aspecto importante de nuestra cultura”. Idea, guión literario y puesta

en escena: Roberto Vallejo Muñoz. “Anécdotas infantiles”, “El niño del tambor”, “El huachitorito”, “Los soldaditos de cuerda”, “Una niña, su abuelita y sus amigos”.

²¹ “La Compañía Nacional de Danza Folklórica de México realizó una coreografía y montaje artístico de gran valía” (España). “Las danzas tienen pasajes interesantes, las combinaciones sutiles son vehementes y emocionantes por su vuelo” (Francia). “México Compañía Nacional de Danza Folklórica dispone de un material valioso en el vestuario y danzas, y ofrece una representación de elevado nivel artístico” (Andras Rags, Budapest, Hungría). “Una idea del folklore que posee México quedó flotando en el ambiente rico, sugerente, preñado de motivaciones con su panoplia de colores fuertes, sus tacones y sus movimientos del cuerpo” (*Monóculo del Sur*, Concepción, Chile).

²² En la República Mexicana realizó giras por las siguientes ciudades: Veracruz, Puebla, Oaxaca, Hermosillo, Tampico, Xalapa, Guadalajara, Campeche, Chilpancingo, Pachuca, Aguascalientes, Cuernavaca, Toluca, Saltillo y Monterrey, y, en el Distrito Federal, en las dieciséis delegaciones, entre muchísimas otras.

²³ En 1980, Alemania, Hungría, Italia, Francia, Yugoslavia y Suiza. En 1981, ciento cuarenta y cinco funciones en Alemania, Italia, Francia, Suiza, Yugoslavia y Bélgica. En 1982 (bajo el auspicio de American Inter Arts), Honduras, Panamá, Colombia, Ecuador, Perú y Chile. En 1988, Martinica y Guyana Francesa. En 1989, España, Francia e Italia. En 1990, Bélgica, Italia, Albania y Francia. En 1992, China y España. En 1993, Francia y Bélgica. En 1994 y 1995, Francia. En 1996, 1997 y 1998, Bélgica y Francia. En 1999, Francia.

²⁴ Dirección general: Nieves Paniagua. Director artístico y coreógrafo: Roberto Vallejo Muñoz. Coordinadores: José David Vázquez Pérez, Willebaldo Galván, Miguel Ángel García Sánchez y Martín Quiroga. Directores de escena: José Higinio Rodríguez y Ricardo García Peregrina. Asistentes de escena: Alberto Aldazaba, José Higinio Rodríguez y Eduardo Andrade Loredó. Asistentes de dirección: Eduardo P. Hernández, Alberto Aldazaba y José David Vázquez Pérez. Maestros de danza: Roberto Vallejo, Bertha Delia García T., Azucena Avilés, Francisco Bravo, Huemantzin Castillo López, José David Vázquez Pérez, Miroslava Guillén, Willebaldo Galván López, Carlos Sánchez, Guillermina Sánchez, María del Carmen Cárdenas, Eduardo Andrade Loredó, Daniel Rodríguez Avilés, Carmen Domínguez y Carlos Hernández Valdez. Acompañamiento musical: grupo Los Pregoneros de América, dirigido por David Zapién. Escenografía: Porfirio Huerta, Martín Quiroga Rodríguez, Leopoldo Gil, José H. Rodríguez y Pedro Morales, entre muchos.

²⁵ “Así es la vida”, frase con la cual *El Gordo* terminaba sus mensajes de valores de vida a sus alumnos.

²⁶ <http://akbal-magazine.blogspot.mx/search/label/FESTIVALES>

²⁷ Ex bailarín del Ballet Folklórico de México de Amalia Hernández.

²⁸ Alberto Ábrego. “Así es la vida”. Texto leído el 23 de diciembre de 2001 en la mesa redonda en homenaje a Roberto Vallejo.

²⁹ Entre ellos Francisco Javier Bejarano (Grupo Artístico Macuilxóchitl, de San Luis Potosí); Carmen Alvarado (Ballet Provincial, de S.L.P.), Teresa Arredondo (Grupo Folklórico Macuilxóchitl, de S.L.P.) José David Vázquez Pérez (Compañía de Danza Folklórica de la Ciudad de México); Alberto Ábrego (Expresiones de México); Sergio Paredes (Compañía de Danza México Vivo), y Jaciel Neri (Moving-Borders).

³⁰ Jaciel Neri. “Maestro Vallejo”, 6 de abril de 2013.



Alfonso Ávila, *el Jalisco*, bailando el *Son de la Negra*, 1958. Fototeca del Cenidi Danza.



Alfonso Ávila, *el Jalisco*. Compañía Oficial de Danza Regional del INBA, 1956.

Alfonso Ávila *el Jalisco*
Patricia Salas Chavira

... Danzan calles y hombres
envueltos, ceñidos, frenéticos.

Alfonso Ávila

El maestro Alfonso Ávila nació en la ciudad de Guadalajara, Jal., el 30 de octubre de 1934, lugar donde cursó su formación básica y sus estudios de maestro en educación primaria; después se trasladó a la ciudad de México en el año de 1957, y aquí radicó gran parte de su vida como docente y bailarín de danza folclórica, coreógrafo, pintor y escritor.

En la Compañía Oficial de Danza Regional del INBA

En 1956, siendo director general del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) el licenciado Miguel Álvarez Acosta (1954-1958), se promovió la creación de la Compañía Oficial de Danza Regional del INBA, consignada en diversos programas también como Grupo Oficial de Danza Regional.

Marcelo Torreblanca fue designado director de esta compañía, que operaba bajo la tutela del Consejo de Promociones Artísticas Populares y tenía su sede en la Unidad Artística y Cultural del Bosque, la cual se había inaugurado en 1954, con Ángel Salas como presidente, y Efrén Orozco Rosales, Luis Felipe Obregón, así como la pianista y acompañante de danza regional Amparo Solís Payán, como consejeros.

Con la compañía ya en funciones, se incorporó un nuevo maestro al grupo. Era un joven y extraordinario bailarín de sones jaliscienses, y su nombre era Alfonso Gómez Ávila. Tenía un nombre artístico escogido por él mismo, con el cual se presentaba: *el Jalisco*, anunciaba con muchísimo orgullo. Era esbelto, de pelo oscuro, ojos muy brillantes, con una postura gallarda, altiva, y con una habilidad impresionante para bailar sones jaliscienses, los cuales ejecutaba con diferentes trazos coreográficos y con una gran capacidad para ocupar el espacio en el que se ubicaba. Llenaba todo el escenario.

Cuando el maestro Marcelo Torreblanca presentó a Alfonso Ávila al grupo, lo hizo con mucha fuerza, determinación y orgullo: “Les voy a presentar a ¡*el Jalisco!*”¹

Alfonso Ávila, como buen gallo, se plantó ante el grupo. Seguidamente, el maestro Torreblanca le solicitó a la maestra de piano, Amparo Solís Payán, que tocara el *Son de la Negra*.

[...] y entonces empieza a tocar *La Negra* y Alfonso Gómez Ávila se empieza a transformar, ¡verdaderamente a transformarse en un personaje alado inusual!, parecía que volaba; en un momento dado [...] atacaba, en otro momento se detenía y echaba la cabeza [hacia] atrás [...] unos decían que era desprecio, pero yo dije “no, no, es impactante”, y estaba que me moría de verlo bailar así [...] Y entonces hacía los gestos del sombrero y se acomodaba, y ponía los brazos de una manera y de otra, o cambiaba pasos.

[...] hacía como “ochos”, iba y venía, iba y venía, con los brazos atrás, y entonces como que se metía una mano al pantalón, la mano izquierda atrás, y él iba como bordando [...] y todos nos hacíamos señas [como diciendo] “¿quién es ese personaje?”, y al caminar echaba los hombros y el cuello hacia atrás. Luego volteaba, nos veía, y hacía movimientos como si trajera sombrero [no traía sombrero], y después taconeaba. Impactante su personalidad, y más impactante como bailarín de sones.²

Ante los bailarines de la compañía, este bailarín hizo gala de su habilidad para la ejecución de los sones jaliscienses, del manejo y contraste de las calidades de movimiento, del uso de elementos de la indumentaria, y de los diseños espaciales, y todos ellos quedaron maravillados con su interpretación.

Cuando a Alfonso Ávila le tocó transmitir sus conocimientos a los bailarines de la Compañía Oficial, la expectativa era grande. Todos estaban dispuestos y atentos a su interpretación —ya que en aquel momento no existía una metodología establecida para la enseñanza de la danza regional—. La observación era fundamental y, por supuesto, la habilidad y la precisión en la ejecución de los observadores.

Era un excelente bailarín y tú empezabas a ver y a imitar los pasos. [...] Algunos teníamos más facilidad que otros, sacabas pronto los pasos. Yo tenía la fortuna de aprender rápido los pasos y que me pasaran al centro del círculo para ser su pareja en determinado paso, así fue por ejemplo en *La Negra*, que no es nada fácil de bailar y de entrar justo a tiempo, entonces yo pasaba al centro y hacía pareja con él y ahí iba captando los pasos. [...] De esa manera aprendimos Jalisco, nada más observando.³

Alfonso Ávila ya había participado como bailarín de sones en los concursos de las jornadas organizadas por la Dirección General de Internados de Enseñanza Primaria y Escuelas Asistenciales de la Secretaría de Educación Pública, que se realizaban con el propósito de contribuir a conservar y dar a conocer la riqueza folclórica de México. Estas actividades se organizaban bajo la dirección general del maestro Jesús Castro Agundez,⁴ que en 1952 fue elegido por el presidente Adolfo Ruiz Cortines para desempeñar este cargo.

Sin lugar a dudas, las experiencias y conocimientos adquiridos en estos concursos nutrieron las interpretaciones de los sones jaliscienses de Alfonso Ávila, que impactaron a los bailarines de la Academia de la Danza Mexicana y de la Compañía Oficial de Danza Regional del INBA. Alfonso Ávila, con su forma de bailar, marcó un estilo que muchos maestros aseguran haber asimilado y transmitido a través de sus enseñanzas a las nuevas generaciones de bailarines. También afirman que la esencia de los sones de Jalisco interpretados por Alfonso Ávila aún está presente en los montajes de los diferentes grupos y compañías de danza folclórica mexicana.

[El maestro Ávila] Era muy temperamental. Nos daba unas gritoneadas espantosas. [...] muchas veces él decía: “no sirve, eso no se baila así”. Pero era un maestro, debíamos tenerle el respeto debido. Eso es lo que nos enseñaron todos

los maestros de la academia, a tener un respeto absoluto a nuestro trabajo y al de ellos. Alfonso era un excelente bailarín, muy varonil, muy lleno de vida.⁵

En los Domingos Populares de la Cultura

Con el nombramiento de Ángel Salas como presidente del Consejo de Promociones Artísticas Populares, en 1955, se promovió la creación del programa denominado Domingos Populares de la Cultura, con el lema: “Siempre los domingos, siempre a las once horas, siempre en el Auditorio Nacional, y siempre con lo mejor del arte en México”.

El profesor Ángel Salas organizó una intensa campaña de difusión cultural a través de los Domingos Populares de la Cultura, con diversas actividades que se llevaban a cabo en el Auditorio Nacional, y cuyo objetivo primordial era hacer llegar las más altas expresiones del arte a todos los sectores de la población, y a precios populares. En los programas de los Domingos Populares se conjugaban la música, la danza y el canto, lo cual hacía posible que el espectador percibiera diferentes experiencias estéticas, y brindaba una gran oportunidad para que los bailarines, cantantes, grupos o compañías pudieran mostrar sus propuestas artísticas.

El 5 de noviembre de 1961, a las once horas, el programa de los Domingos Populares de la Cultura en el Auditorio Nacional incluyó la interpretación de bailes regionales, misma que corrió a cargo de Alfonso Ávila y de Xóchitl Medina, quienes bailaron los sones jaliscienses *Las olas*, *El cuatro* y, para finalizar, el programa *El jarabe tapatío*. Estuvieron acompañados por el mariachi Alma de Jalisco.

En una ocasión bailó en el Auditorio Nacional con Xóchitl Medina. Bailó el son de *Las olas*. La figura de Alfonso llenaba todo el foro, era muy grande, se sentía con garbo y lo tenía. Para mí era alto, de buen cuerpo, y además tomaba la postura. Alfonso era impresionante al bailar.

[...] la gente, el público, todos estábamos metidos en el foro [...] qué bailaror, porque él era bailaror, no bailarín, cada vez bailaba diferente [...] Alfonso era un bailaror magnífico, era un intérprete de su tierra.

[...] era una persona muy creativa, no le agradaba someterse a un tiempo o a un espacio. También le gustaba mucho cantar y tenía una voz muy bonita,

Alfonso cantaba muy bonito canciones románticas, como *El collar de perlas*, entre otras. Era muy romántico.⁶

En el Conjunto Folklórico Mexicano del IMSS

Alfonso Ávila también participó como maestro y bailarín en el Conjunto Folklórico Mexicano, formado en 1960; esto sucedió por invitación de Miguel Vélez (que fue director coreógrafo de la agrupación de 1960 a 1963). Este conjunto complementó las actividades artísticas y sociales del Patronato para la Operación de los Teatros del Instituto Mexicano del Seguro Social, en beneficio de los asegurados y de sus familias.

Compañeras y alumnas de Alfonso Ávila en el Conjunto Folklórico, como Lilia Ortiz, recuerdan que les montó *Las olas*, *Las alazanas*, *El hui-zache* y *Las copetonas*. Era una persona muy inquieta, en todo momento estaba creando. Como maestro, constantemente cambiaba pasos, pisadas y secuencias. Lo que montaba un día al otro lo modificaba, complementaba o enriquecía, pero siempre respetando el estilo, las formas de los sones jaliscienses que aprendió a bailar en su amada tierra, Guadalajara.

En la poesía, el dibujo y la pintura

Su interés por la pintura se reforzó a raíz de su cercanía con grandes artistas, como José Clemente Orozco, de cuya obra era un ferviente admirador. Alfonso Ávila era un hombre de vastos conocimientos, un gran coleccionista al que le gustaba rodearse de objetos de calidad y buen gusto que fue adquiriendo en los distintos viajes que realizó. El lugar donde vivía estaba decorado básicamente con sus pinturas. Elaboraba miniaturas en tinta china y dibujos en los que aplicaba diferentes técnicas.

El maestro Ávila era un personaje de carácter fuerte, rasgo que se manifestaba sobre todo a la hora de bailar, por eso siempre mostraba total dominio y seguridad en sus interpretaciones. Esa actitud contrastaba con la sensibilidad y el cuidado que lo caracterizaban al pintar o dibujar y, por supuesto, en el momento de escribir. Le gustaba escribir poesía, y plasmaba a

través del dibujo y la palabra sus sentimientos, contradicciones, inquietudes y anhelos.

Acostumbraba pintar en caballete, y lo que dibujaba o escribía no sólo estaba destinado a atender una necesidad personal y canalizar su talento, sino que le gustaba regalar su producción a sus compañeras cercanas y a sus amigas entrañables, como Lilia Ortiz, Elsy Contreras y Xóchitl Medina. Todas ellas talentosas, apasionadas de la danza, y con las que compartió momentos de felicidad, dolor, inquietud y coraje.

[...] éramos dos amigas, Beatriz Garfias y yo, teníamos buenas relaciones de amistad con Alfonso Ávila, entonces, en una gira del Conjunto Folklórico Mexicano por la República Mexicana nos regaló el cuaderno de poesía ilustrado con sus dibujos. [...] platicaba de sus anécdotas en Guadalajara, contaba acerca de sus papás, que Guadalajara era precioso, la provincia, su casa con el zaguán en la entrada, más allá el cancel, el patio, las plantas [...] le gustaba mucho la vida de provincia.

[...] platicando de lo que él hacía, dijo que le gustaba mucho escribir: “les voy a regalar uno de mis versos”, y le regaló un libro a Beatriz y uno a mí; yo soy conservadora y lo guardé.⁷

Sus compañeros más cercanos afirman que era una persona solitaria, se mantenía aislado. Nunca profundizaron con Alfonso Ávila acerca de lo que dibujaba o escribía. El trato cotidiano se daba en las clases, los ensayos y las giras del Conjunto Folklórico Mexicano. Siempre tuvieron la impresión de que era un hombre muy solo e introvertido.

Su talento como dibujante lo empleó para apoyar el trabajo creativo de sus amigas, como es el caso de Elsy Contreras, con quien trabajó estrechamente como bailarín en Elsy Contreras y Grupo, pero también elaborando los dibujos para los carteles y programas de las distintas temporadas en el Teatro del Congreso del Trabajo, en la Casa de la Cultura La Pirámide, en el Teatro Cuauhtémoc del IMSS, y en el evento Pasaporte para el Mundo en las Naciones Unidas, en Nueva York.

En la Escuela de Danza del Departamento del Distrito Federal

El maestro Sergio Lezama, director de la Escuela de Danza del Distrito Federal, invitó a Alfonso Ávila a participar como profesor en la institución; en esa época la escuela se ubicaba en el mercado Abelardo L. Rodríguez, y ahí fue donde el maestro Ávila montó –con los diferentes grupos que le asignaron– sus famosos sones jaliscienses, además de otras danzas y bailes regionales, y continuó impartiendo clases durante la gestión del maestro Héctor Fink.⁸

Era una persona muy talentosa porque también estuvo dando clases de danza moderna en la escuela, pero él tenía su grupo completamente aparte, ya no formaba parte del personal docente de la escuela. Se les dio la oportunidad de asignarle horarios, facilitarle un salón y decirle cuándo lo podía usar; tenía un bonito grupo, muy pequeño, pero sí lo tenía.⁹

Alfonso Ávila era poseedor de una plaza en la Escuela de Danza y compartió su actividad docente con maestros de la talla de Daniel García Blanco y Laura Urdapilleta. Su inquietud era enorme y empezó a trabajar en lo que él llamaba “una nueva técnica para la danza”. Su trabajo se enfocaba sustancialmente en la respiración, pues consideraba que no sólo era indispensable para el trabajo corporal del bailarín, sino también un elemento fundamental en la interpretación dancística.

“Cuando uno baila, difícilmente se acuerda de respirar. Entonces él quería que como bailarín uno respirara, tal vez para tener más condición. Yo pienso que quería crear esa técnica para que al mismo tiempo que uno bailara, respirara, estar consciente siempre de la respiración, no olvidarse de ella.”¹⁰

Como pareja de danza regional con Elsy Contreras

Alfonso Ávila y Elsy Contreras se conocieron en la Academia de la Danza Mexicana, en una clase del maestro Marcelo Torreblanca. La maestra Elsy recuerda que lo vio llegar al salón vestido con un traje muy ceñido al cuerpo. Lo evoca como un joven recio, directo, que no moderaba sus comentarios: decía las cosas como las pensaba. Pero sabía de lo que hablaba, tenía cono-

cimientos de filosofía, de arte, de pintura, entre muchos otros temas. Le gustaba vivir bien y disfrutar de la vida.

Durante un tiempo, Alfonso Ávila y Elsy Contreras trabajaron como pareja de baile de danza regional, atendiendo invitaciones a eventos privados, principalmente en casas de gobernadores, de gente muy influyente y, por supuesto, en las coreografías de Elsy Contreras. Bailaron mucho los sones de Veracruz, Jalisco y Guerrero. Alfonso era muy requerido por la señora Estrella Newman para sus eventos. Y les gustaba que bailaran las polcas. “Me levantaba, me daba vueltas [...] ;Alfonso y yo éramos un fuego en el escenario!”¹¹

Posteriormente esta pareja se separó, dedicándose cada quien a sus propias actividades. Elsy concluyó sus estudios en la academia y Alfonso se incorporó a la Compañía Oficial de Danza Regional del INBA.

Su reencuentro tuvo lugar en un proyecto con el coreógrafo israelí Moshe Kedem en 1964, en el que participaron bailarines como Eva Robledo y Andrés Segura, entre otros. También se veían en las clases del maestro Felipe Segura, en Ballet Concierto, a las que Elsy Contreras asistía porque tenía una beca.

Poncho era el cobrador de Felipe Segura, porque a Felipe Segura no le pagaba nadie, todas entraban a clase y no le pagaban [...] Poncho era de los que decía: “págame, dame el dinero, págame”. Así era y no le importaba. Se hizo de muchos enemigos porque la gente no quería pagar [...] Felipe vio la luz con él y lo contrató [...] Porque Ponchito, después de ser folclórico, cambió mucho para el contemporáneo, para el clásico, tomó clases de clásico con Felipe, como pago... él cobraba.¹²

En la coreografía

Como parte de su labor docente lo comisionaron para montar danzas y hacer representaciones en la Escuela Primaria David G. Berlanga en el Distrito Federal. La escuela le prestaba un pequeño teatro para que pudiera crear sus coreografías. Aquí tenía un espacio para hacer todo lo que quería y soñaba. Realizaba coreografías que él mismo interpretaba –básicamente solos–, y además atendía todos los aspectos de sus montajes.

En este pequeño foro también realizaba presentaciones para sus amigas más cercanas, con el propósito de que observaran el trabajo e hicieran comentarios sobre sus creaciones dancísticas. Afortunadamente siempre contó con el apoyo de su mamá, quien le heredó para que pudiera realizar todas sus actividades y se desarrollara en el campo de la danza, que él tanto amaba.

Entre sus coreografías, las cuales son en su mayoría solos, se encuentran *El bolero de Ravel* (m. Maurice Ravel), *La Coatlicue* (m. José Revueltas), *Danza chillona* (m. Tomaso Albinoni), *Miserere* (m. Silvestre Revueltas), *El atracón* (m. Silvestre Revueltas), *Rotos* (m. Silvestre Revueltas), *Danzas populares/trío* (m. Blas Galindo); *Adagio 8 por radio* (m. Silvestre Revueltas), *Dueto José Villanueva danzas indígenas* (m. José Revueltas), *Duelo* (m. José Revueltas), *Paloma* (m. Felipe Villanueva), y *Huapango* (m. Pablo Moncayo).¹³

Además de fuerza y seguridad en sus interpretaciones, Alfonso Ávila hacía gala de un sorprendente manejo de las calidades de movimiento, calidades que exigía a sus bailarines en las clases. Era un ser humano que conocía su cuerpo, que sabía desarrollar su talento. Al bailar, se metía en su papel y tenía una gran capacidad expresiva. Le gustaba improvisar, retar y provocar al público.

La amistad y la colaboración entre Alfonso y Elsy perduraron por muchos años. La maestra Contreras montó obras de Alfonso con su grupo de danza en México, y posteriormente en Nueva York, en su escuela. El maestro Ávila la visitaba constantemente, encuentros que ella recuerda con mucho cariño y emoción, pues eran largas jornadas caminando, visitando museos, platicando y comiendo juntos.

Alfonso Ávila *el Jalisco* falleció el 5 de febrero de 1995, en Zapopan, Jalisco. Su recuerdo se mantiene en la memoria y en el corazón de grandes amigas que estuvieron con él en distintas etapas de su vida, quienes guardaron con cariño y atesoraron sus enseñanzas, pinturas, fotografías, dibujos y poemas. Es un digno personaje para ser recordado y, por supuesto, homenajeado. Su legado sobrevive hasta el día de hoy en la memoria del cuerpo de todos los que hemos bailado los sonos jaliscienses en algún momento de nuestra vida.

Fuentes

Entrevistas

(realizadas por Patricia Salas Chavira)

–Elsy Contreras, México, 26 de marzo de 2014, inédita.

–Héctor Fink, México, 5 de marzo de 2014, inédita.

–Xóchitl Medina Ortiz, México, 6 de octubre de 2011, inédita.

–Lilia Ortiz, México, 12 de marzo de 2014, inédita.

–Juanita Torres, México, 27 de febrero de 2014, inédita.

Notas

¹ Xóchitl Medina Ortiz, en entrevista realizada por Patricia Salas Chavira, México, 6 de octubre de 2011, inédita.

² Xóchitl Medina Ortiz, en entrevista citada.

³ Juanita Torres, en entrevista realizada por Patricia Salas Chavira, México, 27 de febrero de 2014, inédita.

⁴ Jesús Castro Agundez (1906-1984). Maestro normalista, poeta y político, principalmente del área educativa. Cronista del Estado y senador. Sus restos descansan en la Rotonda de los Sudcalifornianos Ilustres. Por iniciativa suya se editaron las obras: *La Historia vista por los niños*, *Monografía y música de danzas y bailes regionales*, y cuatro tomos de *Cuentos de niños para niños*.

⁵ Héctor Fink, en entrevista realizada por Patricia Salas Chavira, México, 5 de marzo de 2014, inédita.

⁶ Lilia Ortiz, en entrevista realizada por Patricia Salas Chavira, México, 12 de marzo de 2014, inédita.

⁷ Lilia Ortiz, en entrevista citada.

⁸ Director de la Escuela de Danza del Departamento del Distrito Federal desde el 1 de enero de 1971 hasta el día de hoy. Actualmente la escuela se denomina Escuela de Danza de la Ciudad de México, Secretaría de Cultura, Gobierno del Distrito Federal.

⁹ Héctor Fink, en entrevista citada.

¹⁰ Lilia Ortiz, en entrevista citada.

¹¹ Elsy Contreras, en entrevista realizada por Patricia Salas Chavira, México, 26 de marzo de 2014, inédita.

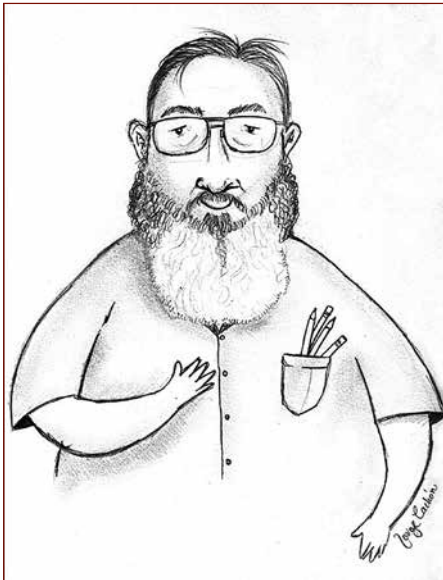
¹² Elsy Contreras en entrevista citada.

¹³ Información proporcionada por Elsy Contreras, 20 de abril de 2014.

Reconocimientos especiales *in memórium*



Eduardo López Lemus.



Eduardo López Lemus. Dibujo: Jorge Cachón.

**Eduardo López Lemus: aficionado devoto,
apasionado entusiasta y enamorado de la danza
mexicana, a la que sirvió con dedicación**
Anadel Lynton

(Si el título parece largo, el personaje homenajeado
era todavía más grande: de cuerpo, corazón y espíritu.)
México, D.F., 27 de junio de 1954-Oaxaca, Oax., 10 de julio de 2013.

Pero, ¿quién era Lemus?

Sin develar el todo (nunca es posible conocer a alguien totalmente), quiero indagar en las diferentes visiones que comparten de él sus familiares y amigos de la danza. Entrevisté a su compañera de vida y andanzas, Silvia Pappé, y a sus hermanos Eva y Ricardo, y conversé brevemente con un amigo y varios coreógrafos con los que trabajó muy de cerca y compartió un aprecio del alma.

En la primera fila del lado izquierdo del Teatro de la Danza (detrás del Auditorio Nacional) se instalaba Lemus con su tripié y su cámara de video, su cámara fotográfica y sus cuadernos de dibujo. Era el lugar de Eduardo López Lemus en la Unidad Cultural del Bosque del INBA en el D.F. En Mérida ocupaba un sitio similar en el Teatro Armando Manzanero, ahora dedicado a Lemus con letras de oro. Y en muchos otros teatros de México y del mundo se encontraba filmando, fotografiando, dibujando a la danza contemporánea bailada tanto por compañías consagradas como por jóvenes que presentaban sus primeros esfuerzos. Sonriente, abordaba a los bailarines con palabras de aliento; regalaba sus dibujos. Comentaba aspectos destaca-

dos de sus obras; los comparaba con esfuerzos anteriores y a veces compartía sugerencias y consejos que quizás ayudarían a mejorar la presentación. Así inicia o renueva su cálida amistad, de apoyo y comentario reflexivo. Su figura, voluminosa e imponente (de 1.95 m según Silvia Pappe). Es jovial y dadivoso, una especie de Santa Claus vuelto mecenas mexicano de la danza.

Este relato se construye a través de las memorias, mías y de colegas y familiares. Y como sabemos, las memorias y sus interpretaciones son subjetivas y cambiantes. La motivación para emprender esta remembranza viene de mis recuerdos de Eduardo Lemus (también conocido como López Lemus y *Lalo*). Empiezo entonces con mis propias y parciales memorias.

Una de mis primeras imágenes de Lemus viene de alrededor de 1987. Me invitó a su estudio en las calles de Colima de la Colonia Roma, donde brindaba hospedaje a los integrantes de la agrupación cubana de danza contemporánea Retazos, dirigida por Isabel Bustos. Les traía pizzas y me invitó a conocerlos. Después de una nutrida conversación sobre los valores y la danza, me comentó: “No sé cuánto tiempo más se van a quedar”.

Yo lo veía en el Teatro de la Danza, la Sala Covarrubias, Bellas Artes, Xalapa, Cuernavaca, San Luis, donde fuera que hubiera alguna actividad interesante de danza. Nos abrazábamos, y en uno de nuestros últimos abrazos logré juntar mis manos atrás de él. “Estoy bajando de peso”, me comentó orgulloso. “Es que tengo que cuidar mi salud”, agregó. Siempre intercambiábamos algunas palabras sobre la función u otros temas de actualidad política o danzaria. Frente al mundo de movimiento tan volátil y vertiginoso de la danza, y la fluctuante del clima y la economía, era reconfortante sentir su presencia a la vez estable y abierta al cambio. Auguraba que todo podía salir bien.

Estábamos en las sesiones presenciales de la maestría en investigación de la danza del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza José Limón (Cenidi-Danza). En el grupo había gente del norte, el centro y el sur de México. Alguien anunció el deceso de Eduardo López Lemus e informó del velorio. Dijeron que había muerto en Oaxaca, la noche de ese mismo día. Algunos preguntaron: “¿Y quién era Lemus?” Otros externaban: “¿Cómo es posible, si Lemus siempre está?” Se sentían la sorpresa y la congoja. Miguel Ángel Díaz explicó: “Era un hombre que iba a todas las funciones y apoyaba a todos los bailarines con su ánimo, sus dibujos y su material fotográfico. Era nuestro mejor público”.

Horas después me presenté en el sitio anunciado, que resultó ser su casa. Estaba su hermano Miguel, artista plástico que vivía en Chicago. Su voz era tan similar a la voz de Lemus que parecía resucitarlo. En la casa, repleta de artesanías, papeles, libros, cuadros, pianos y otros instrumentos musicales, poco a poco se congregó mucha gente, tanto de danza como amistades de la familia. El ambiente era cálido a pesar de la tragedia. Todo el mundo contaba anécdotas simpáticas, amorosas, de Lemus (unos lo llamaban así, otros Lalo o Eduardo). “Me acuerdo cuando Lalo...”, empezaban unos. “Hicimos esto o lo otro”, comentaban otros. “Nos vimos en...”, siguieron aquéllos, refiriéndose a donde jugaban en la infancia o la última escenografía o aventura viajera con quien se estaba volviendo rápidamente un personaje mitológico.

Siempre había un misterio alrededor de Lemus. ¿Cómo le hacía para estar en todas partes al mismo tiempo? ¿Cómo financiaba tantos viajes; tantos regalos de dibujos, diseños escenográficos, videos editados, fotografías y buenos consejos?

Al escribir una semblanza de alguien, uno de los primeros pasos suele ser buscar un currículum vitae de la persona para ubicar cronológicamente sus actividades. Pero resulta que Eduardo López Lemus nunca confeccionó tal documento, porque no lo requirió. Así que esta reconstrucción de sus actividades al servicio de la danza mexicana está organizada por las voces de algunos coreógrafos con quienes colaboró y de tres de sus familiares con los referentes cronológicos que acordaron.

Homenajes y testimonios

Iniciamos el recorrido por la vida y el trabajo de López Lemus con citas de dos textos que resumen su contribución a la danza mexicana. Se escribieron para el homenaje que se llevó a cabo en Mérida, Yucatán, dentro del XIX Festival Nacional e Internacional de Danza Contemporánea Oc’-ohtic (“lo bailamos”, “lo danzamos”, en lengua maya) como tributo a la memoria del maestro Eduardo López Lemus

El primer texto es de Graciella Torres, directora del festival. Describe al maestro López Lemus como

...músico y experto en movimiento a través de su lienzo; indudablemente, un gran crítico de la danza y escenógrafo [...] dominando el violín y el violonchelo [...] y, como apasionado de la danza, realizó varias improvisaciones para este arte.

Con igual fuerza, se desarrolló en las artes plásticas estudiando [...] en La Esmeralda, San Carlos y el Art Institute de Chicago [...] Sobre la crítica y observación en la danza, fue intensa y profesional. Colaboró con un gran número de bailarines y coreógrafos; fue guía en la construcción, generación y creación de espacios para la danza...

Su vida, innegablemente, era el ARTE [en mayúsculas en el original]. Su presencia estuvo en clases, procesos de creación, ensayos y funciones. De todas estas experiencias surgieron trazos, esbozos y dibujos de su autoría, registros en video y fotografía [...] apoyaron en muchas ocasiones a enriquecer la crítica constructiva que él ofrecía a los intérpretes y corógrafos.

Agrega Graciella que la venta de este material sirvió a muchos artistas para la realización de convocatorias, concursos y temporadas, así como para el otorgamiento de becas. “Su generosidad fue indiscutible y sin distinción. Fue para todos.”

El segundo texto lo escribió Silvia Pappé, compañera de vida de Eduardo López Lemus durante más treinta y seis años. Silvia es académica de la UAM Azcapotzalco, historiadora y especialista en literatura latinoamericana:

El tiempo, para Eduardo, tenía sentido en la música, el movimiento; como ritmo, como historia. El tiempo de proyectos utópicos [...] Pero –señala Silvia dirigiéndose imaginariamente a Eduardo– [...] que tu vida se sometiera a una línea en el tiempo es una idea tan ajena que haría falta reinventar el género. De modo que este currículo [...] sólo tiene dos fechas: la indispensable del punto de partida, y la otra, la que parece impensable...

En los inicios era el color, al aprender, de niño, a iluminar al óleo fotos en blanco y negro, un oficio [...] en peligro de extinción [...] no obstante, la formación artística empezó con la música [...], en escuelas de iniciación artística y el Conservatorio Nacional [del INBA], y clases particulares de violín y violonchelo.

Durante una temporada tocaste violonchelo en la orquesta de cámara juvenil Moto Perpetuo [...] son inolvidables tus improvisaciones para la danza [...] en fin, las artes plásticas [...] irrumpían con creciente fuerza en el camino de la música...

Estudió en La Esmeralda, San Carlos, el Art Institute,

...dibujó con modelos [...] hizo dos murales en lugares tan distantes en todos los sentidos como Springfield, Illinois, y algún pueblo a la orilla del río Balsas [...] no debemos olvidar tu decidido alejamiento de las galerías, del mercado del arte, del arte como mercancía. En definitiva, tu camino no iba con los tiempos.

...La música y ritmo, espacio y cuerpo humano; dibujo, pintura, muralismo, el movimiento en el espacio lo condujeron hacia la danza, hacia la observación cada vez más intensa, profesional, de la danza. Te condujeron hacia la colaboración con las y los bailarines, coreógrafos, y un creciente número de grupos, tanto los que contaban con apoyo como los independientes. Y te condujeron hacia la construcción [de] espacios que derivaron –¿por qué no?– también [en espacios] de poesía, de filosofía [...] Creaste, para compartirlo, un espacio enorme [...] que te permitía seguir uniendo todo, intensificarlo, trasmitirlo, con ese sentido extremo, descomunal de humanismo [...] desbordado, idealizado, utópico, que garantizara, en el mejor de los casos, la independencia de los sistemas que someten y oprimen.

El arte ES la vida. Creaste, desde un [...] punto de vista [...] desde tu vida, una visión del mundo [...] te convertiste en observador privilegiado. Sumabas a esta memoria prodigiosa para lo visto y lo vivido [...] el arte del diálogo [...] de buscar siempre un panorama más amplio [...] de incluir, en lo posible, las utopías y los sueños.

...tu capacidad de gozar, de admirar, de disfrutar en tu sensibilidad. Y aun así, casi inadvertidas, debajo de una piel extremadamente delgada, la angustia, la preocupación, la conciencia de lo adverso al arte, al humanismo.

Graciella repasa los numerosos viajes que hizo Lemus: de joven, en autobús, de aventón, caminando, puebleando o en bici de San Francisco a México o de México a Veracruz, a Yucatán, hasta Honduras:

Crecía tu preocupación por todos los demás. No querías saber de cuidarte a ti mismo [...] ya cuando el ejercicio se te dificultaba más, sin que aceptaras nunca la inmovilidad como opción.

Surgían viajes más largos [...] y en un ritmo cada vez más intenso. América del Sur, Nueva York y Chicago; Francia, pasando por Suiza; Corea del Sur [...] y en medio, siempre la República [Mexicana], apoyando cada vez más [...]

Todo intenso, todo igual de importante. Querer guardar todo –en tu archivo debe de haber cientos de videos– [...] y, al mismo tiempo, tu generosidad, darlo todo –debe de haber cientos de dibujos que regalaste a lo largo de los años–. Estar, mirar, crear. Recordarlo todo. Querer hacer todo, estando en todas partes, luchando contra tu total falta de sentido del tiempo [...] y, no obstante, llegar justo antes de que empiece la función.

Tenías este maravilloso sentido del espacio y sus multiplicaciones. Los espacios se pueden imaginar, soñar y crear. Un terreno, un taller, un foro [...] un local, un café en el que los estudiantes de arte, de danza, podrían trabajar un par de horas y así becarse a sí mismos [...] Y para ti lo realizado y lo soñado terminaron siendo ámbitos igualmente significativos, igualmente presentes. Porque para eso hacemos arte. Porque para eso vivimos.

(Silvia Pappé, noviembre de 2013.)

Después de saber que iba a tener la oportunidad de escribir una semblanza de Lemus para la celebración de Una Vida en la Danza pensé: “Él se acercó a tantos bailarines... ¿A quiénes preguntaré sobre su relación con Lemus?” Ante la imposibilidad de hablar con todos, decidí conversar con algunos de los que estuvieron en su velorio. Me di cuenta de que la mayoría radican actualmente en los estados del país: Morelos, Yucatán, Colima, Querétaro. Otro factor interesante es que Lemus apoyaba tanto a grupos independientes como a los que cuentan con apoyo institucional. En realidad, el tema del apoyo a la danza admite muchas variantes, ya que los grupos y sus integrantes que comienzan sin apoyo estatal terminan buscándolo a través de becas y subsidios estatales y trabajos en escuelas oficiales para sobrevivir. Lemus era absolutamente independiente, pero gran admirador tanto de los grupos muy institucionalizados como de los más independientes. (Eduardo usaba ya estos términos para distinguir entre estéticas codificadas y legitimadas y modalidades de creación más vanguardistas.) Éste no es el lugar para ampliar esta discusión. Simplemente queremos dejar en claro que el mundo de la danza mexicana al que se acercó Lemus presenta numerosas variantes basadas en ciertos polos o dicotomías: provincia/D.F., subsidiados/becarios, o con cierta estabilidad versus trabajo por proyectos, dirección artística independiente/compañías estatales o universitarias, maestros en escuelas oficiales/clases privadas o independientes, entre otras.

Lo interesante es que Lemus, al no establecer relaciones económicas, logró acercarse a los practicantes de la danza escénica con total independencia personal. No se ligó a ningún estilo o camarilla. Él saludaba a todos con palabras de ánimo y se acercaba gentilmente sin imponerse. Su apoyo moral y material era desinteresado y estaba disponible para quienes lo quisieran. Logró una condición ideal, para él y para la danza, de agente libre, fuera de la competencia por fondos y poder. Era el colaborador ideal, lo cual le otorgó un poder ético. ¿Cómo lo logró? ¿Por qué lo buscó? Quizá las entrevistas breves con colaboradores y familiares nos lo puedan esclarecer o ayudar a entender. Pero antes quiero empezar con un testimonio de otro gran personaje que acompañó a la danza durante más de treinta años como promotor de la danza universitaria: *El Schopper*, quien, cuando ya había entregado la primera versión de esta semblanza, me habló por teléfono para contarme algo más: su relación con su “hermano del alma”.

Schopper por teléfono (mayo de 2014)

Hacia finales de los años setenta, Lalo y Schopper (así llama todo el mundo a Humberto) se conocieron en el Conservatorio Nacional de Música. Después se veían en las funciones del Taller Coreográfico de la UNAM, donde Schopper trabajaba. “Lalo siempre llegaba cargando su violonchelo”, me cuenta:

Un grupo de jóvenes nos hicimos amigos. Íbamos a los conciertos de la sinfónica, a la danza, exposiciones, conferencias. Éramos amigos que coincidíamos en el arte. Nos gustaba la cultura. Dondequiera que había arte, ahí estábamos. Apoyar el arte era parte de nuestro espíritu Puma [identificación con la UNAM]. Con Lalo tomamos té, caminamos mucho, platicamos hasta las cuatro, cinco, seis de la mañana, y me dormía en su casa. Eduardo fue como un hermano para mí.

La casa de Lalo y Silvia estaba llena de ofrendas, libros, artesanías, figuritas; un gran Judas de diablo rojo. Debajo de su *depto* hicieron el Café Academia. Vendían café, molletes y sándwiches. Silvia venía corriendo de sus estudios de posgrado en la UNAM para atender el café. Pensamos poner un foro y hacer presentaciones ahí. Pero no llegaban suficientes clientes para mantenerlo. Lalo dijo: “Esto no está funcionando. Tenemos una académica haciendo molletes”. [Pienso que hoy día, ante la falta de trabajo profesional, esta situación no es tan inusual.]

Lalo era una especie de mecenas. Organizábamos exposiciones y él nos apoyaba con pasajes, comida. Hacía diseños, daba clases particulares. Era como el gran abuelo de todos. Nos contábamos todo y él nos levantaba el ánimo. Me llevó a conocer a su familia: a los López y los Lemus.

Teníamos el grupo Araña, un programa de integración físico/mental a través de la música, la danza y el fomento a la lectura. Dábamos clases en el Museo Carillo Gil [de arte actual] y hacíamos presentaciones. La escuela que planeábamos no se hizo por falta de capital. Durante la huelga estudiantil del CEU participamos en la mesa 11 de cultura y propusimos fundar una escuela de danza para la UNAM.

Una frase predilecta de Lalo era que “la cultura es educación, y el arte genera hombres y mujeres libres”. Lalo era un puente generacional entre abuelos y jóvenes y entre grupos antagónicos. Por eso su sonrisa de siempre. Era muy equilibrado, con facilidad de palabra. Unía a la gente.

Empezamos nuestra indagación sobre la vida de Eduardo López Lemus entrevistando a Marcos Ariel Rossi, director general de la compañía Fóramen M Danza, activa en su sede de Cuernavaca. Seguimos con entrevistas telefónicas muy breves con Graciella Torres, Orlando Scheker, Miguel Ángel Díaz, Irene Martínez y Alejandro Vera.

Una de las últimas veces que conversé con Lemus fue en el Festival Internacional de Danza Morelos, Tierra de Encuentro, que patrocina Fóramen. Lemus estuvo presente, apoyando a los bailarines y a la organización del evento. Estaba relajado y afectuoso. Otro encuentro por la misma época fue en el Teatro de la Danza, donde mi abrazo lo alcanzó a rodear. Me dijo orgulloso: “Estoy bajando de peso. Tengo que cuidar mi salud”.

Entrevista con Marcos Ariel Rossi, coreógrafo, bailarín y codirector de Fóramen M Danza, que invita a la acción (abril de 2014)

Después de explorar las acogedoras instalaciones de Fóramen y su escuela y centro de promoción cultural, vi el letrero donde se dedica el teatro/salón a Eduardo Lemus. Admiré el altar/ofrenda con su foto, veladoras, piedras, hojas secas que él guardaba, y plantas. Poco después me lleva Marcos a un café cercano para empezar la plática con la pregunta de cajón: “¿Cómo conoció a Lemus?”:

Conocí a Lemus en el Teatro Helénico por 1998, después de la presentación de *Sur*, la primera obra de gran formato de Fóramen. Él se presentó a felicitarnos y quedamos en contacto. Se acercó a los ensayos después. Dibujaba y tomaba fotos. Luego, cuando presentamos una obra sobre el tango contemporáneo, él hizo la propuesta escenográfica. Nunca aceptó dinero cuando le tratábamos de pagar. El pagó todo. Hizo una edición de videos y los costeaba. Sólo cobró a veces los materiales.

Nunca pidió para su trabajo. Según sus hermanos, hizo murales en Chicago y otras partes de E.U. y le pagaron bien. Puso el dinero en el banco y no lo gastaba.

En el año 2000 empezó a trabajar el concepto y la escenografía de *Biyooya* (una palabra en lunfardo) y para ZonaDark. En 2002 ganamos el premio INBA-UAM con esa obra. Para Beatriz Madrid (directora artística de la compañía) hizo diseños para *Teorema e Imaginario*. Él hacía nuestras escenografías y a veces el vestuario. Trabajó siempre con nosotros. Era amigo, compañero, consejero. Y charlábamos de todo: de política y sociedad. Iba a las giras, y viajó a toda la República y a Corea, Ecuador, Venezuela, Nueva York, España y Uruguay con nosotros. Ayudaba a jóvenes de Fóramen y otras agrupaciones, como unos de Durango, a realizar sus obras. ¡Te podría contar tantas historias de estos viajes...!

Era un apasionado del arte; un ser sensible en pensamiento y sentimientos, incapaz de decir “no”. No podía subir una escalera (por el esfuerzo), pero llegaba a los ensayos cargando agua y frutas para nosotros. Él cuidaba a todos, pero a sí mismo no. Se construyó un personaje como padre perfecto, omnipotente.

Hubo días en que hablábamos toda la noche de política y de vida. Era muy inteligente, profundo. Aborrecía la burocracia, a los políticos, y creía en el arte y los jóvenes. Iba a ver a toda la danza que se presentaba, y felicitaba a los bailarines y coreógrafos.

Era chelista. Una vez hizo una improvisación para cada uno de los bailarines de la compañía con sonidos de virtuosismo contemporáneo, libertario y anárquico. Nos hicimos familia. Era parte del equipo y se volvió pilar en la estructura de la compañía. Él me preguntaba: “¿Qué idea tienes?” Yo se la describía y él hacía el boceto y compraba el material. Vivía aquí en el estudio mientras trabajaba. Dejó una maleta aquí cuando se fue a Oaxaca, donde murió. Tenía una relación similar con Graciella Torres, su compañía y su familia. También con Christine Dakin y con otros.

Amaba a los bailarines, a la estética y la poética del movimiento. Le gustaba hablar de arte en un café. Yo me hice muy amigo de él y hablábamos de todo.

Sin embargo pasaron años antes de saber que tenía a Silvia como pareja. Ella le tenía mucho respeto y admiración. Iba con él a los estrenos y después lo dejaba independiente.

Testimonios telefónicos de algunos coreógrafos sobre Lemus

Graciella Torres. Directora de la Compañía Estatal de Danza Contemporánea de Yucatán (fundada hace veintisiete años) y jefa del Departamento de Danza de la Secretaría de la Cultura y las Artes, así como del Ballet Folklórico del Estado y de la Compañía de Danza Clásica, fundada en 2008. Coreógrafa y maestra:

En octubre de 2013 dedicamos el Festival Oc'-ohtic a Lemus. Su esposa, Silvia Pappe, hizo la curaduría de una exposición con varios de sus dibujos, acuarelas, pasteles y bocetos que yo tengo en comodato con Silvia, quien hizo la curaduría y escribió un texto.

A Eduardo Lemus lo conocimos en el Teatro de la Danza [del INBA, en el D.F.] en 1990. Llevamos un programa con *Xtabay* y una historia de Yucatán, y él se acercó a nosotros.

Después ayudó a Christine Dakin haciendo una escenografía compartida con el esposo de Christine para una obra que tenía que ver con piedras. También hizo escenografía y vestuario para una obra mía basada en un cuento de Juan de la Cabada, *Incidentes melódicos de un mundo irracional*, y colaboró en otras obras. Hizo portadas de programas de mano. Nunca cobró nada por su trabajo. Yo compré los materiales y después él compró más. Aquí en Mérida alquiló un departamento, y lo usaban él y otros bailarines visitantes. No sé cómo lo financió. Regalaba mucho trabajo. Además de pintor era dibujante de la gente, tanto en retratos como bailando. Siempre fue un gran secreto cómo se financiaba.

Quería comprar un terreno en Mérida, ya que a él le convenía estar a nivel del mar. Llegó a ser como parte de nuestra familia. Lo invitábamos a las reuniones familiares. Lo conocían mis papas, mis hermanas, mis hijos. Lo amábamos.

Orlando Scheker. Director de la escuela profesional de danza contemporánea fundada por el Ballet Nacional en Querétaro.

Yo le hablé por teléfono a Orlando para preguntarle sobre la relación entre el BN y Lemus. Me acordaba de que Lemus me había comentado que lo entristeció mucho la desaparición del Ballet Nacional como una institución tan importante dentro de la historia de la danza mexicana.

Cito a Orlando:

Lemus hizo la escenografía y el vestuario para una obra de Christine Dakin (quién venía de la Compañía de Martha Graham de Nueva York al Ballet Nacional como maestra y coreógrafa). Ella montó *Boca de piedra* con la compañía en 2000. Tardó mucho en componerla en varios viajes y etapas. Lemus venía a veces a ver los ensayos. El vestuario estaba inspirado en la cultura maya y él lo pintó sobre la ropa de cada bailarín. La escenografía era un triángulo como pirámide y donde yo bajaba. Yo bailé, pero apenas me acuerdo de la obra. Lemus tuvo una presencia agradable.

Miguel Ángel Díaz. Coreógrafo, bailarín, maestro de la Academia de la Danza. Director de Asaltodiario.

Miguel comentó:

Lemus nos brindó hospedaje y nos dio de comer a los bailarines de Asaltodiario cuando llegamos a Mérida exhaustos, sin bañarnos, hambrientos y sin dinero después de bailar en campamentos de refugiados guatemaltecos. Se lo agradecemos infinitamente.

Yo describo a Lemus como quien nos dibujó y nos regaló dibujos de clases y obras. Fue crítico y daba sus opiniones. Como veía mucho, tenía mucho que decir. Estaba en todo: festivales, cursos; casi como tú. Era un público especializado, honesto, con una visión desde la danza: un filántropo de la danza. Entendía a la gente de danza.

Alejandro Vera. Director de la compañía de danza contemporánea de la Universidad de Colima:

Lemus nos visitó varias veces en Colima, pero no trabajó con nosotros. Vino con Christine Dakin. Era muy amable. Lo veía por todos lados. Todo el mundo lo conocía. Estaba involucrado en todo lo relacionado con la danza, como tú. Me acuerdo hace muchos años, en el Festival de S.L.P. Bailé un dueto y se acercó, y me

hizo unas observaciones relacionadas con abrir el pecho al bailar. Estaba en el papel de crítico/observador, y en eso hay muy poca gente. Christine lo tomó en cuenta y nos empezó a pedir abrir más el pecho en las clases que impartía en el festival.

Irene Martínez. Bailarina, coreógrafa y maestra. Directora de la agrupación Mandinga:

Lemus era un espectador único. Veía de todo. Se acordaba de todo lo que habías hecho antes. Datos puntuales que observaba en las obras y que le impresionaban. Podía comparar tus obras de varios años y notar las diferencias; entender en qué estabas trabajando. Caminamos juntos, y teníamos muchos intereses en común, pero no era fácil averiguar sobre su vida. Me hizo una escenografía para mi obra *Cristal del tiempo* en 1994. Era súper generoso. Sólo pagué los materiales. No hemos tenido otro espectador como él.

La familia y la vida cotidiana: arte, amor y angustia

Ricardo López Lemus. El hermano más chico de Eduardo, físico-matemático y guitarrista.

Nos entrevistamos en un café. Con mirada tierna y voz suave me introduce a su familia: “Soy guitarrista y voy a dar un recital para Eduardo en mayo”. Aclara: “No estudié la carrera. Estudié física y matemáticas en el Politécnico y enseño en la licenciatura”.

Continúa relatando:

Eduardo, en su juventud, estudió en el Conservatorio. Primero violín, después chelo, y luego retomó el violín. Tenía una sensibilidad muy poderosa. Fue mi primer maestro de música. Me enseñó solfeo.

Somos seis hermanos: cinco hombres y una mujer. El mayor, Luis, es ingeniero y vive en Denver. Siguen Eduardo, Miguel, Eva, Alejandro, y yo. Todos nacimos en la Colonia Roma.

Mi padre tenía un estudio de fotografía llamado Oleofoto. Él era pintor, pionero en el óleo sobre fotos. Pintaba con óleo a las personas retratadas y un fondo de paisaje. Eduardo y Miguel aprendieron el oficio de foto con pintura

de óleo y todavía lo trabajaron algo. Miguel ha hecho teatro, poesía, pintura, foto, actividades muy diversas, como Lalo.

Eduardo siempre fue muy dadivoso. Eduardo y Miguel eran *hippies*; vivieron todo con amor y paz. Fueron a Avándaro. De ahí viene la filosofía de vida de Lalo. Lo aplicó con rigor y vigor. Siempre era amoroso y abrazador. Era muy carismático desde niño, con un montón de amiguitos.

En la adolescencia Lalo empezó a tener problemas con el sobrepeso. Todos tuvimos problemas. Nuestro padre tomaba; era violento, devastador. Nos fue muy difícil superar la situación tan violenta entre mi papá y mamá. Todos somos abstemios por el trauma, y todos somos solteros y sin hijos, excepto Miguel. En una crisis económica se vino abajo el negocio y mi padre cayó en una gran depresión. Fue cuando un primo lo llevó a trabajar en Elgin, Illinois. Emigramos por partes en los años setenta. Sólo Eduardo se quedó en México. Se quería escapar de la situación de la familia y hacer su propia vida.

Después viajó hasta Nueva York y Alaska y regresó en bicicleta de San Francisco a México, además de caminar por las costas del Pacífico, como lo había hecho su papá, relató Ricardo y también Silvia.

Yo admiré mucho a Lalo. Era muy firme en su relación con la vida. Era muy profundo. Se podía hablar con él de todo. Nos hacía reflexionar. Tenía una visión muy completa de la gente, como una radiografía.

Eduardo no terminó las carreras de música ni de artes plásticas, pero estudió música en el Conservatorio y artes plásticas en talleres en La Esmeralda y San Carlos [escuelas profesionales del INBA y de la UNAM] y en el Art Institute de Chicago.

No conozco a nadie que tenga esa facultad de Eduardo de mecenas. Siempre pregonando la buena nueva, tratando de curar al mundo con amor. Y lo logró. Tocó a tanta gente con el arte... En un mundo y una vida con tanta violencia, impulsó el arte como solución. Lalo trató de recordar al mundo los valores humanos. Regalaba todo y siguió comiendo.

Silvia Pappe. Entrevista en su casa de las calles de Parras, cerca del Parque México, en la Colonia Roma.

Silvia es alta, esbelta pero fuerte, entusiasta, animosa, hospitalaria y cariñosa. La acompaña su perro, *Tabique*, también cariñoso. Ya está viejo y es parte de la familia, me cuenta. Me enseña su casa, llena de cajas con di-

bujos, documentos y videos de Eduardo, y muchos cuadros, plantas, libros y artesanías:

Llegué a México en 1977 y conocí a Eduardo en la tercera semana. Fui a ver un ballet de Canadá. Saliendo me saludó Lalo y nos quedamos platicando una hora, sentados, esperando el trolebús.

Yo tenía veintitrés años y Lalo casi. Éramos de la misma edad. Intercambiamos teléfonos y me habló a mediados de la semana para invitarme al cine. Yo apenas hablaba español y no entendía nada. Después de un par de meses se enfermó de hepatitis y lo fui a ver. Sus amigos no querían subir al cuarto de azotea donde vivía para no contagiarse. Yo lo cuidé. Luego consiguió un cuarto en la Colonia Doctores y vivimos juntos. Me inscribí en la maestría de literatura latinoamericana en la Escuela para Extranjeros y luego me cambié a la Facultad de Filosofía y Letras. Me mantenía haciendo traducciones de libros de arte y literatura.

Obtuve una beca que ayudó mucho. Soy de Langenthal, Suiza, donde todavía vive mi mamá, de noventa y dos años. En el seminario de tesis conocí a una colega que trabajaba en la UAM Azcapotzalco y me dio trabajo como ayudante. Gané una plaza en '84 y ya tenía un trabajo fijo. Ahora soy profesora de historia de tiempo completo. Estoy investigando libros prohibidos de la Inquisición.

Lalo y yo teníamos el proyecto de poner un café de arte como posibilidad para poder invitar a los muchachos que estudian danza a mantenerse trabajando por horas. Abajo del taller que tenía Lalo en las calles de Colima rentamos un localito e hicimos todo el arreglo solos. Lo tuvimos unos dos años, '81 y '82. Los jóvenes llegaron a tomar café y a comer, pero no a trabajar. Era un proyecto muy bonito pero fuera de tiempo. Después del temblor lo traspasamos.

Lalo era de carácter muy abierto, generoso; pensando en todos, en los demás primero. Muy convencido de dedicarse al arte, enfocado en la música y la pintura. En '78 entró en La Esmeralda.

Nos complementábamos muy bien. Cada uno tenía el arte como proyecto fundamental de vida, y creíamos que todo el mundo debía tener acceso a la sensibilidad y poder expresarse. Yo le envié su libertad de viajar. Él envidiaba la buena seguridad que me daba mi lugar como académica administrativa.

Los dos grupos con los que más trabajó fueron la Compañía Estatal de Yucatán y Fóramen, de Beatriz Madrid y Marcos Ariel Rossi. Ellos ya tienen su

teatro con el nombre de Eduardo Lemus. Beatriz hizo *Réquiem* con escenografía de Lalo y proyección de sus dibujos y lo dedicó a él.

Lalo iba a casi todas sus giras. Recorrieron el país. Fueron a Colombia, Uruguay, Argentina, y él por su cuenta a Brasil y Perú. En Perú se puso a dibujar. Le robaron la mochila con su pasaporte y perdió el vuelo. No tenía sentido del tiempo cotidiano, pero sí del de la música y las artes.

Sentía presión y le subía la presión. Tenía el problema de la diabetes. Llegó a pesar mucho, pero había bajado como cincuenta kilos y estaba contento al final. Iba poco a poco bajando. Recibió hartos abrazos que por fin alcanzaban a rodearlo.

Cuando se separaron sus papás, los hijos tomaron partido por uno u otro, pero Lalo se llevaba bien con todos. Por su forma de ser escuchaba a todos. No se enojaba con nadie. En más de treinta años que vivimos juntos nos peleamos sólo una vez, y sólo tres veces lo vi enojado.

A su mamá le importaba mucho que todos sus hijos estudiaran. A ella le habría gustado estudiar. Le gustaba la cocina, la música, la pintura. Iba a cursos de cocina y llevaba guisados que preparaba para que comieran sus hijos. Murió en 2006 y una semana después murió mi papá en Suiza.

Lalo fue a Francia por la boda de una sobrina y fue a visitar a mi mamá. Y desde entonces mi mamá empezó a estudiar algo de español –recuerda Silvia con una sonrisa–. Un primo de Lalo que vive allá nos dijo que “con tantos años que llevan juntos, tu mamá ya ve que es una relación seria”. También asistió a los festejos del centenario del estreno de *La consagración de la primavera*. Mi hermano conoció a Lalo y vino un par de veces de visita. Vino al homenaje que se le hizo en Mérida.

Nunca nos casamos. Somos de una generación tranquila, de pelos largos y que no se casan. Hemos durado juntos mucho más que las generaciones siguientes.

La noche que murió me habló desde Oaxaca. Me dijo que había ido a ver un terreno y una función de danza, e iba el jueves a Mérida. Tenía su aparato para medir la presión y pastillas para bajarla. Estaba preocupado porque se le había subido. Me habló cada media hora para decirme cómo seguía la presión. Bajó un poco y decidió dormirse. Se durmió y se fue. La última vez que le hablé ya no contestó. Me dijo el doctor que fue infarto masivo y que ni siquiera lo sintió. Según el médico, seguramente tuvo varios infartos previos y no los reconoció. Hace un año le subió mucho la presión y lo querían operar. No podía

caminar más de cuatro cuadras sin cansarse, pero no se quiso operar por el peso y el azúcar. Vivimos juntos treinta y seis años, y yo esperaba vivir juntos otros treinta, porque sus familiares son longevos.

El primer homenaje a Eduardo fue el 13 de septiembre de 2013: la inauguración del foro Eduardo López Lemus dentro del F4Libre Espacio Cultural Multidisciplinario como foro alternativo para las artes escénicas en Morelos y además sede de Fóramen M. Danza. De septiembre a diciembre se realizó una gran gira por los municipios de Morelos. Siguió con una función del *Réquiem* de Beatriz Madrid, con escenografía de Eduardo, y una temporada en el Teatro Ocampo.

El segundo homenaje fue en Teatro Armando Manzanero de Mérida, en diciembre de 2013, dentro del XIX Festival Nacional e Internacional de Danza Contemporánea Oc'-ohtic que organiza Graciella Torres. Fue muy bello. Lalo había asistido durante dieciocho años a los festivales Oc'-ohtic, que es el nombre maya para "lo danzamos, lo bailamos". Dedicaron todo el festival a él, una semana completa con diferentes grupos que se relacionaron con él. Fue muy significativo y pusieron una placa en la butaca donde solía sentarse, con su foto. Fue muy significativo. Se hizo también una exposición de dibujos de Eduardo que yo curé. Hubo un ambiente muy cercano, muy cálido.

El tercer homenaje fue en San Luis Potosí. Lo organizaron los coreógrafos Arturo Garrido y Alejandra y un periodista muy amigo de Lalo. Fue una función de danza con conversatorios entre obra y obra donde Javier Contreras y ellos hablaron sobre Lalo.

[Yo propongo que hagamos otro homenaje para ponerle el nombre de Eduardo a la butaca que siempre ocupaba en el Teatro de la Danza.]

La danza era el mundo de Lalo. Íbamos a funciones a veces y yo regresaba a la casa dejando a Lalo saludar y platicar y llegar más tarde. Cada quien su mundo...

Eduardo era un espectador profesional. Veía cosas que otros no veían. Nunca faltaba. Ahora dicen que es extraño salir y no verlo en la primera fila.

Silvia me enseña una foto de Lalo con un grupo de sus primos que ella tomó en los setenta. Él se ve alto, esbelto, guapo, con barba y pelo largo, casi al hombro; el saco abierto, todo de negro, con lentes. Era la imagen misma de un existencialista de los años setenta.

Si algo le fascinaba a Eduardo era dibujar el cuerpo humano, principalmente el femenino. Él iba, cuando nos conocimos, a una clase en San Carlos con una modelo al desnudo. Me di cuenta de que me ponía celosa cuando dibujaba desnudos. Para evitar malentendidos, entendí que había que diferenciarnos. Dibujar desnudos no significaba que tenía una relación física con ellas. Éramos muy cercanos, pero sin interferir en la vida del otro.

También salíamos juntos a viajes muy bonitos cuando era tiempo de vacaciones. Íbamos a Mérida, Oaxaca, Morelia. La mamá de Lalo era de Michoacán y él quería hacer un proyecto en el pueblo de su mamá, San Bartolo, ahora Álvaro Obregón, cerca de Morelia. Sus tías tenían terrenos para sembrar y los primos se habían ido a E.U. por falta de todo. Quería armar un proyecto de cultivo productivo.

Pregunto a Silvia: “¿De qué vivía Lalo? ¿Cómo costaba sus trabajos como videógrafo, fotógrafo, escenógrafo, dibujante, consejero y analista de coreografías?”:

Lo que ganaba cada quien era de ambos; era entre él y yo. [Esto me recuerda al Ballet Independiente y varias otras compañías independientes de los años sesenta y setenta que también dividían lo poco que sobraba después de invertir en la producción de danzas, en partes iguales entre los integrantes del grupo.]

Vivíamos sin pagar renta. Compramos un departamento en Chiapas y Mérida después del temblor, donde vivimos hasta 1999. Lo vendimos para comprar esta casa. Mi papá nos ayudó. Salí barato porque tuvo renta congelada durante cuarenta años, y tres años de estar abandonado y destrozado. Se vendió como terreno y lo arreglamos nosotros. Se puso el dinero que sobró en el banco y se usó para ayudar a su familia y comprar dos terrenos. Apoyó a la danza e hizo algo bueno. En sí mismo nunca gastaba.

Hizo dos murales en una universidad de Springfield, Illinois, a invitación de un maestro que trabajaba ahí. No tengo fotos, pero quizá los bosquejos estén en un paquete en una de estas cajas que poco a poco estoy registrando para inventariar. Hay muchísima obra por todos lados. Él nunca ponía fecha ni firma en sus dibujos, porque no quiso entrar al mercado del arte. Dejó un registro de la danza con respaldo, en sus videos, fotos y dibujos. Hay que dejar en el misterio cómo costaba sus trabajos. Dio cursos, pintó murales.

Era muy cariñoso, muy amable, con un carácter cercano a su mamá y al abuelo materno, a quien no conocí. Íbamos a muchas funciones de danza y pocas veces pagamos. Siempre ahorrábamos con los boletos.

Eva López Lemus. Entrevista en el Parque México (abril de 2014).

Eva, vestida de negro, se mueve en curvas. Habla quedito pero enfáticamente. Viene cargada de regalos simbólicos: unas flores para recordar *Strawberry fields forever*, una canción de Los Beatles, favoritos de sus hermanos; regalos de dulces como los que traía su abuelo materno, Darío; fotos, dibujos de Eduardo, y muchas otras cosas.

Inicia la conversación diciendo:

Quise que nos viéramos en este barrio, la Colonia Roma, porque aquí vivimos el principio y el fin de nuestra familia, como propuso mi mamá. Pasamos una niñez muy triste. Mi papá le pegaba a mi mamá, con muchos insultos. Éramos muy pobres. Mi mamá salía a la calle en la noche a llorar en una banca frente a la casa. Vivíamos en Ámsterdam, donde mi papá tenía la fotografía. Nos las vimos muy duras. Eduardo vivía de los óleos para fotografía, pero traía muy arraigada la convicción de que el arte no es para venderse; que no podía ser mercancía.

Mi mamá luchó para sacarnos adelante y nos inculcó valores de cariño, entrega sincera al prójimo. Su carácter venía de su papá, Darío Lemus, quien le transmitió esa bondad. Mi mamá no tenía estudios. Sólo llegó al tercer grado de primaria por la epidemia de paludismo. Siempre quiso que estudiáramos.

Eduardo se contactó con los grupos de arte, con la belleza. Era comunicativo. El arte le permitió perdonar el rencor y se volvió tolerante. Gracias al arte aprendió a trascender la tristeza. Lalo y Miguel fueron a Avándaro [importante festival de rock realizado en México en 1971].

En 1976 nos fuimos a E.U. a visitar a mi papá y a mis hermanos Luis y Miguel. Luis se graduó de ingeniero electricista en la Universidad de Denver, Colorado, y sigue ahí. Miguel estudió arte en el Elgin Community College y luego se fue a Chicago a vivir. Eduardo no quiso ir.

Yo estudié idiomas (inglés y francés) en el Elgin Community College. Y Alejandro y Ricardo eran buenos alumnos de la secundaria. Pero no nos adaptábamos a la discriminación. Extrañamos la cultura mexicana y regresamos. Vivimos con Lalo y Silvia en la Colonia Roma, y Silvia se volvió una persona importante en nuestras vidas: solidaria, sincera, cariñosa, franca.

Mi papá regresó a México después del temblor del '85. Mi mamá no lo quería ver. Yo me quedé con ella y mi papá con Eduardo y Silvia. Ella nunca lo volvió a ver ni en su funeral.

Trabajé con Silvia en la UAM y estudiaba música. Luego fui maestra de idiomas en el Cele de la UAM antes de irme a Querétaro. Y me encuentro en paz.

En 2000 falleció mi papá, y me mudé a Querétaro con mi mamá y Alejandro. Ella murió en 2006. En Querétaro doy clases particulares de inglés y francés.

Silvia era muy celosa, hasta que comprendió que la vida de Lalo era esa libertad, sus amistades, y que nunca iba a ser el esposo tradicional. Ella era libre y muy creativa. Se nutrieron ambos. Adoptó a toda la familia. Todo lo observaba. Ella es bondadosa. No tiene maldad. Nuestras fiestas y convivencias son sanas. Ella es así también. Silvia y Lalo no querían ver la maldad del prójimo.

Mi hermano murió entre 12:30 y 1:00 A.M. Se sintió mal desde las diez. El Schopper fue el primero que se enteró, hablando por teléfono con él esa noche.

Eva me lleva a la cajuela de su coche, donde me enseña muchas reliquias simbólicas de la vida de su familia: discos de Los Beatles (“Lalo le cantaba *Let it be* y *Whispering words of wisdom* a mi mamá”), Gabino Palomares, Ángel y Violeta Parra; *La samba de mi esperanza*, del cantante argentino José Cafrone; un diploma de su mamá de una escuela de cocina, fotos de Fidel con el Che, y de Villa con Zapata, iconos de la cultura (“e inspiración mía y de Lalo”, asegura Eva), y un oleofoto del abuelo Darío con la adscripción de Goyo López: “Ámsterdam 53-B, 1960”; dulces típicos como los que traía el abuelo Darío cuando venía de visita, y dibujos de Lalo.

Eva remata la entrevista asegurando: “Lalo sacaba sus penas con el arte”.

En resumen, Eduardo Lemus diseñó y confeccionó escenografía y/o vestuario para obras del Ballet Nacional (una coreografía de Christine Dakin montada en Querétaro); varias obras de la Compañía Estatal de Danza Contemporánea de Yucatán de la autoría de Graciella Torres; otras más para Beatriz Madrid y Marcos Ariel Rossi, coreógrafos y directores de la compañía Fóramen de Cuernavaca, y para Irene Martínez en el D.F., entre varios otros. Nunca cobró por su trabajo, y en ocasiones costeaba también los materiales. Sus palabras de aliento y sus análisis certeros le ganaron el afecto y el respeto del gremio de la danza. Era el aficionado ideal, quizás algo parecido a los balletómanos del siglo XIX, un testigo fiel y honesto. Inspiraba confianza. Se preocupaba por el bienestar de la danza y los dan-

zarines. Regalaba una enorme cantidad de dibujos (retratos y cuerpos bailando), videos editados y fotos. Hizo improvisaciones de violonchelo para improvisaciones coreográficas.

Eduardo creó para sí mismo un papel de servicio dentro de la danza, el arte y la vida que nadie más había ocupado. Fue muy reconocido, apreciado, valorado y amado. Al mismo tiempo, su vida privada fue un misterio. Su generosidad y desapego de la economía cotidiana causó curiosidad y asombro. Trascendió una niñez difícil, donde desde temprana edad asumió papeles de mediador, sostén económico y protector de todos. No cuidó de su salud pero vivió la vida que quiso, dedicado a la apreciación y confección del arte, y como acompañante y guía de procesos creativos de otros. Tanto las personas con quienes trabajó como creador y consejero como sus hermanos y su respetuosa compañera Silvia lo reconocen como una persona de suma importancia para sus vidas.

Vivir el arte es una meta compleja. El acceso a ciertos tipos de arte se divide por clase social y etnia. El papá de Lemus pintaba oleofotos y cuadros, cantaba música popular con guitarra, y vivió la estrechez económica y la violencia tan característica de la lucha cotidiana por sobrevivir, con migraciones y separaciones. Lalo y sus hermanos y amigos amantes tanto de la cultura como de la educación y el arte como liberación pudieron estudiar y asistir a eventos culturales gratuitos, o casi, y aficionarse a la música, las artes plásticas, la danza, y a Gloria Contreras en la UNAM, al Premio INBA-UAM, a la sinfónica, porque casi todo era gratuito. Vivenciaron y admiraron los cuerpos cuidados, entrenados y también desbordados; la basura y las “bellas” artes, el pleito y la generosidad. La cultura *hippie* de amor y paz, y la sobrevivencia, la migración y la resistencia.

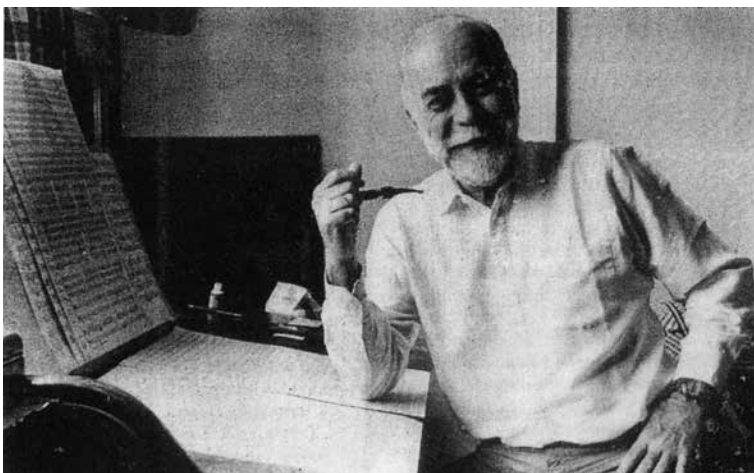
Quiero valorar a Lemus como un personaje que encarnó en su vida el anhelo de la cooperación y colaboración frente a la competencia que exigen los mercados del arte. El doctor en agroecología e investigador de la UNAM Víctor M. Toledo considera que durante miles de millones de años, entre muchas especies, incluido el Homo Sapiens, predominaron y siguen predominando las decisiones colectivas y la igualdad frente a la dominación y el sometimiento, la desigualdad y el autoritarismo. Quizá se puede entender mejor a Lalo como impulsor de una respuesta evolutiva biosociológica del futuro próximo. Propone el doctor Toledo que

...un salto hacia el futuro será la recuperación del espíritu de cooperación que hoy yace sumergido bajo la ideología dominante. Las innumerables batallas solidarias y por la emancipación [...] hallen su fundamento en ese rasgo dejado por la evolución social de millones de años que alcanzó su cenit con los seres humanos: la cooperación. (“¿Competir o cooperar?: una respuesta evolutiva.” *La Jornada*, 18 de febrero de 2014. Véase también www.laecologiaespolitica.blogspot.mx).

Lemus cooperó y compartió su ser con su familia, y con la familia de la danza, que también era su familia. Lo considero un adelantado en el camino de recuperar el valor humano de la cooperación. Su ejemplo es radical, pero podemos tomarlo como guía para no extraviarnos en los vericuetos del poder y dedicarnos a crear arte para todos.



José Ardévol y Mario Kuri Aldana, Reunión de Compositores de Latinoamérica, La Habana, Cuba, 1972. Foto tomada del libro *Concepto mexicano de nacionalismo, partiendo de las características indígenas sobrevivientes*. México, DGCP/Conaculta, 2001.



Mario Kuri Aldana. Foto tomada del libro *Concepto mexicano de nacionalismo, partiendo de las características indígenas sobrevivientes*. México, DGCP/Conaculta, 2001. Foto: David Gutiérrez.

Mario Kuri-Aldana: diálogo de visiones, entre lo académico y lo popular¹

Enrique Jiménez López

Está por terminar la década de los ochenta. En el interior de un foro del aún no privatizado canal 13 del Instituto Mexicano de la Televisión (Imevisión) se escucha en vivo la melodía de dos violines anunciando la entrada del son planeco *El relámpago*. Sólo bastan tres acordes para permitir el lucimiento del ritmo vertiginoso que producen la guitarra de golpe y la vihuela, cobijado por la profundidad sonora del guitarrón. Germán Dehesa, conductor del programa “La almohada”, en compañía de Mario Kuri-Aldana y Vicente Mendoza Martínez,² se preparan para iniciar una charla con motivo de la publicación del *Cancionero Popular Mexicano* en 1987.

El maestro Mario Kuri-Aldana realiza una espléndida presentación de la importancia de contar con dicho *Cancionero* y hace una descripción de las más de mil canciones que lo conforman, mismas que abarcan prácticamente todas las regiones de México, tanto de música popular urbana, como tradicional. Kuri-Aldana lo describió así:

La clasificación por géneros y regiones no es científicamente rigurosa, pues no fue nuestro propósito un profundo estudio etnomusicológico, como ya quedó dicho. Consideramos razones de orden práctico que permitan localizar fácilmente las canciones y ayudar de esta manera a su espontánea interpretación, cuando la ocasión así lo requiera. La canción de la Revolución pudo haber sido considerada dentro de la canción Histórica, pero quisimos resaltar ese importante periodo de nuestra historia que además contiene creaciones de otros géneros que no expresan estrictamente los aspectos históricos, como son las polcas y los bailes que alegraban los vivacs de los revolucionarios.³

Después de la última intervención del grupo musical, Kuri-Aldana concluye haciendo una reflexión sobre el significado de reunir en un mismo texto parte de la música que canta, toca y baila el pueblo de México, o como explicara en otro momento de manera contundente: “El objetivo es que en las fiestas, a la hora en que empieza la bohemia, en las casas cuenten con un material donde puedan tener a la mano la letra, y así poderla cantar y bailar”.⁴

Mario Kuri-Aldana, investigador, profesor, director de orquesta, productor, locutor de radio y compositor, nació un 15 de marzo de 1931 en el bello puerto de Tampico, Tamaulipas. Desde niño estuvo en contacto con la música gracias a la pasión con que su abuela, doña Manuela Meraz de Aldana (recordada cariñosamente por el maestro como Nela), y su madre, Consuelo Inés Aldana (oriunda de Tampico), le dieron sus primeras lecciones de piano. Su padre fue Felipe Kuri, originario de Ainturat El-Maten, Líbano.⁵

Kuri-Aldana⁶ salió del puerto de Tampico a la edad de tres años y su familia se instaló en lugares como Real del Oro, en el Estado de México, y Tlalpujahua, en Michoacán. El compositor recordará estos acontecimientos, ya en la edad adulta, como fundamentales en su gusto y preferencia por la música popular y tradicional mexicana, acrecentados por el trabajo de campo que inicia en 1959 en el estado de Guerrero, en compañía del que sería su maestro de folclore en la Escuela Nacional de Música (ENM), José Guerrero.

Al separarse sus padres, el niño Kuri-Aldana, de tan sólo cinco años, se muda con su familia materna a la ciudad de México, donde estudiará la primaria y la secundaria en el Colegio Williams. La preparatoria la cursará en la Escuela Vasco de Quiroga, misma que terminará en el año 1950.⁷ A los diecisiete años Kuri-Aldana ingresa a la Academia Juan Sebastián Bach, que se localizaba en las calles de Tacubaya. “En esa academia, fundada por su director [el pianista y compositor Carlos del Castillo], el joven avanzará en sus estudios musicales de 1948 a 1951”.⁸

En 1950 inicia la carrera de leyes en la Facultad de Derecho de la UNAM, y en 1952, al darse cuenta de que tres años de estudio de piano no son suficientes para su preparación musical, a los veintiún años ingresa a la ENM de la UNAM, cuya sede se encontraba en la Casa de los Mascarones en Ribera de San Cosme 71. Pero como narra el maestro: “Decidí dedicarme a la música cuando descubrí que la abogacía no era para mí [...] no terminé la carrera de Derecho, me quedé en quinto año porque también estaba en la Escuela Nacional de Música”.⁹

Sus principales maestros fueron: Pedro Michaca (armonía), José F. Vázquez¹⁰ (contrapunto, orquestación y dirección de orquesta), Félix Montero (percusiones), Jesús Estrada (órgano) y Juan Diego Tercero (música coral y asesor de tesis). De 1957 a 1958 tomó cursos con Rodolfo Halffter, Luis Herrera de la Fuente, Ígor Markévich y Jean Giardino, conociendo diversas técnicas de composición como el dodecafonismo.¹¹ Estanislao Mejía, su primer maestro de composición, fue quien le pidió que se decidiera por la carrera de leyes o por la música, optando Kuri-Aldana por la última en el área de composición. Once años después (1963), el joven Kuri-Aldana terminaría sus estudios musicales y la tesis para obtener el grado de maestro en composición. Su tesis se tituló: *Concepto mexicano de nacionalismo, partiendo de las características indígenas sobrevivientes*.

Sin embargo, el joven Kuri-Aldana no termina el proceso de titulación debido a que recibe la noticia de que ha ganado una beca para estudiar composición durante 1963 y 1964 en el Instituto Torcuato di Tella, en su Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales, ubicado en Argentina. Allí, Kuri-Aldana tiene la oportunidad de estudiar con grandes maestros: Alberto Ginastera (fundador y director del Centro), Riccardo Malipiero, Aaron Copland, Olivier Messiaen, Luigi Dallapiccola y Bruno Maderna, entre otros. Al terminar sus estudios recibe un diploma, “a manera de Doctorado en Composición”.¹² A su regreso, en 1965, Kuri-Aldana obtiene finalmente su título universitario en la ENM, donde además de realizar su examen profesional, lleva a cabo un concierto con cinco obras suyas, entre ellas, la *Sonatina Mexicana*.

Después de realizar estudios de perfeccionamiento en dirección musical con Ígor Markévich, Luis Herrera de la Fuente y Jean Giardino, Kuri-Aldana inicia su carrera como director de orquesta, logrando ser director titular de la Banda Sinfónica de la SEP, de la Orquesta Típica de la Ciudad de México, y de la Orquesta de Cámara del Centro Libanés. También fue director huésped de numerosas orquestas y bandas de México, Sudamérica, Estados Unidos y Cuba.

A lo largo de su vida, Kuri-Aldana ocupa varios cargos relacionados con la investigación, la difusión y la docencia: en 1965 fue profesor de composición y folclore en la ENM. En 1972 ingresa a la Escuela Superior de Música (ESM) del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) como maestro de composición. Entre los años 1965 y 1988 fue productor de programas de radio (Radio UNAM y

Radio Educación) en los que abordaba temas relacionados con la música y la danza de México y América Latina. Desde 1986 fue investigador y profesor en la Dirección General de Culturas Populares, en el área de etnomusicología. Como investigador musical escribió varios textos sobre música popular y de concierto, los cuales fueron publicados en diferentes revistas de México: *Heterofonía*, *Carnet Musical*, *Orientación Musical*, *Tierra Adentro*, así como de América Latina: *Boletín de Música Casa de las Américas*, de Cuba.

El compositor

Mario Kuri-Aldana fue uno de los continuadores del nacionalismo en nuestro país. El maestro acepta que recibió una fuerte influencia de compositores como Silvestre Revueltas, Blas Galindo y José Pablo Moncayo. Sin embargo, como él mismo señaló:

Gloria Carmona dijo que yo era un neonacionalista a propósito de mi obra *Xilofonías*. Sí hay un neonacionalismo porque no es el mismo que hicieron los grandes nacionalistas de los años cuarenta y cincuenta, Chávez, Revueltas, Ponce, Moncayo, etcétera. Los que seguimos cultivando esa idea nos propusimos no sonar igual a la música que compusieron ellos. Hay otra época y realidad. Por ejemplo, algunos hemos cultivado formas que aquellos compositores no hicieron: el bolero, el danzón, el jazz, el *blues*, el tango y la *bossa nova*. Incluso yo he llegado a la música de África, donde hay mucha riqueza musical.¹³

De esta manera Kuri-Aldana creó más de doscientas cincuenta obras que abarcan tanto música popular (boleros, tangos, danzones, etcétera) como de concierto (música de cámara, banda, orquesta y corales). Dada esa condición, su música podía ser escuchada tanto en el Teatro Blanquita, como en el “Blanquito”¹⁴ en territorio nacional; pero también tuvo la oportunidad de dirigir y escuchar sus obras en el extranjero: “En 1960, la American Wind Symphony Orchestra lo invitó para asistir al estreno de su suite *Los cuatro bacabs*, en Pittsburgh, y en 1962 realizó una gira por EU con ese conjunto, dirigiendo su obra *Máscaras*, para marimba y orquesta”.¹⁵

Asimismo, “tiene varias composiciones en coautoría con su hermano Armando Kuri-Aldana, Ventura Romero, Miguel León Portilla, Josefina Lavalle, Guillermo Lepe, Guillermo Arriaga, Joaquín Guzmán y Felipe Pérez”.¹⁶ De su amplio catálogo de obras de música de concierto con aires nacionalistas destacan: *Los cuatro bacabs*, para doble orquesta de alientos; *Máscaras*, para marimba y orquesta; *Concertino*, para piano y orquesta; *Xilofonías*, para alientos y percusiones; *Concierto Tarahumara*, para violonchelo y orquesta; y *Ce Acatl*, poema sinfónico.¹⁷ Aquí las palabras de Kuri-Aldana sobre la música mexicana:

La música no se da por sí sola, necesita quien la inspire, quien la refleje, quienes las toquen y las incorporen en su repertorio [...] repetimos los conciertos rusos, porque seguimos considerando obligatorio estar oyendo, en todas las temporadas de música, conciertos con obras del siglo XVIII y XIX. No es que yo tenga algo en contra de Mozart o de Chaikovski, pero a favor de mis compañeros compositores, si no hay público mexicano no hay música mexicana, si no hay quien programe música mexicana, no hay música mexicana, o sea, no solamente quien la escriba o quien la toque, sino quien la escuche [...]. La música ayuda a reflejar las características de los pueblos.¹⁸

En el ámbito de la música popular, Kuri-Aldana (quien disfruta escuchar música clásica nacionalista, pero también jazz y *blues*) compuso más de sesenta canciones que probablemente le dieron una mayor proyección a nivel nacional, ya que se han mantenido en el gusto del público mexicano. Entre ellas destacan: *Gota en el mar*, *La niña color de ola*, *Háblame de ti*, *María de Jesús* (en coautoría con su hermano Armando), *Corrido de Francisco Villa*, *Ausencia de tu vida*, *Josefina*, *Balada triste*, *Tres negritas*, y *Si te acuerdas de mí*. Sin embargo, su pieza más reconocida es el bolero *Página blanca*, en coautoría con Jaime Guillermo Cuevas Lepe. Al respecto, el maestro Kuri-Aldana narra lo siguiente:

Página blanca surgió de la manera más sencilla; había entrado a estudiar música a la ENM y un amigo de la escuela estaba enamorado de una condiscípula y me dijo: “ayúdame a escribir una canción”. Él me dio la letra y yo le puse música, y se la llevaron de gallo a la novia. Por ese tiempo estuve dos años en Argentina. Cuando regresé a México, en el taxi la estaba interpretando un trío musical

llamado Los Fantasmas. Yo comenté: “ah, chirrión, pues creo que yo la compuse”. Fui a la casa de música donde estaba grabada y me enteré de que estaban buscando al autor porque había salido sin créditos. Los Fantasmas hicieron el arreglo, yo la hice como un bolero.¹⁹

Como resultado de su trabajo diario, el maestro Kuri-Aldana fue galardonado con varios premios, homenajes y distinciones. En 1958 y 1959 obtiene el primer y segundo premio de composición nacionalista en la ENM, respectivamente. En 1968 fue ganador del primer premio en el Festival Juventino Rosas, de la Sociedad de Autores y Compositores de México (SACM), con la canción *María de Jesús*, escrita en coautoría con su hermano Armando. En 1990 logró el reconocimiento al mejor compositor por parte de la Asociación de Periodistas Teatrales. En 1992, la Asociación de Críticos de Teatro lo galardona por su sinfonía tropical *Margarita*.

Por su parte, la SACM, de la cual Mario Kuri-Aldana fue socio activo, organizó una ceremonia el 26 de octubre de 2005 en sus instalaciones, encabezada por el presidente en turno, Roberto Cantoral, en la que se rindió un homenaje a sus socios distinguidos, entre ellos al maestro Kuri-Aldana por una trayectoria de cincuenta años. En 1994 recibió el Premio Nacional de Ciencias y Artes en el área de Artes y Tradiciones Populares. En 1981, la ENM le organiza un homenaje y el Conservatorio Nacional de Música hace lo propio el 12 de mayo de 2011. Desde 1995 y hasta su fallecimiento, Kuri-Aldana fue miembro del Sistema Nacional de Creadores y de la SACM, donde colaboró en la directiva de la oficina promotora de música de concierto de México.

Mario Kuri-Aldana y la danza

Cuando Patricia Pineda, directora del Centro de Música de Concierto de la SACM, le preguntó al maestro: “¿cómo fue su encuentro con la danza?”, Kuri-Aldana, con su permanente buen sentido del humor, contestó: “No sé por qué, pero lo primero que se me ocurre son las bailarinas; la primera novia que tuve se llamaba Raquel Vázquez [fundadora de la compañía Danza Contemporánea Universitaria en 1980], y tan así es que me casé con una bailarina”.²⁰

El puente de comunicación que Kuri-Aldana tendió entre la música y la danza se vio enriquecido con la creación de música para ballet. De estas obras destacan: *Cantares para una niña muerta* (1961) y *Tres preludios* (1958). Esta pieza fue llevada a Cuba por la coreógrafa Elena Noriega (quien recibió una invitación del Consejo Nacional de Cultura de Cuba para colaborar en la integración de una técnica cubana) y por el bailarín Manuel Hiram (coreógrafo del entonces Conjunto Nacional de Danza Moderna, hoy Danza Nacional de Cuba).²¹ *Pasos* (coreografía del cubano Víctor Cuéllar y música de Mario Kuri-Aldana) fue estrenada en el Festival Internacional Cervantino de México en 1977, y en Cuba fue montada por el Conjunto de Danza Nacional de Cuba en febrero de 1978, en el Teatro Principal de la ciudad de Camagüey.²²

Como un homenaje a su esposa y a la danza, en 2001 Kuri-Aldana produce un disco titulado *Los ballets de Josefina Lavalle con música de Mario Kuri-Aldana*, que incluye tres obras, mismas que fueron montadas por la fundadora y directora de la Academia de la Danza Mexicana. La primera es *Uno caña 1519*, terminada en 1976 tras diez años de trabajo, siendo además la segunda de las siete sinfonías que compuso el maestro. *Uno caña* tiene cuatro movimientos y fue concebida a partir de la lectura del libro de Miguel León Portilla *La visión de los vencidos*, que aborda la historia de la conquista. Para esta composición, Kuri-Aldana retomó la danza de los tocotines que se representa en Atempan, Puebla.²³ La segunda obra del disco es *Sueño de un domingo por la tarde en la Alameda Central* que, en palabras del maestro Kuri-Aldana, “fue de lo mejorcito que me ha salido para ballet”. El 26 de septiembre de 1986, con motivo del centenario del nacimiento de Diego Rivera, la Compañía Nacional de Danza estrenó la obra, basada en el mural del pintor en el que plasma diferentes etapas históricas de nuestro país: la Colonia, la Reforma, el Porfiriato, personajes populares y la Revolución. Guillermo Arriaga, director de la compañía en ese entonces, comentó: “ésta es la primera vez que se acepta un reto de este tipo, llevar un mural al movimiento. Nosotros decidimos enfrentarlo”.²⁴ La coreografía estuvo a cargo de Josefina Lavalle, la música fue de Kuri-Aldana, y el libreto de Guillermo Arriaga. La obra fue ampliamente reconocida, con un lleno total el día del estreno. Entre los asistentes estuvo el presidente Miguel de la Madrid en compañía de su gabinete. La tercera obra es *Corrido*, un homenaje a la vida y la obra de Nellie Campobello. La presentación del disco se realizó el 8 de mayo de 2001 en el Centro Nacional de las Artes.

Cabe señalar que, gracias a su trabajo creativo, la Sociedad Mexicana de Coreógrafos, el Conaculta y el INBA le otorgaron un reconocimiento a Mario Kuri-Aldana el 6 de mayo de 2003 en el Teatro de la Danza, por sus composiciones dedicadas a la danza.

En otra de sus facetas, entre 1972 y 1986, Kuri-Aldana fue coordinador de investigación musical en el Fondo Nacional para el Desarrollo de la Danza Popular Mexicana (Fonadan),²⁵ dirigido por la bailarina Josefina Lavallo. Dicho fondo fue un fideicomiso creado por el presidente Luis Echeverría Álvarez, adscrito al INBA y a la Secretaría de Educación Pública (SEP), cuyas actividades estuvieron presentes durante trece años, hasta que la SEP decidió disolverlo a principios de la década de los ochenta. El Fonadan funcionaba a través de diferentes áreas clasificadas en coordinaciones: etnomusicología (coordinada por Mario Kuri-Aldana), etnografía, coreografía y audiovisual. El estudio de las danzas tradicionales indígenas implicaba la realización de “registros coreográficos y musicales, así como de entrevistas de carácter etnológico a los danzantes, músicos y maestros, empleando toda clase de recursos técnicos, tales como grabadoras, y cámaras fotográficas y cinematográficas”.²⁶ Al respecto, la investigadora Margarita Tortajada señala:

El Fonadan buscaba conocer las características básicas de las manifestaciones dancísticas del país y su distribución por regiones, así como elaborar un atlas de la danza mexicana con su calendario de fiestas y ceremonias. En su plan de trabajo se señalaban las regiones, la información que debía recopilarse y el proceso que se seguiría para registrarla, clasificarla y analizarla. Esto último, que incluía el trabajo de investigación etnográfica y coreográfica, conllevaba el aprendizaje de las danzas estudiadas y su estímulo en las zonas de donde eran originarias. El siguiente paso era la difusión de las danzas en la ciudad de México, además de armar un archivo informativo que pudieran consultar los interesados, y que fue base para la publicación de diversos materiales.²⁷

En suma, la dinámica del Fonadan consistía en viajar hacia los lugares donde se interpretaban danzas tradicionales para filmarlas y grabarlas en audio, creando un acervo importante (coreografías, vestuario, fotografías, videos, diapositivas, grabaciones, partituras, etcétera) que incluía la música, los pasos empleados, así como entrevistas a los maestros que las montaban, y en ocasiones incluso se invitaba a los ejecutantes a interpretarlas en la ciudad de México, generalmente

en el Museo de Antropología. El Fonadan publicó varios discos de acetato LP como resultado del trabajo de campo. De éstos, bajo la coordinación, grabación o edición de Mario Kuri-Aldana se encuentran los siguientes títulos: *Danzas de la región lacustre del estado de Michoacán*; *Bailes y danzas de carnaval*; *Danzas yalaltecas*; *El mariachi sin trompeta de la región coca*; *Sones y chilenas de Guerrero y Oaxaca*; *Los tocotines*; *El huapango*; *Sones del Istmo de Tehuantepec*; *La danza del Tecuán*; *Los trovadores de Río Verde, San Ciro y Xichú*; *Danza de los jardineros*; *Danzas de la meseta tarasca*; *Las vaquerías de Yucatán*; *Música para técnica de danza vol. I y II*; *Sones de mariachi a la manera antigua*; y *Arcángeles entre valsos, chotes y menuetes [sic]*, entre otros. El maestro nos habla de su experiencia al frente del Departamento de Etnomusicología del Fonadan:

Grabar a esos músicos fue como darle alma a toda esa música, o sea, decir algo, ya no había que inventar nada sino [solamente] oír a los tarascos, a los nahuas, a los tarahumaras; registrar su música en notas, publicarlo y repartirlo entre los músicos mexicanos, es decir, ése fue el primer paso de un nacionalismo en la música [...] Cuando me titulé, el maestro Tercero, encargado de mi preparación para recibirme, me dijo: “Vas a hacer una pieza para piano y orquesta, o para violín y piano”, entonces trabajé en la *Sonatina Mexicana*, y para componerla usé algunas de las músicas recopiladas en las salidas de campo en el Fonadan.²⁸

Tras la desaparición del Fonadan en 1986, su acervo pasó a formar parte de los materiales de la Dirección General de Culturas Populares. Sin embargo, el maestro también produjo varios discos con obras de carácter académico, como parte de su actividad profesional, entre ellos: *Cantares para una niña muerta* (Discos AS); *Xilofonías* (UNAM); *Sonatina Mexicana* (CNCA-INBA); *Canto latinoamericano* (Spartacus); *Obertura caribeña* (CNCA); *Candelaria* (OSN de Costa Rica); y *Tres piezas* (Compositores Mexicanos).²⁹

Hombre de dos mundos

El maestro Mario Kuri-Aldana falleció a los ochenta y un años de edad, el 15 de enero de 2013, a consecuencia de una neumonía. Mario Kuri-Aldana fue despedido con música, en compañía de sus colegas y amigos, entre ellos Arturo Márquez y Jorge Córdoba. Después del funeral, la sobrina

del compositor, Lia Kuri Hernández, pidió a las autoridades del INBA que el acervo personal del maestro fuera resguardado en dicha institución.³⁰ Por tal motivo, parte del mismo se encuentra actualmente en proceso de conservación, organización y clasificación, gracias al trabajo de un equipo interdisciplinario de investigadores del INBA (expertos en danza, música y bibliotecología), con miras a que pueda ser consultado posteriormente. En síntesis, el trabajo de Mario Kuri-Aldana se puede entender a partir de una premisa fundamental: supo crear conexiones y redes entre dos disciplinas artísticas, la música y la danza, combinando dos puntos de vista: lo académico y lo popular-tradicional, rompiendo con su aparente dicotomía. O como lo denominara simplemente su amigo, el compositor Arturo Márquez, en sus exequias: Mario Kuri-Aldana es un “hombre de dos mundos”.

Fuentes

- Kuri-Aldana, Mario y Vicente Mendoza Martínez (selección, recopilación y textos), *Cancionero Popular Mexicano*. México, SEP/Dirección General de Culturas Populares (DGCP)/Conaculta, 2001.
- Moedano, Gabriel, “La investigación folklórica y etnomusicológica en México”, *Boletín del Departamento de Investigación de las Tradiciones Populares*. México, Dirección General de Arte Popular, SEP, 1975.
- Moreno Rivas, Yolanda, *Historia de la música clásica mexicana*. México, Editorial Patria, 1981.
- Pareyón, Gabriel, *Diccionario enciclopédico de música en México*. México, Universidad Panamericana, 2007.
- Robles Cahero, José Antonio, “Prólogo actual para una tesis de un compositor mejicano de ayer” [sic], en *Concepto mexicano de nacionalismo, partiendo de las características indígenas sobrevivientes*. México, DGCP/Conaculta, 2001.
- Soto Millán, Eduardo (compilador), *Diccionario de compositores mexicanos de música de concierto, siglo XX*, tomo II. México, SACM/FCE, 1998.
- Tortajada, Margarita, *75 años de danza en el Palacio de Bellas Artes*. México, Conaculta/INBA/Cenidid, 2010.
- Vargas, Ángel, “Despiden con música a Mario Kuri-Aldana”, en *La Jornada*, sección Cultura, 18 de enero de 2013.

Documentos en línea

- Brooks, Jorge, “Danza contemporánea de Cuba en diálogo con el mundo”, en *La Jiribilla, revista de cultura cubana*, núm. 26 [en línea], www.lajiribilla.cu/2009/n429_07/429_04.html [Consulta: enero de 2014.]

- Delgado, Ricardo, “Maestro Mario Kuri-Aldana, un compositor sin frac” [en línea], entrevista con el compositor realizada en el Polyforum Cultural Siqueiros en 2013, <http://ricardodelgado-musicamexicana.blogspot.mx/2013/01/recordando-al-gran-amigo-mario-kuri.html> [Consulta: enero de 2014.]
- S/a, “Nuevo disco del compositor Mario Kuri-Aldana”, en *La Jornada*, sección Cultura [en línea], www.lajornadasanluis.com/2001/05/03/06an2clt.html [Consulta: enero de 2014.]
- S/a, “Noticias” [en línea], http://eciencia.urjc.es/bitstream/10115/6361/6/CB1978_9N2_p_41-49.pdf.txt [Consulta: abril de 2014.]
- Sociedad de Autores y Compositores de México, *Mario Kuri-Aldana, Biografías* [en línea], www.sacm.org.mx/archivos/biografias.asp?txtsocio=02259 [Consulta: marzo de 2014.]
- Tortajada, Margarita, “La investigación artística mexicana en el siglo XX: La experiencia oficial del Departamento de Bellas Artes y del Instituto Nacional de Bellas Artes”, en *Cultura y representaciones sociales*, revista electrónica de ciencias sociales [en línea]. México, IIE/UNAM, www.culturayrg.mx/revista/num4/tortajada.html [Consulta: marzo de 2014.]

Entrevistas y homenajes

- Conservatorio Nacional de Música, Homenaje al Mtro. Mario Kuri-Aldana. Encuentro entre Conservatorianos, Sala 34, “Alfredo Bابلot”, 12 de mayo de 2011.
- Córdoba, Jorge, Entrevista a Mario Kuri-Aldana, programa “Ave de mil voces”, Opus 94, IMER, 22 de julio de 2002.
- Pineda Rodríguez, Patricia, Entrevista a Mario Kuri-Aldana en el estudio de la casa del maestro, Centro de Música de Concierto de la Sociedad de Autores y Compositores de México, 2011.

Notas

- ¹ El autor desea manifestar lo siguiente: “Mi más sincero agradecimiento al maestro, músico, director de coro y compositor Jorge Córdoba, por facilitarme materiales y documentos que narran la trayectoria de Mario Kuri-Aldana, y por ponerme en contacto con la Sociedad de Autores y Compositores de México”.
- ² Homónimo del investigador musical y compositor activo en las décadas de los años cuarenta, cincuenta y sesenta, Vicente Teódulo Mendoza Gutiérrez, mejor conocido como Vicente T. Mendoza).
- ³ Mario Kuri-Aldana y Vicente Mendoza Martínez (selección, recopilación y textos), *Cancionero Popular Mexicano*. México, SEP/DGCP/Conaculta, 2001, p. 7.
- ⁴ Dato proporcionado por el maestro Kuri-Aldana en una plática informal con el autor de esta semblanza, llevada a cabo en 2001.
- ⁵ Patricia Pineda Rodríguez, Entrevista a Mario Kuri-Aldana en el estudio de la casa del maestro, 2011.
- ⁶ Como se dará cuenta el lector, siempre se consignan los dos apellidos de nuestro homenajeado debido a que no le gustaba que le dejaran solamente el apellido Kuri, pues como decía el maestro “si me quitan lo Aldana, me quitan lo mexicano y me dejan solamente como ‘arbano’ ”. Plática informal citada, 2001.
- ⁷ Ricardo Delgado, “Maestro Mario Kuri-Aldana, un compositor sin frac” [en línea], entrevista con el compositor realizada en el Polyforum Cultural Siqueiros en 2013. <http://ricardodelgado-musicamexicana.blogspot.mx/2013/01/recordando-al-gran-amigo-mario-kuri.html> [Consulta: enero de 2014.]
- ⁸ José Antonio Robles Cahero, “Prólogo actual para una tesis de un compositor mejicano de ayer” [sic], en *Concepto mexicano de nacionalismo, partiendo de las características indígenas sobrevivientes*. México, DGCP/Conaculta, 2001, p. 13.
- ⁹ P. Pineda Rodríguez, Entrevista a Mario Kuri-Aldana..., *op. cit.*
- ¹⁰ José F. Vázquez fue quien lo llevó a dirigir la primera orquesta: la Sinfónica de la Universidad, con una obra de la autoría del propio Kuri-Aldana: *Suite antigua para orquesta de cuerdas*. Plática informal citada, 2001.
- ¹¹ J. A. Robles Cahero, *op. cit.*, p. 13.
- ¹² R. Delgado, *op. cit.*
- ¹³ Mario Kuri-Aldana en entrevista realizada por Jorge Córdoba, programa “Ave de mil voces”, Opus 94, IMER, 22 de julio de 2002.
- ¹⁴ Como llamaba cariñosamente el musicólogo José Antonio Alcaraz al Palacio de Bellas Artes.
- ¹⁵ Gabriel Pareyón, *Diccionario enciclopédico de música en México*. México, Universidad Panamericana, 2007.
- ¹⁶ Sociedad de Autores y Compositores de México, *Mario Kuri-Aldana, Biografías* [en línea], www.sacm.org.mx/archivos/biografias.asp?txtsocio=02259 [Consulta: marzo de 2014.]
- ¹⁷ Yolanda Moreno Rivas, *Historia de la música clásica mexicana*. México, Editorial Patria, 1981, p. 107.
- ¹⁸ Conservatorio Nacional de Música, Homenaje al Mtro. Mario Kuri-Aldana. Encuentro entre Conservatorianos, Sala 34 “Alfredo Bابلot”, 12 de mayo de 2011.
- ¹⁹ P. Pineda Rodríguez, Entrevista a Mario Kuri-Aldana..., *op. cit.*

- ²⁰ Mario Kuri-Aldana contrajo matrimonio con la bailarina y coreógrafa Josefina Lavalle.
- ²¹ Jorge Brooks, “Danza contemporánea de Cuba en diálogo con el mundo”, en *La Jiribilla, revista de cultura cubana*, núm. 26 [en línea], www.lajiribilla.cu/2009/n429_07/429_04.html [Consulta: enero de 2014.]
- ²² S/a, “Noticias” [en línea], http://eficiencia.urjc.es/bitstream/10115/6361/6/CB1978_9N2_p_41-49.pdf.txt [Consulta: abril de 2014.]
- ²³ S/a, “Nuevo disco del compositor Mario Kuri-Aldana”, en *La Jornada*, sección Cultura [en línea], www.lajornadasanluis.com/2001/05/03/06an2clt.html [Consulta: enero de 2014.]
- ²⁴ Mario Kuri-Aldana *apud* Margarita Tortajada, *75 años de danza en el Palacio de Bellas Artes*. México, Conaculta/INBA/Cenidid, 2010, p. 491.
- ²⁵ En ese Departamento también participaron Joaquín Guzmán, Vicente Mendoza Martínez y Felipe Ramírez Gil.
- ²⁶ Gabriel Moedano, “La investigación folklórica y etnomusicológica en México”, en *Boletín del Departamento de Investigación de las Tradiciones Populares*. México, Dirección General de Arte Popular, SEP, 1975, p. 17.
- ²⁷ Margarita Tortajada, “La investigación artística mexicana en el siglo XX: La experiencia oficial del Departamento de Bellas Artes y del Instituto Nacional de Bellas Artes”, en *Cultura y representaciones sociales*, revista electrónica de ciencias sociales [en línea]. México, IIE/UNAM, www.culturayrg.mx/revista/num4/tortajada.html [Consulta: marzo de 2014.]
- ²⁸ P. Pineda Rodríguez, Entrevista a Mario Kuri-Aldana..., *op. cit.*
- ²⁹ Eduardo Soto Millán, *Diccionario de compositores mexicanos de música de concierto, siglo XX*, tomo II. México, SACM/FCE, 1998, pp. 34-35.
- ³⁰ Ángel Vargas, “Despiden con música a Mario Kuri-Aldana”, en *La Jornada*, sección Cultura, 18 de enero de 2013.



Tonatiuh Gutiérrez en su boda. Foto: cortesía de Electra López Momprade.



Tonatiuh Gutiérrez en Ocumicho, Michoacán. Foto: cortesía de Electra López Momprade.

Tonatiuh Gutiérrez, hombre solar (1929-2000)

Patricia Cardona

Tihui Gutiérrez fue generosa y elocuente al recordar a su padre una tarde de diciembre que la visité en su casa de Polanco. Tenía muchos años sin verla. Sin embargo, cuando apareció en la sala vi a una jovencita con la energía de un adalid. Paso decidido, ojos profundos y brillantes, voz firme y clara. La bailarina que conocí en los años ochenta seguía tan resuelta y enérgica como la recordaba. De su padre sólo guardo la imagen de un hombre corpulento y vigoroso, cargando una cámara espectacular en aquellos deslumbrantes Cervantinos de la era de López Portillo. Las grandes divas de la danza internacional, una de ellas Alicia Alonso, eran objeto de culto por parte de críticos, funcionarios, fotógrafos y periodistas. Tonatiuh Gutiérrez se encontraba entre ellos.

“Tihui, háblame de tu padre”, le había pedido por teléfono semanas antes sin saber que, además de fotógrafo, había sido un hombre multifacético que estudió biología en el Politécnico, geografía y economía en la UNAM y artes plásticas en La Esmeralda.

Ahora, sentadas en una enorme sala-biblioteca y disfrutando de un café cargado y aromático, el rostro de la hija/bailarina –actualmente ensayadora de la Compañía Nacional de Danza– se ilumina. Viaja a los territorios de su infancia y sin detenerse a pensar describe a su padre con una expresión que lo engloba todo: “*Larger than life*”.

Tihui se está refiriendo a un padre “arquetípico” en el imaginario de toda niña: un padre más grande que la vida misma. Y de todas las anécdotas que me narra en el transcurso de la conversación, una me resulta reveladora: “Así como entraba por la puerta exclusiva de los artistas del Palacio de Bellas Artes, sin que nadie lo detuviera, con la audacia de quien es dueño del

mundo, así transitó por la vida”. Mientras escribo estas letras tengo muy presente la sonoridad de su nombre mítico: Tonatiuh, el Quinto Sol, el astro de la Nueva Era náhuatl.

Un enamorado de la vida

Hay un antecedente importante en la vida de Tonatiuh Gutiérrez que explica su pasión por la danza: en su juventud fue nadador olímpico. Además de participar en todas las competencias de Panamericanos y Centroamericanos estuvo en las Olimpiadas de Londres (1948), las primeras celebradas después del final de la Segunda Guerra Mundial; las de Helsinki (1952), y las de Melbourne, Australia (1956). Sabía, por tanto, lo que es un cuerpo extracotidiano y estético, eficaz y entrenado.

También sabía que si ese cuerpo iba teatralmente vestido podía sacarte de apuros. Después de participar en Helsinki regresó a México pasando por París, y llevaba poco dinero. En México se había mandado a hacer un traje de “pachuco”, del tipo *zoot suit*, que consiste de pantalones de cintura alta o de tiro alto, anchos, acampanados o bombachos, brillante y escandaloso. “Quizá para salir bien parado”, supone Tihui. Faltó poco para parar el tráfico, aunque sí hizo detenerse a un parisino que deslumbrado le preguntó de dónde había sacado semejante modelo. Acabó comprándoselo. Con eso pudo pagar sus gastos. En otro de sus viajes a las Olimpiadas –ahora como entrenador– visitó Japón. Ahí compró su primera cámara. Desde entonces no dejó de tomar fotos.

Tihui recupera las imágenes de su memoria y las vibra. Con la misma intensidad con la que su padre desbordó su energía contagiosa en una permanente celebración por la vida, Tihui lo refleja con voz persuasiva. Aprendió de su padre a amar las jacarandas en flor. “Vamos a dar un paseo”, le decía. Conocían las calles, las cerradas con las mejores jacarandas. O simplemente iban a ver los árboles extraordinarios de San Ángel y Coyoacán. Tonatiuh era de por sí una “fuerza de la naturaleza”. Estaba dotado de una sensibilidad extraordinaria para gozar de los frutos de la tierra. Se deleitaba con los sabores y las flores. “Íbamos al mercado de Jamaica a comprar flores”. Ahí estaba en su elemento. Sobre todo en el mercado de Oaxaca. Conocía a doña Casilda la de las aguas frescas y se regocijaba con los puestos de helados. No

era oaxaqueño pero palpitaba como tal. Su madre había nacido en Oaxaca. Quizá de ahí provino esa fuerza telúrica que lo acompañó siempre.

El arte popular

Tonatiuh Gutiérrez fue un investigador nato del arte popular mexicano. Junto con Electra, su esposa, y sus cuatro hijos, gozaba de las fiestas tradicionales. “Éramos parte de su proyecto y de sus experiencias. Nunca tuvimos nana [...] nos adaptábamos a su tren de vida, lo cual fue un regalo porque toda la riqueza del país la disfrutamos al igual que su pasión con la que se dedicó a conocer y promover el arte popular.”

Las exploraciones por los rincones más apartados de México derivaron en la creación de lo que hoy se conoce como el Fonart (Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías). Tonatiuh estaba convencido de que muchos artesanos también son artistas y esto tenía que reconocerse oficialmente. Sabía quién era un auténtico creador. ¿Qué tiene de diferente un señor Linares que inventó los alebrijes de un Tamayo o un Orozco? Su tesis era implacable.

Tonatiuh Gutiérrez dedicó su vida a la dignificación de los artistas del arte popular. Programó una exposición efectuada en una galería de arte del Palais Royale de París titulada “Arte popular fantástico de México” con piezas de Ameyaltepec, Guerrero; Ocumicho, Michoacán, y los alebrijes de la familia Linares del Distrito Federal. El arte popular entonces no pasaba de ser *Mexican curious* para una gran mayoría. Algunos visionarios mexicanos y extranjeros con grandes colecciones e investigaciones apreciaban esta expresión, pero no dentro del contexto oficial.

Otra dimensión de su proyecto consideró, asimismo, consolidar la remuneración digna del artista popular. Creó concursos en cada región para que las piezas más importantes formaran parte de un gran acervo. Estas piezas eran bien pagadas para que los artesanos no menospreciaran su propio trabajo artístico.

En sus giras por las festividades tradicionales tomaba muchas fotografías. Lo acompañó siempre un equipo de ilustres: el fotógrafo Manuel Álvarez Bravo, la gran coleccionista y estudiosa de las tradiciones indígenas María Teresa Pomar, el grabador Alberto Beltrán, el escritor italomexicano Gu-tierrez Tibón.

Crecimos rodeados de personajes que, como mi padre, documentaban sus viajes para hacer libros con el material extraordinario de las danzas regionales, las fiestas tradicionales y el arte popular. Mi madre y mi padre eran una mancuerna. Escribían los libros juntos. Es más... ¡todo lo hacían juntos! Hasta sus lecturas. Los libros aparecían con la firma de ambos: Electra y Tonatiuh Gutiérrez.

Uno de ellos, *Imagen de México*, editado por Salvat en 1976, ganó la Medalla de Oro en el Concurso Internacional El Libro Más Bello, en Leipzig, Alemania.

Lo que más admiró Tihui de su padre fue la total ausencia de miedo o aprehensión ante el peligro. Viajaban por cielo, mar y tierra para llegar a pueblos perdidos de la sierra tarahumara o la sierra huichola. “Íbamos a lugares donde no había hoteles, y dormíamos en la camioneta y dónde nos cayera la noche.” Ni siquiera en las situaciones más difíciles mostró motivo de alarma, “varias de ellas de vida o muerte”.

Electra reúne los hechos. Durante las festividades de la Semana Santa en San Juan Chamula, Chiapas, la gran explanada frente a la iglesia y el cerro con su arroyuelo estaban repletos de gente. Las familias tenían varios días ingiriendo alcohol:

En el riachuelo un “sacerdote” chiflaba una melodía mientras oficiaba una ceremonia de purificación vertiendo agua sobre el penitente. Tonatiuh aprestó su cámara. Estábamos terminando de preparar la edición de nuestro libro *Danzas y bailes populares de México*, que se sumaría al de *Indumentaria indígena de México*, para la Editorial Hermes. Uno de los *mashes* (autoridades indígenas) se nos acercó y nos dijo: “¡¡¡Vete!!! ¡¡¡No es tuya tu fiesta!!!” Tonatiuh hizo ademán de volverse atrás y cuando el *mash* desapareció entre la gente volvió a sacar su cámara y nos dirigimos hacia el riachuelo. Estábamos sobre un pequeño montículo y de repente nuestro “amigo”, que nos había seguido sin que lo notáramos, me dio un empujón y caí al suelo. Tonatiuh lo tomó de la ropa con la mala fortuna de quedarse en la mano con los listones que le conferían el rango de autoridad para la organización de la fiesta. Se levantó inmediatamente un clamor general de los cuatro puntos cardinales y todos corrieron y se precipitaron sobre Tonatiuh. Uno de los asistentes, que por lo visto era artesano y nos conocía, me tomó de la mano y me dijo que fuéramos a buscar otra autoridad. Yo no podía darme el lujo de pensar en lo que podría pasarle a Tonatiuh, sino

concentrarme en pedir ayuda urgente. Cuando regresamos con la “autoridad”, vimos a lo lejos a Tonatiuh que venía sangrando de la cabeza, descalabrado, con la cámara y la ropa hechas añicos. Su altura y corpulencia, aunadas con el estado de intoxicación que traían los atacantes, le permitieron zafarse, saltar el riachuelo y dejarlos del otro lado. Le pusieron un *mash* de acompañante para evitar nuevos episodios y él sacó su otra cámara, se metió en un carramato lleno de paja que había a un costado de la plaza frente a la iglesia y desde allí, camuflado, sacó las fotos de la carrera final sobre el fuego –en el atrio de la iglesia–, indispensables para nuestro libro.

En Juchitán, istmo de Tehuantepec, se dio otro episodio. Tonatiuh se había reunido con un grupo de artesanas “que tejían unas carpetas preciosas para vender con mucho éxito como manteles individuales, por lo que estaban trabajando bastante para el Fonart”. Electra explica que el hecho de que las mujeres estuvieran ganando más que sus maridos pescadores, según la temporada de pesca, había afectado también a otros dos sectores de la población que convivían con ellas: los antropólogos y los dueños de la tienda que les vendían el material para sus tejidos. “Éstos les compraban las carpetas a un precio ridículo.”

En una reunión de antropólogos, a la que citaron a Tonatiuh,

...le reclamaron que estuviera creando un cambio en los “usos y costumbres” que son su materia de estudio. Por otra parte, las mujeres ya no se dejaban golpear por un marido al que no consideraban como amo y señor.

También les habíamos sugerido formar grupos solidarios para comprar el material y repartirse el trabajo cuando les llegaba más del que podía realizar una sola. Estaban funcionando tan bien que causaron la alarma de los que las habían explotado durante años, y éstos decidieron arreglar el asunto alebrestando a los maridos y juntando un grupo de sus asalariados, armados de palos y piedras. Rodearon esa noche el coche donde estábamos durmiendo.

Las cosas se pusieron muy feas, recuerda Tihui:

Estábamos en una playa cuando nos rodearon con antorchas. Se les veía enardecidos. Iban a lincharnos si no nos íbamos de ahí. Y recuerdo que mi papá nos calmó: “Todo está bien. Duérmanse tranquilos”. ¡Lo decía con tal certidumbre

y poder que sentíamos que realmente todo estaba bien! Finalmente las mujeres del pueblo nos defendieron. Se enfrentaron a sus maridos y los convencieron de que querían seguir vendiendo sus tejidos y bien pagados.

En un plano menos dramático, un recuento de sus cargos públicos lo identifica como un extraordinario e incansable promotor. Así como fue director de Ferias y Exposiciones en la Secretaría de Industria y Comercio (1964-1967) y en el Consejo Nacional de Turismo (1968-1970), promovió grandes exposiciones en las ferias mundiales de Nueva York, Bruselas y Montreal, además del Smithsonian Institute de Washington y el Museo del Hombre de San Diego, California. El Museo de Historia Natural de Chicago, el Museo de Artes e Industrias de Los Ángeles y el del Artesanado de Milán, entre otros, igualmente fueron espacios que Tonatiuh conquistó para el arte popular mexicano.

Como director y fundador del Fonart (1971-1976), creó una cadena de catorce tiendas tanto en la capital como en los estados del país y organizó a los artesanos en grupos solidarios, impulsando la exportación internacional, y generando concursos y premios para fomentar la creatividad y la calidad artísticas. Todo ello era promovido con fotografías y artículos en periódicos y revistas, así como con un suplemento mensual de *Arte Popular* en el periódico *Novedades* (1975) y un programa semanal en el Canal 13, *México Mágico* (1974-75). En él mostró en directo los ritos, fiestas, bailes y tradiciones del país.

Quedan también sus libros: *Miccabuitl: el culto a la muerte* (1971) y *El arte popular mexicano* (1975), editados por Artes de México. *Indumentaria tradicional indígena* y *Danzas y bailes populares de México* (1976) forman parte de la Colección Arte Mexicano de la Editorial Hermes.

La devoción por el ballet

La fotografía de ballets proviene de la vocación de Tihui por la danza y su experiencia en Cuba. A los dos años como becaria en la Escuela Nacional de Arte Cubanacán, Tonatiuh buscó pretextos para visitar la isla. En los años setenta no se podía viajar libremente. Sin embargo, con su enorme habilidad

de promotor, logró exposiciones en la Casa de las Américas. Esto le permitió ver a su hija una vez al año.

Y entró a la isla con el pie derecho. Su afición por el Ballet Nacional de Cuba y Alicia Alonso se convirtió en una mancuerna artística que creció hasta que Tonatiuh y Electra “acabaron siendo más balletómanos que yo”, reconoce Tihui divertida. La admiración por la *prima ballerina* cubana derivó en una relación de amistad, que más tarde fue “veneración”. Tonatiuh la seguía a donde estuviera y sobre todo cuando el Ballet Nacional de Cuba participaba en el Festival Internacional Cervantino. Asistía a todos los ensayos y a todas las funciones.

Electra recuerda cuando viajaron a Nueva York para presenciar el regreso de Alicia Alonso al American Ballet Theater, donde se consagró de jovencita. Había una Gala de Aniversario con todas las estrellas mundiales de la danza: Rudolf Nureyev, Mijail Baríshnikov, Carla Fracci, Natalia Makarova, Erik Bruhn, Cynthia Gregory, Marcia Haydée, Richard Cragun, Gelsey Kirkland, Eleanor D’Antuano y muchos más. En esa ocasión Alicia bailó el *pas de deux* de *El lago de los cisnes* con su *partenaire* Jorge Esquivel. Esta anécdota, ocurrida en el Lincoln Center, aparece en el prólogo del libro *Alicia Alonso (imagen de una plenitud)*, con fotografías de Tonatiuh y textos de Alicia (escritos por Pedro Simón), editado por Salvat en 1981.

En otra ocasión viajamos a Panamá para asistir a un evento excepcional: la primera y última vez que Alicia interpretó *Giselle* tras su ceguera. Como suponíamos, este hecho no volvería a repetirse. Llegamos esa noche, directos al teatro desde el aeropuerto, y después de aquel único, extraordinario y emocionante acontecimiento nos regresamos a primera hora de la mañana siguiente, llevando con nosotros un tesoro: las zapatillas firmadas por la Diva... que desgraciadamente se nos perdieron en el trayecto de manera misteriosa.

En aquellos años los coreógrafos cubanos habían creado un repertorio de obras singulares con personalidad propia. Se percibía la fusión de la escuela cubana de ballet con los matices de su cultura antillana. “Era la época de oro del Ballet Nacional de Cuba, y mis padres atestiguaron y registraron esa época”, afirma Tihui.

Con estos antecedentes era inevitable el acercamiento persistente de Tonatiuh a la fotografía de danza. Sin duda, el primer paso fue dado bajo el

influjo del amor de su hija por la danza. El segundo, por la devoción a la belleza encarnada en una de las figuras mundiales del ballet. En el desarrollo de esta nueva afición, Tonatiuh “compraba los mejores equipos necesarios para captar la poética, el momento catártico de la expresión”.

Las visitas de otras compañías del extranjero a México fueron igualmente motivo de registro diario. Adquiría boletos para todas las funciones. “En mis vacaciones de verano me invitaba a Nueva York para ver las temporadas maravillosas en el Teatro Metropolitan con compañías de todo el mundo.”

Fue un espectador apasionado y especializado. “Si yo bailaba treinta *Lago de los cisnes* en temporada, asistía a las treinta funciones junto con mi madre. Él me hacía muchas observaciones. Yo nunca he dejado de escuchar el punto de vista del público, que para mí es el único que vale.”

Sobra decir que Tonatiuh registró, desde 1975, todos los estrenos de la Compañía Nacional de Danza, cuyo quincuagésimo aniversario fue recientemente celebrado. Tihui lo resume así:

Amó el arte de la danza por dos “debilidades” inherentes a su propia vida: la admiración al esfuerzo físico del atleta y el aspecto artístico/estético de un arte visual como es la danza. Lo que más le emocionaba era la interpretación expresiva. El virtuosismo técnico siempre es fascinante, pero lo emotivo-artístico-expresivo lo subyugaba.

Tihui reconoce que, pese a esta pasión sostenida por la danza, “realmente la incursión de mi padre en los libros de ballet fue mínima”. Dejó dos ejemplos: *La Era Romántica* y *Alicia Alonso (imagen de una plenitud)*, además de un legado importantísimo de tres décadas –mínimo– de archivos de la Compañía Nacional de Danza. Cuando Tihui se retiró como bailarina, en el año 2000, Tonatiuh falleció, literalmente cerrando un ciclo perfecto, orquestado –pareciera– por los hilos invisibles de la cosmogonía náhuatl.

Larger than life

Tihui Gutiérrez es quien llegó a ser en el ballet mexicano gracias a la fuerza propulsora que vivió desde niña en su casa:

Mi papá encarnó el sueño arquetípico de toda niña: es el más fuerte, el más alto, el más seguro y positivo. Lo más valioso que me dejó fue la certeza de que si uno quiere hacer algo lo puedes hacer. Así se desplegaba él en la vida. Nunca había obstáculo que le impidiera hacer lo que deseaba. Incluso disfrutaba de las dificultades porque le permitían saborear mejor el triunfo. Sin prédicas de por medio, simplemente viéndolo actuar, supe que lo único en la vida era soñar y actuar. Nunca jamás le escuché decir que algo era un impedimento.

Tihui fijó su destino en la danza cuando por vez primera pisó el mármol del Palacio de Bellas Artes para ver a la Compañía Nacional de Ballet de Riga, Letonia. “Cuando vi ese espectáculo extraordinario en un recinto tan mágico les pregunté a mis padres si se podía uno de adulto dedicar al ballet. Me dijeron que sí. En ese momento supe que había encontrado mi destino.”

Tihui reconoce que su padre

...se volcó a estimular la vocación en cada uno de sus hijos. Si le dabas un poquito de cuerda, era imparable... Era tal la avalancha de entusiasmos familiares que nos contagiábamos recíprocamente. Cuando vimos a la compañía de Letonia fuimos a Guadalajara, a Monterrey. Me siguió llevando a todas las funciones. Yo estaba poseída y los contagiaba. Simplemente me preguntaba: “¿Te gusta? Pues vamos”...

Siento que el primer golpe de suerte en mi vida fue nacerles a Tonatiuh y Electra. A partir de ahí sólo tuve buena estrella y una gran fortuna. Mis padres eran fascinantes, personas completas e independientes que yo admiraba y respetaba. Y luego yo construí mi vida, y ellos me admiraban y respetaban como individuo. Compartimos todo: sus logros, mis logros y los de mis hermanos.

Nos llevábamos recio. Como él tenía una personalidad avasalladora, yo sentí la necesidad de autodeterminarme. No era ni dócil ni buena hija en ese aspecto. Era bastante rebelde y contestataria de adolescente. Pero siempre aceptó y admiró que yo tuviera una personalidad fuerte. Era muy celoso y posesivo conmigo. Yo era irreverentemente independiente. [...] ya había vivido sola en Cuba y para mí era imposible conciliar que me vigilaran las horas de llegada a mi casa. Yo pensaba: “Mientras baile y cumpla, necesito mi independencia”. De adulta le decía que yo había sido una hija horrible, desobediente. Pero creo que no le hubiera gustado de otra manera.

Cubanacán como parteaguas

Tihui era una niña protegida de doce años cuando obtuvo la beca para estudiar en la Escuela Nacional de Arte de Cubanacán. Significaba vivir sola y dentro de un régimen disciplinario en un contexto socialista. Nada fácil. “A los tres días experimenté la maravilla de apelar a mi propia capacidad y salir adelante ante cualquier situación.”

Todas sus antenas se encendieron. Todas sus fuerzas e instintos despertaron, y lo que aprendió de sus padres afloró espontáneamente:

Quando me vi sola tuve la conciencia de que me iban a juzgar no como Tihui, sino como “la mexicana”. No podía permitirme no ser la más educada, la más limpia y con las mejores calificaciones [...] porque además los cubanos no tenían contacto con ningún extranjero, salvo algunos rusos y angolanos. No existía el turismo entonces. Me observaban con lupa. Sin proponérmelo, sentí una gran responsabilidad de representar a México.

Tihui les narraba a sus padres sus experiencias a través de sus extensísimas cartas. La naturaleza, la exuberancia, el trópico... Les describía el orden matutino, las jerarquías, el carácter militar de la educación. Muchos claudicaban. “Pero me aguanté y llegué hasta el final. Eso lo admiraron mucho mis padres.”

La Escuela Nacional de Arte de Cubanacán, con su proyecto arquitectónico extraordinario, era el antiguo Country Club en las afueras de La Habana. Tihui vivió ahí la transición de una niña citadina en medio de la selva, al mismo tiempo que conocía el nuevo sistema político y se adaptaba a él. “Estaba fascinada. Todo era distinto; muy radical. Y esto o te curte el carácter o te mueres. Y a mis padres les encantaba que yo estuviera viviendo esa experiencia porque creían en ello. Eran muy simpatizantes de la Revolución Cubana, a diferencia de otros padres.”

Este capítulo en la vida de la familia Gutiérrez llegó sin previo aviso. Tihui nunca pidió permiso para audicionar por la beca:

Ana Castillo, entusiasta fervorosa, nos llevó a sus alumnas a audicionar. Al poco tiempo hablaron a mi casa de parte de la embajada cubana para decir que había ganado una beca. [...] pero mis papás no sabían nada. Y me iba en dos meses.

Audicioné en julio y me fui en septiembre. Mi mamá llamó a mi padre con urgencia. Cuando llegué de la escuela estaban los dos muy serios y viéndome fijamente me felicitaron: “Nos dijeron que te ganaste una beca...”. Y ya les expliqué cómo había sido. Yo la verdad no pensé que iba a pasar a mayores. “Te vamos a dar permiso de ir”. Y les dije: “¡Qué bueno que me dieron permiso! Hubiera sido horrible tener que irme sin él”.

No todas las becarias recibieron el mismo trato de sus padres. Más bien, “a ninguna de mis otras compañeras le dieron permiso. Ahí me di cuenta de que estaban depositando en mí una confianza total y no podía fallarles. No podía claudicar ni portarme mal”.

Para Tihui, sus padres, sin haber leído libros de pedagogía, tenían “una forma tan especial de ir por la vida” que era la mejor enseñanza. Los define como una fuerza de la naturaleza con un impulso e intuición infalibles.

Tihui vivió la época esplendorosa de los años setenta en Cuba. No sólo el Ballet Nacional sino también la Revolución Cubana causaban furor. El desencanto posterior aún estaba lejos. Había una enorme esperanza en ese experimento político-social; una fe ciega, pese a que ya se sentían los efectos del bloqueo. A principios de la Revolución todavía había provisiones que tardaron años en acabarse:

Pero en esos años se me hizo patente que ya no iba a entrar ni una tuerca, ni un foco. [...] la escasez era absoluta. No había nada. Hubo semanas en las que lo único que llegó a la escuela fue arroz. Los alumnos comíamos sopa de arroz, arroz con leche y luego más arroz. [...] Luego no había agua. Pero el ánimo permanecía siempre en alto. [...] todos creían en la Revolución y nadie cuestionaba nada. Para mí fue una universidad de la vida. [...] ahí me gradué con unas bases maravillosas, pero atesoro muchísimo más mi formación como persona. Ahí vi también muchas discrepancias y contradicciones que yo solita me cuestionaba. Me formé un criterio propio por cómo se llevaban ciertas cosas. Todo esto sucedía mientras trataba de sobrevivir la experiencia.

Ahí estudié y me forme. Para mí fue un privilegio haber sido testigo de un momento histórico tan importante en América Latina y en el mundo. Además, haberlo vivido desde adentro sin otros extranjeros fue un parteaguas en mi vida.

Cierre de un ciclo

Por un lado es fascinante tener a un padre como Tonatiuh Gutiérrez y por otro puede ser intimidante. Durante mucho tiempo, en Bellas Artes, a Tihui siempre se le trató como “la hija de Tonatiuh”. Pero un día cambiaron los papeles: “¡Ah, usted es el papá de Tihui!” Y papá me dijo: “¡No sabes! ¡Hoy fui feliz porque ya dejaste de ser la hija de Tonatiuh!”

Estaba colaborando en el guión temático para la creación del Museo de Arte Popular como secretario de la Asociación de Amigos del Museo cuando inesperadamente partió de este mundo. Electra comparte que sus cenizas reposan en una bella caja de Olinalá, obra del gran maestro artesano *Chico Coronel*.

Nada a medias: “La gente lo odiaba o lo adoraba. Murió en mis brazos; mirándome”.

Consejo Nacional para la Cultura y las Artes

Rafael Tovar y de Teresa
Presidente

Instituto Nacional de Bellas Artes

María Cristina García Cepeda
Directora general

Jorge Gutiérrez Vázquez
Subdirector 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)*

Roberto Perea Cortés
Director de Difusión y Relaciones Públicas

Homenaje Una vida en la danza. Segunda época 2014
se terminó de imprimir en el mes de julio de 2014
en los talleres de Impresora y Encuadernadora Progreso (IEPSA),
San Lorenzo 244, Col. Paraje San Juan, C. P. 09830, México, D. F.
La edición consta de 300 ejemplares y estuvo al cuidado
de la Subdirección Editorial del INBA.