

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR.
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
ESCUELA DE HISTORIA

DISERTACIÓN PREVIA A LA OBTENCIÓN DEL TÍTULO DE
LICENCIADA EN CIENCIAS HISTÓRICAS.

“DANZA Y CIUDAD: LAS ACADEMIAS DE DANZA EN QUITO EN
LA DÉCADA DE LOS CINCUENTA DEL SIGLO XX”

LIGIA ESTEFANIA CAICEDO AYALA.

DIRECTORA: Dra. VIVIANA VELASCO HERRERA.

QUITO, 2016.

DEDICATORIA.

A mis padres por su enorme paciencia.

AGRADECIMIENTOS

La presente disertación ha sido un proceso largo y complejo por diversos aspectos personales y académicos que se fueron presentando durante los cuatro años de elaboración de este documento. Así que es una lista larga de personas con las cuales me encuentro en deuda por el apoyo, el aguante y sobre todo por creer en mí cuando yo misma dejé de hacerlo. En primera instancia quiero mostrar mi gratitud hacia mi familia por toda la paciencia que me han tenido en este proceso largo y hasta cierta medida agotador.

Me es imprescindible mencionar a Ruth Gordillo quien ha sido un pilar de apoyo fundamental en mi paso por la universidad y quien me ha sabido guiar de manera oportuna cuando ha sido necesario. Además agradezco su apoyo a María Belén Misle, Ximena Sosa (quien leyó varias versiones de esta tesis), Mercedes Cordero, Ana Troya, Círyl Pascualt, Santiago Cabrera, Diego Lombeida, Efrén Guerrero, Miltón Luna, Guillermo Echeverría. A mis profesoras de danza Paola Flores, Leonor Romero y Jenny Arroyo. También expreso mi agradecimiento a Carmen Cecilia Soria, quien de forma brillante me ha sabido guiar por los caminos burocráticos de la universidad para poder presentar esta disertación.

También quiero mencionar a Santiago Arregui y Bryan Tite quienes en la última etapa de la tesis supieron ser mis anclas para siempre regresar a tierra firme y continuar.

Les tendré un infinito cariño por el tiempo compartido y las anécdotas creadas a Fernando Muñoz- Miño, Manuela Sánchez, Daniela López, Andrea Ludeña, Gabriela Rivadeneira, Gabriela Villarroel, Lorena Rosero, Pablo Meriguet, Tatiana Salazar, Andrea Bustos, Francis Andrade, Felipe Castro, Esteban Crespo, Joy Quiña, Patricia Andrade, Rocío López, Michell Pérez, Pamela Contreras y Sara Madera.

Agradezco de forma especial a Alexander Hirtz por haberme permitido ingresar a su archivo personal y a las memorias de Sabina. También agradezco a Cuca Baunman, Clelia Basignana, José Lara, Rosa Aulestia y Patricia Aulestia por haber compartido sus memorias para esta investigación, espero no haberlos decepcionado.

A Viviana Velasco por ser una directora que nunca se rinde y siempre busca la forma de sacar lo mejor de sus tesis. Gracias Vivi. Extiendo de igual forma mi agradecimiento a Carolina Larco y Andrea Moreno quienes me brindaron oportunas correcciones y comentarios.

No menos importantes son mis compañeros de generación de Enseña Ecuador: Martín Piedra, Ana Vaca, Carla Delgado, Pamela Defaz, Patricio Peñaherrera, Michel Muñoz, Fabián Vaca, Andrea Arauz, Adriana Asanza, Santiago Carrión, María Belén Cevallos, Mariela Falconi, Gabriela Flores, Diego López, Gabriela Gamboa, Adriana Moreno, Pamela Ortega, Daniela Portilla, Bryan Torres, Sebastián Ullauri quienes me han sabido brindar apoyo y carcajadas en el proceso de ser maestra y tratar de concluir una tesis. Gracias a mis Coordinadoras de Programa, Isabel Espinel y Roxana Rivas quienes me centraron y comprendieron durante este proceso de escritura.

Quiero agradecer a Coralia Cordova y Estefanía Castillo quienes son el mejor equipo de trabajo y soporte que pueda existir. Tratar de ser maestra puede ser caótico y abrumador pero con ustedes esta experiencia es mil veces más increíble. Y por último a mis 86 alumnos de la Unidad Educativa Madre María Berenice, quizás nunca lean esta dedicatoria pero quiero que quede constancia que ustedes son mi motivación para continuar en el mundo educativo. En busca de una educación de calidad sin importar el contexto del cual provengamos.

Tabla de contenido

DEDICATORIA.....	ii
AGRADECIMIENTOS	iii
RESUMEN.....	1
INTRODUCCIÓN.....	2
CAPÍTULO I: Contexto social y cultural a nivel internacional, nacional y local de las Academias de Danza Particulares de Quito.....	10
1.1 Parte I: Contexto.....	10
1.1.1 Contexto Internacional General.....	10
1.1.2 Contexto Nacional General.	13
1.1.3 Contexto Cultural de Quito.....	16
1.2 Parte II: Contexto general de los antecedentes de la danza académica en Ecuador con casos específicos en Quito, Guayaquil y Cuenca.	22
1.2.1 Las Academias de Danza Clásica de Guayaquil y Cuenca.	29
CAPÍTULO II: Las academias privadas de danza en Quito durante la década de los cincuenta del siglo XX.....	34
2.1. Parte I: La danza en el contexto quiteño.....	34
2.1.1. La danza en Quito.	34
2.1.2 Las Academias de Danza Particulares de Quito.....	36
2.1.3 El Curso de Ballet de la Casa de la Cultura en Quito.....	39
2.2. Parte II: La academia privada de danza de Sabina Naundorff de Hirtz.	40
2.2.1 Primeras Actividades de Sabina en Quito.....	43
2.2.2 El funcionamiento de la “Academia Sabina”.....	45
2.2.3. Las Clases.....	46
2.2.4. La Técnica.....	49
2.2.5 Las alumnas.	51
2.2.6. Las presentaciones de Danza.....	54
CONCLUSIONES:	57
BIBLIOGRAFÍA.....	60
Fuentes Primarias. (Entrevistas Orales)	60
Fuentes Primarias. (Prensa)	60
Fuentes Primarias. (Documentos Archivo Hirtz- Naundorff).....	60
Fuentes secundarias	60
ANEXOS	65
Anexo 1.- Entrevista a Clelia Basignana.	65
Anexo 2.- Entrevista a María Fajardo.....	80

Anexo 3.- Entrevista a José Lara.	92
Anexo 4.- Entrevista a Patricia Aulestia.	102
Anexo 5.- Entrevista a Rosa Aulestia.	111
Anexo 6. Cuadro de fotografías sobre danza.	125

RESUMEN

Esta disertación desarrolla el tema de la danza académica en Quito para la década de los cincuenta del siglo XX. Busca establecer la existencia de academias particulares de danza, sus estilos, presentaciones, quiénes eran sus maestras, sus alumnos, espacios en los que se desarrollaron y a qué sectores sociales e intereses respondieron. Aunque se logró ubicar a un número determinado de academias particulares de danza, se hace énfasis en la academia de danza *Sabina* y en su maestra Sabina Naundorff de Hirtz quien enseñó cerca de 50 años en el Ecuador como bailarina y maestra de danza.

INTRODUCCIÓN.

Analizar la danza en el contexto ecuatoriano, no es tarea fácil. Las fuentes, los hechos, los y las protagonistas se encuentran dispersos en diversos momentos, contextos y espacios que no siempre se los puede llegar a ubicar. La mayor parte del análisis que versa sobre la danza o el baile en un contexto académico – es decir, cuando la danza pasa a ser un objeto de enseñanza y/o aprendizaje dentro de un riguroso programa que cuenta con metodología y teoría, dentro de instituciones creadas para ese fin- como los ballets y las academias, ubican su tiempo de estudio para el caso ecuatoriano desde la década de los sesenta del siglo XX.

La presente disertación se ubicó de forma temporal en la década del cincuenta del siglo XX y buscó establecer un panorama sobre la danza académica en Quito en los años de estudio antes mencionados. Los escasos trabajos de investigación sobre danza existentes no realizan un análisis a profundidad sobre la escena dancística en el Ecuador y su relación con el contexto social y cultural de las cuales estas instituciones eran parte. La finalidad de esta disertación fue establecer y mostrar en qué medida existía la posibilidad de bailar en Quito. Cuáles fueron las academias de danza en la ciudad, las condiciones para hacerlo, sus escenarios, sus actores, estilo de danza y la presencia fuerte o débil de las instituciones dedicadas a la enseñanza de este arte.

La idea para este tema surgió de mi práctica dancística por más de seis años en los talleres culturales de la PUCE y de cuestionarme quienes podían acceder a los diversos estilos de danza existentes en la oferta local urbana y en muchos casos relacionada a los lugares que cada uno habita. Esto llevó a una reflexión personal sobre la existencia de los grupos de folclor nacional, el nacimiento de la idea de establecerlos como ballet y sobre todo crear una temporalidad con los mismos, que a su vez se vio limitada por la escasa investigación sobre este tema. Un segundo momento surgió a través de la experiencia de trabajar como asistente de investigación en el proyecto “Género y Velasquismo en el siglo XX” ya que una de las actividades requeridas era buscar información sobre José María Velasco Ibarra en la prensa de la década de los cincuenta.

Conforme se revisaba cada uno de los diarios para ubicar actores claves de aquel gobierno, se halló de manera paulatina y casi a cuenta gotas publicidad sobre academias de danza particular en Quito dedicadas a la enseñanza de ballet y danza española, después pasaron a ser las crónicas de las presentaciones y así se encontró información

que confirmaba que en Quito si existían academias de danza no relacionadas a los ballets folclóricos y que los mismos eran nulos o inexistentes para eso años. Cuando se decidió desarrollar este tema y transformarlo en la actual disertación de tesis, se tuvo que enfrentar a tres retos: 1) donde se podía encontrar más fuentes primarias 2) la casi nula bibliografía sobre el tema 3) y la cuestión metodológica.

El primer reto fue solucionado a partir de definir cuál fue uno de los actores principales dentro del mundo de las academias de danza y fue así como se llegó a *Sabina Naundorff de Hirtz*. Una bailarina de origen alemán quién trabajó por más de cincuenta años en el Ecuador tanto como maestra de danza en instituciones educativas públicas y particulares, además de tener su propia academia de ballet en Quito. Un gran avance fue haber accedido al archivo personal de Sabina, que se encuentra bajo el resguardo de su hijo Axel y partir de ahí se pudo entrevistar a una serie de testigos que fueron alumnos y amigos de Sabina; que son en cierta forma herederos de su legado. De esta forma se logró entrevistar a Patricia Aulestia una de las más renombradas bailarinas ecuatorianas y que fue alumna de Sabina en lapsos cortos de tres meses, cuando ella llegaba de Chile a pasar las vacaciones familiares en Ecuador. José Lara fue el único bailarín varón al que pude acceder y me brindó un testimonio rico sobre las presentaciones y quienes podían acceder a la academia. Llegué donde Rosa Aulestia por medio de su hermana Patricia, aunque ella no fue bailarina (y no le gustaba la actividad) si fue una amiga cercana a Sabina y a toda la familia. En cambio Cuqui Baumann (María Fajardo) y Clelia Basignana, fueron alumnas muy cercanas a Sabina, que la acompañaron en diferentes etapas de la academia y que me permitieron acceder a sus testimonios sin ningún tipo de traba. A todos ellos estoy muy agradecida.

El reto de la bibliografía se solucionó a partir de abrir el espectro de los textos que iban a servir de guía dentro de la investigación. De esta forma se accedió a textos trabajados por bailarines o relacionados a educación, entre otros. Es así que la danza dentro de la literatura de las ciencias sociales ha sido abordada desde diversas líneas de análisis, por esta razón se tienen estudios que examinan a esta actividad desde la sociología del arte, la sociología histórica, los estudios culturales, la antropología, la historia, entre otras. Para el caso de Latinoamérica y España, la existencia de estudios que abordan a la danza dentro de un tiempo y espacio determinado ha dado como resultado trabajos investigativos que tratan el crecimiento urbano, el exilio o la participación de determinados actores políticos frente a la cuestión de la danza, y las repercusiones que se

generan tanto en la actividad como tal de bailar, en los bailarines, el público, las instituciones y los espacios que promueven y albergan esta actividad.

Dentro de la línea de análisis antropológico se tiene a Susana Asensio (2004) *El Imaginario Flamenco Americano: Aura y Kitsch en la Escena Transnacional* y a Amparo Sevilla (2000) *El Baile y la Cultura Global*. Las autoras proponen un análisis de la danza a partir del contexto específico de cada uno de los casos de estudio. Por una parte Asensio, entabla la relación del flamenco y de su expansión como fenómeno musical y dancístico a partir de una mayor presencia de los exponentes de este género, en el escenario internacional, sobre todo en el caso de Estados Unidos. En este punto, es donde la autora desarrolla la idea del imaginario flamenco, donde los antecedentes del origen de este arte, permiten crear un aura de misterio respecto al mismo, pero deja en claro que el origen de exclusión del cual es parte el flamenco, no cambia en su momento de internacionalización, ya que se sigue concibiendo como un arte ajeno dentro de Estados Unidos, pese a su gran acogida artística.

Mientras que, Amparo Sevilla tomando como base de su estudio a la antropología y a la historia, realiza un análisis sobre “la construcción social del cuerpo humano” y “la mutua construcción entre el espacio urbano y los cuerpos que lo habitan” con estas líneas explora el surgimiento de los salones de baile en la capital de México en la década de los cincuenta del siglo XX y su posterior deterioro y desaparición. Así mismo, la autora vincula el proceso de modernización de la urbe y los salones de baile, a través de la adquisición de nuevos capitales culturales por parte de la población capitalina.

Otro texto que nos ha servido de referencia es *Las narrativas de las “pioneras”. Cuestiones de género y moralidades en el desarrollo de la danza moderna en la Argentina 1940- 1960* de Denise Osswald (2010). Como el título de la publicación anuncia, es una reflexión a través de las teorías de género y el trabajo histórico sobre el apareamiento de la danza moderna en Argentina. Osswald investiga cómo se llegó a posicionar la danza moderna en este país y cuáles fueron los límites y discriminaciones que tuvieron que afrontar las primeras mujeres que se dedicaron a esta rama de la danza. Y a su vez, como estas bailarinas se vieron enfrentadas al estereotipo de mujer de ese momento y las formas que aquellas encontraron para afrontar y recrear su respectiva realidad como bailarinas de danza moderna.

Ahora bien, hasta este momento hemos dado paso a una revisión internacional sobre la literatura de la danza. Donde se ha explicado y descrito las líneas de análisis y argumentativas respecto a las investigaciones con anterioridad expuestas. A continuación, se van a analizar las investigaciones nacionales existentes sobre danza. La cuestión como tal, ha sido estudiada, pensada y criticada desde los mismos bailarines o bailarinas en su gran mayoría y en otros casos desde autores relacionados a las ciencias sociales. Podríamos añadir que un tercer grupo que se ha dedicado a este análisis son bailarines y bailarinas que han realizado estudios universitarios dentro del campo de las ciencias sociales. Lo cual, nos aporta una riqueza tanto metodológica, teórica y testimonial en el tema de la investigación.

Por la multiplicidad de la bibliografía encontrada, se va a realizar una agrupación de acuerdo a la línea argumental de cada uno de los textos. Así en primera instancia tenemos a aquellos trabajos que brindan una explicación cronológica- descriptiva, de la cuestión danza. Estos textos se centran en esclarecer el surgimiento de la danza académica y de sus diversos estilos, dentro del contexto ecuatoriano. Brindan la posibilidad de establecer sujetos y procesos relevantes dentro de fechas específicas del establecimiento dancístico en el Ecuador. Entre aquellos textos tenemos a: *“Danzahistoria: Notas sobre el ballet y la danza contemporánea en el Ecuador (Mariño & Aguirre, 1994)* realizan un trabajo bibliográfico e investigativo para comprender el surgimiento del ballet a nivel mundial y local. Las autoras configuran un escenario amplio de análisis que les permite realizar un recorrido cronológico del ballet en el país; aunque por la envergadura del proyecto, no llegan a profundizar y discutir su investigación.

A continuación tenemos *La Cultura en el Sentido Ilustrado” (Villacís Molina, 2011)* es una visión general sobre la situación del Arte a nivel nacional en los últimos cincuenta años y hace énfasis sobre las instituciones y ciertos intelectuales que han sobresalido en el país. Los campos mencionados en este artículo son: artes plásticas, arquitectura, escultura, literatura, teatro, música, cine y danza. Cuando el autor llega al último acápite menciona a instituciones existentes como el Ballet Ecuatoriano de Cámara, Ballet Metropolitano, Metrodanza, Compañía Nacional de Danza, Frente de Danza Independiente, Grupo Sarao y ETEA. Además, el autor denota que la gran mayoría de estas instituciones reciben subvenciones por parte del Estado ecuatoriano, a acepción de los centros privados.

El siguiente texto es *Signos de Futuro: La Cultura Ecuatoriana en los 80*. (Solórzano & Rivadeneira, 1991) Analiza el estado de la cultura ecuatoriana en la década de los ochenta en diversas áreas, como la literatura, el teatro, la música, artes plásticas y la danza. Esta última parte, a cargo de Laura Solórzano y Santiago Rivadeneira. El artículo busca contextualizar y problematizar la cuestión de la danza contemporánea con sus aciertos y falencias. Como punto de partida del análisis, toman a la década de los sesenta como el inicio de la danza contemporánea en el país y cómo se fue manifestando hasta la década de los ochenta. El artículo es crítico con las instituciones y actores que promovieron la actividad dancística en esos años. Y sobre todo tratan de dilucidar los vacíos de esta actividad y como esto afectaba a la forma de recepción por parte del público.

Ecuador y México con el arte de la danza. (Aulestia, 2010) Este artículo se encuentra dentro de la recopilación *Ecuador y México: Vínculo histórico e inter-cultural (1820- 1970)*. Aquí la autora realiza una compilación cronológica de la colaboración cultural que estos dos países han mantenido durante casi dos siglos, específicamente en la cuestión de la danza. Aulestia, realizó un recorrido a través de aquellos bailarines e instituciones que han sido participes y beneficiarios de la relación dancística mexicana-ecuatoriana. Aunque la investigación inicia en el siglo XIX, se da mayor relevancia al siglo XX, específicamente a la década de los sesenta en adelante, donde se presta atención a los bailarines y bailarinas que tuvieron una formación continua en folklore y danza contemporánea, dentro de instituciones de educación profesional de danza en México.

Otro texto que nos ayuda es la Revista Cultura, Vol. VI de 1990, se encuentra una sección destinada a la danza, donde Noralma Vera, Rubén Guarderas y Marcelo Ordoñez realizan colaboraciones sobre el estado de la danza. Entre los títulos tenemos *La Danza en el Ecuador*, *La Danza en los últimos veinte años* y *Danza y definición cultural*, son los títulos de los respectivos artículos, que permiten entender la génesis de la danza académica en el Ecuador, el desarrollo de la danza contemporánea y de las instituciones de enseñanza de la misma, así como las limitaciones que esta actividad artística ha tenido en el país y que no han permitido un mayor desarrollo de la misma.

El siguiente grupo de textos ingresan en la categoría de la sociología del arte. Es una rama de la sociología que surge en la segunda mitad del siglo XX y “que enmarca la relación existente entre arte y sociedad” (Ignatova, 2013; 25) En esta idea encontramos

los trabajos de *Camino Danzando: Memorias de un arte resistente en Quito*. (Ignatova, 2013) Donde se analiza la creación del Frente de Danza Independiente, la autora pone énfasis en el contexto en cual se inició esta agrupación y cuáles fueron sus principales integrantes y manifestaciones artísticas desde su surgimiento. Además, problematiza el inicio de la danza contemporánea dentro del contexto ecuatoriano y específicamente dentro de la danza ecuatoriana. Ignatova, aparte de realizar el estudio del comienzo del Frente de Danza Independiente, hace una descripción de sus principales exponentes como Wilson Pico, Kléver Viera, Terry Araujo y Carolina Vásconez. Y a su vez realiza un análisis de las obras coreográficas propuestas por los bailarines antes mencionados.

El siguiente trabajo es *Sociología de la Danza: Notas para la sociología del arte en el Ecuador*. (Argüello López, 2014) Aquí se realiza un análisis y revisión general sobre la situación de la danza ecuatoriana desde la época colonial hasta la década de los setenta. El punto de partida para su análisis son Quito - Guayaquil y la producción dancística que se da en estas dos ciudades. Presta especial atención a las entidades y agrupaciones que se formaron en estos años y su relación con el medio social, local y nacional. Como el mismo título de su trabajo lo enuncia, su investigación aborda un amplio contexto temporal y espacial. Lo que Argüello demuestra en su investigación es la existencia de procesos dancísticos en Ecuador, cómo ha sido su práctica, sus instituciones, sus actores y como ha sido el posicionamiento en la sociedad ecuatoriana.

La siguiente categoría se encuentra vinculada a los estudios de la cultura y a la historia de la educación, en la primera categoría tenemos el trabajo de *Ballet Folklórico en Ecuador Reinenciones de Tradiciones 1963- 1993* (Salvador, 2006) Es una tesis de maestría en estudios de la cultura, que explica el surgimiento de ballets profesionales de *folklore* ecuatoriano desde la década de los sesenta. Al ser escrita por un bailarín (Paco Salvador) que participó en la formación de estas agrupaciones, el trabajo realiza un aporte por las fuentes documentales utilizadas y por el uso de teoría para explicar que es la danza, la tradición y su función dentro de un contexto artístico- social determinado. Dentro de la segunda categoría tenemos el trabajo *Educación de las mujeres, maestras y esferas públicas: Quito en la primera mitad del siglo XX*. (Goetschel, 2007) El principal objetivo de este trabajo investigativo es analizar el surgimiento y establecimiento del campo educativo en Quito a través de las maestras. Un acápite que aborda la investigación está relacionado a las actividades de educación física y danza que se impartían dentro de las instituciones analizadas para el caso de estudio de la autora, como el Colegio 24 de Mayo,

el Normal Manuela Cañizares y el Conservatorio Nacional con sus clases de ballet. La información que se provee, permite entender las necesidades de un sistema educativo laico por formar a nuevos ciudadanos y ciudadanas más conscientes y activos con su cuerpo, en lo cual la danza se vio involucrada como actividad adecuada de acuerdo a las necesidades que se tenía en el momento.

La bibliografía que fue analizada para el caso ecuatoriano, permite visualizar que ha existido por parte de diversos investigadores, una preocupación por la actividad de la danza para explicarla, pensarla y criticarla dentro del contexto de producción. El hecho que en su gran mayoría sean estudios que hacen énfasis a la segunda mitad del siglo XX, cuando la danza moderna y contemporánea va arribando al país, nos permite entender que hay un vacío historiográfico, donde se pueda explicar a mayor profundidad, la constitución de la danza académica en la primera mitad del siglo XX.

El tercer reto que hace referencia a la metodología se lo trabajó a partir de acceder a la prensa de esos años como el periódico “El Comercio” o la revista “La Calle”, los cuales aportaron con fuentes gráficas como publicidad, fotografías o noticias de sociedad que daban cuenta sobre la existencia de las academias. Para fortalecer a la investigación y darle mayor sustento se decidió proceder con trabajo de Historia Oral, lo cual permitió acceder a una información rica en testimonios sobre la danza y a su vez en contexto a la época de estudio. Aunque la metodología de la Historia Oral es joven aún en el campo histórico, permite acceder a un tipo de fuentes principales, que el archivo tradicional no lo podría hacer. Desde la visión de la Historia Cultural donde esta tesis trata de inscribirse, la historia oral le ha permitido entablar relaciones con sujetos históricos que no tienen la posibilidad en su contexto determinado de acceder a dejar sus testimonios por escrito y en muchas ocasiones únicamente su memoria, limitada por el tiempo biológico de los cuerpos, es el único rastro de un hecho histórico que tiene como testigo a la palabra oral.

De esta forma la disertación de tesis busca realizar un aporte en el campo de la historia de la danza, entendiendo que este arte, responde en gran medida a un contexto temporal determinado y que no se encuentra libre de cuestiones como la política, la clase, el género o la etnia. Sino que sigue reproduciendo ese mismo contexto intrínsecamente a través de las academias, las bailarinas y las maestras.

Como se expusieron los aportes que trató de realizar la presente disertación de tesis, resulta necesario explicar cuáles son los vacíos de la misma. Por un lado se tiene un vacío a nivel teórico, esto se debe a dos razones primordiales: la primera, es que este trabajo es una aproximación aún tema que se está comenzando a estudiar en el contexto ecuatoriano y sobre todo donde las bases del mismo se encuentran en constante formación. Esto a su vez trae beneficios ya que las líneas de investigación se expanden de una manera abrumadora, pero para que estas funcionen es necesario tener en cuenta de manera clara y fija, donde se encuentran las fuentes documentales o los informantes que van a permitir establecer los pilares del análisis. La segunda razón tiene que ver con el hecho de las fuentes primarias, aunque, el título de la disertación hace referencia a las Academias de Danza en Quito. La investigación abarca únicamente a las academias privadas de danza y deja de lado en su gran mayoría a lugares como los colegios y escuelas públicas donde se recibía el taller de danza o al curso de danza propuesto por la Casa de la Cultura Ecuatoriana en la década de los cincuenta. Esta decisión se tomó por el hecho de no poder acceder a las fuentes documentales de estos lugares, ya que eran inexistentes o no estaban organizadas para su consulta al público.

Aunque, gran parte de la tesis está construida en base a testimonios orales, se debe recalcar que los entrevistados tienen una visión muy parcializada de la situación, esto se debe en gran medida a los contextos de los cuales provienen y a la experiencia de vida que llevan consigo. Esto me obligó a realizar una contraposición de las experiencias de vida, para poder aclarar y definir situaciones o espacios en los cuales fueron testigos y actores; de esa forma traté de encontrar puntos en común de sus descripciones y de ahí partir a una explicación más profunda de los mismos.

Con las expectativas antes relatadas y los puntos en contra, fue como se realizó esta disertación de tesis, cuya principal finalidad es la de poder aportar a otros investigadores y público en general una experiencia amplia sobre la danza.

CAPÍTULO I: Contexto social y cultural a nivel internacional, nacional y local de las Academias de Danza Particulares de Quito.

1.1 Parte I: Contexto.

En este capítulo se tratará el contexto histórico de las Academias de Danza de Quito, en la década de los cincuenta del siglo XX. El enfoque de la presente investigación se orienta en la línea de la historia cultural. Se busca comprender y dialogar con aquellos procesos artísticos, políticos, sociales, económicos que se desarrollaron en este lapso de tiempo. El siguiente apartado se encuentra dividido en: contexto internacional general, contexto nacional general y contexto cultural de Quito.

1.1.1 Contexto Internacional General.

Debemos tomar como eje de inicio del contexto internacional a la Segunda Guerra Mundial. Aunque, existe una literatura extensa sobre el tema, es necesario para nuestro caso de estudio analizar las implicaciones del conflicto bélico y a posteriori las consecuencias del mismo, con respecto a los movimientos artísticos que surgieron en el continente europeo.

Europa se consideró durante siglos la cuna del arte de occidente, donde surgieron importantes movimientos artísticos y donde se encontraban las principales galerías, museos y marchantes de arte del mundo. Durante el siglo XX fue el lugar de nacimiento “del cubismo, el expresionismo, el futurismo, y la abstracción de la pintura; el funcionalismo y el rechazo del ornamento en la arquitectura; el abandono de la tonalidad y la ruptura con la tradición en la música” (Hobsbawm, 1995, p. 183). Desde el punto de vista de la danza clásica o ballet fueron diversas las escuelas o ramas que nacieron de este paradigma desde Europa, como la escuela rusa, inglesa, italiana o francesa, aunque todas estas academias imparten el mismo vocabulario es decir, los pasos – *Plié, pas de deux, arabesque, fouetté*, entre otros-, el estilo, técnica y carácter es lo que las diferencia la una de la otra.

El siglo XX significó para la danza un siglo de transformaciones tanto al nivel de estilo como de coreografía (Hobsbawm, 1995, p. 186). Fue la compañía de ballet del empresario y director artístico ruso Seguéi Diáguilev que buscó la innovación del ballet, tal cual a como se lo conocía hasta ese momento y se dio pasó al primer ballet vanguardista (1917). Antes del ingreso de Diáguilev con su propuesta artística, era común que el ballet fuera el acompañante de la ópera y que las funciones se organizaran de acuerdo a la lógica de esta expresión artística. El ballet vanguardista rompió con esta

continuidad y sus presentaciones se volvieron un lugar de enunciación de las artes de vanguardia, de acuerdo a Hobsbawn:

Desde que se hiciera su producción de *Parade*, presentada en 1917 en París con diseños de Picasso, música de Satie, libreto de Jean Cocteau y notas del programa a cargo de Guillaume Apollinaire, se hizo obligado contar con decorados de cubistas como Georges Braque (1882- 1963) y Juan Gris (1887- 1927), y música escrita, o reescrita, por Stavinsky, Falla, Milhaud y Polenc (1995, p. 186).

Desde inicios del siglo XX, surgieron nuevas propuestas de danza, ese fue el caso de la visión de Isadora Duncan (1877- 1927), de origen estadounidense, quien fue una de las precursoras de la danza moderna en el mundo. La propuesta de Duncan consistió en la búsqueda de un movimiento mucho más natural del cuerpo al momento de bailar y alejada completamente de la técnica del ballet. A su vez, su danza se encontraba acompañada de una vestimenta que permitía desarrollar ese movimiento corporal, en oposición al tradicional tutu. La inspiración de esta bailarina se basaba en recuperar los bailes griegos clásicos, no de índole folclórica, sino, aquellos que se encontraban representados en vasijas, paredes, columnas, ruinas arqueológicas, etc. Aunque al inicio de esta experiencia Duncan¹ fue criticada de manera severa debido a su propuesta, de forma paulatina llegó a ser aceptada en círculos sociales cada vez más amplios. Esto se debió al incremento de su fama como bailarina no clásica, además, el surgimiento de su propia academia en París permitió el adiestramiento de varias alumnas que se formaron bajo la teoría y técnica de esta experimentación dancística y por lo tanto, pudieron expandir por el mundo la metodología de trabajo de su maestra. Siguiendo la misma línea de exploración de Duncan, posteriormente aparecieron Loïe Fuller (1862-1928), Ruth Denis (1878- 1968), Doris Humphrey (1895- 1958), Martha Graham (1894- 1991), entre otros.

Con el inicio de los regímenes totalitarios en Alemania (1933- 1945) e Italia (1922- 1945), y el posterior inicio de la Segunda Guerra Mundial, el arte moderno pasó de ser criticado a ser perseguido. Un ejemplo de esto fue la exposición organizada por el gobierno nacionalsocialista en Alemania, denominada “Arte Degenerado” en el año de 1937. Lo que se buscó con esta exposición, fue demostrar cómo el arte moderno, era carente de “aptitud manual, artística adecuada” y que a su vez esta “degeneración” se encontraba vinculada a lo judío y a lo bolchevique (Foster, Bois, Krauss, & Buchloh, 2006). Conforme el conflicto bélico fue ampliando su magnitud y fronteras, varios artistas

¹ Isadora Duncan estuvo activa como bailarina desde 1896 hasta 1927.

de diversas ramas, se vieron obligados a abandonar sus países de origen en busca de protección y seguridad. Con la ocupación de Francia por tropas alemanas el 25 de junio de 1940, el núcleo del arte más importante de Europa, París, se vio inhabilitado para seguir cumpliendo su misión. Algunos artistas lograron escapar a países que mantenían su estatus de neutral como Suiza, otros atravesarían el Canal de la Mancha para llegar a Inglaterra y otros cruzarían el Océano Atlántico buscando llegar a Estados Unidos, específicamente a New York. Entre aquellos artistas que lograron escapar se encontraban Stuart Davis, Shapiro, Paalen (quien luego se radicó en México con la ayuda de Frida Khalo), Mark Rothko, Adolph Gottlieb, Kurt Seligman, Yves Tanguy, Roberto Matta (de origen chileno y quien compartió estancia en México con Paalen), André Massón, André Breton, entre otros (Foster et al., 2006, p. 29). Terminada la guerra, el núcleo del arte no regresó a Europa, sino que se terminó de consolidar en Estados Unidos. Esto a su vez, permitió el surgimiento y fortalecimiento de artistas locales, que habían tomado los lineamientos principales de aquellos artistas refugiados de la guerra y lo pudieron traducir en un nuevo lenguaje artístico.

Para el caso regional de América Latina, el inicio de la guerra significó la llegada de cientos de personas refugiadas de Europa, entre ellos artistas de diferentes ramas, quienes aportaron conocimientos y técnicas a las diversas corrientes de arte propias de cada país, en el caso de Ecuador cabe mencionar el aporte en el campo de la danza que realizaron Kitty Sakilarides de origen yugoslavo, Ingrid Burkmann y Sabina Naundorff de Hirtz, estas últimas de origen alemán².

El surgimiento de las vanguardias europeas como se explicó en este acápite se contrapone al contexto de la danza ecuatoriana, mientras que, en Europa Isadora Duncan y Diaghilev a inicios del siglo XX proponen una visión de la danza que rompe los esquemas de su momento. En Ecuador se fortalece la danza clásica con profesoras provenientes de países europeos entre la década de los cuarenta y cincuenta. De esta manera se pone en evidencia los desfases en las tendencias y estilos entre el contexto local y el contexto internacional de la danza.

² Hablaremos más a profundidad de estos personajes en la segunda parte del I Capítulo y en segundo capítulo dedicado a Sabina Naundorff.

1.1.2 Contexto Nacional General.

Desde finales del siglo XIX y e inicios del siglo XX, el Ecuador ingresó en la búsqueda de un proceso de modernización de la mano de la Revolución Liberal (1895). Parte de los cambios que este modelo político, social, económico y cultural buscó establecer fue la creación de un Estado Laico que se lo define como “la independencia estatal frente a la influencia religiosa y eclesiástica” (Borja, 1997). Este objetivo se lo llevó a cabo a través del proceso de secularización, mediante el cual, se estableció una legislación que buscaba fortalecer al Estado y disminuir el poder de acción de la Iglesia Católica. Entre algunas de las leyes expedidas que buscaban ese fin, se encontraban: Ley de Registro Civil (1990), Ley de Matrimonio Civil y Divorcio (1902), Ley de Cultos (1904), Ley de Beneficencia Pública (1906) y otras.

Ahora bien, la modificación de la legislación por parte de los liberales, fue uno de los primeros pasos que se dieron a nivel nacional con la finalidad de separar la Iglesia del Estado y dar continuidad al proceso modernizador de la sociedad y la economía ecuatoriana. Dentro de esta misma línea, se buscó un mayor desarrollo de la economía nacional a través de la conexión de los mercados nacionales con los mercados extranjeros. Aunque Guayaquil, como el principal puerto marítimo del país se encontraba en franca relación con el comercio internacional, no sucedía lo mismo con las ciudades de la sierra, que estaban restringidas del mismo al no contar con los medios logísticos, que les permitiera movilizar sus productos de manera rápida y eficiente hacia otros mercados, más allá de los locales³.

El ferrocarril transandino fue una de las grandes obras públicas tanto en dimensión e importancia, por el cual, los regímenes liberales buscaron conectar de manera física a la costa y a la sierra, a través de sus ciudades más grades como Guayaquil y Quito. La ruta transandina se demoró cerca de once años en completarse, esta conexión significó para las dos regiones nuevas formas de comunicarse y comercializar entre ellas. Los viajes interregionales, que antes podían demorar entre siete meses a lomo de caballo y siempre dependiendo del clima, pasaron a durar dos días en tren. De acuerdo a Bustos:

Se torna significativo el crecimiento del tránsito de pasajeros, mercancías, materiales de construcción, bienes de equipamiento, etc. Y puede afirmarse sin temor a exagerar, que

³ Si se desea profundizar sobre este tema se puede referir a los siguientes textos: Kim Clark, *La obra redentora. El ferrocarril y la nación en Ecuador 1895- 1930*, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar/ Corporación Editora Nacional, 2004. Juan Manguashca ed., *Historia y región en el Ecuador: 1830- 1930*, Quito, Corporación Editora Nacional, 1994. Friedrich Hassaurek, *Cuatro años entre los ecuatorianos*, Quito, Editorial Abya- Yala, 1994.

este hecho desencadenó en el mediano plazo una de las transformaciones más significativas en el desarrollo de la ciudad, por cuya trascendencia 1908 puede fecharse como el inicio de la historia moderna de Quito (1992, p. 168).

Como lo explica el autor, el ferrocarril fue uno de los ejes que permitió la transformación, conexión y modernización de la ciudad de Quito o por lo menos, marcó el inicio del mismo, además, permitió la consolidación de un mercado nacional y el inicio de la migración a nivel interno en el Ecuador. Otro punto que es necesario tratar en estos antecedentes breves, es la cuestión educativa bajo los regímenes liberales. Aunque constituye un hito de la educación liberal, la desvinculación de la iglesia del sector educativo con sus debidas excepciones, y la formación de un sistema educativo laico cuyos principales exponentes serían el Colegio Nacional Mejía y los colegios normales Manuela Cañizares y Juan Montalvo (Ayala Mora, 1996), instituciones que fueron las encargadas de formar a las y los nuevos maestros ecuatorianos. Otro hito educativo a mencionar, y quizás uno de los más perdurables y notorios, fue la vinculación de niñas y mujeres hacía el sistema educativo público. En cierta manera esta política, buscaba garantizar la anexión de un sector importante de la población ecuatoriana al nuevo modelo político y económico que estaba siendo impulsado por el Estado. De esta forma, las mujeres pasaron a convertirse en actores sociales visibles dentro de la sociedad ecuatoriana, aunque resulta necesario añadir que este proceso se demoró décadas en consolidarse.

Aunque el liberalismo estableció las bases para un proceso de transformación del aparato productivo y hasta cierta medida social, fue la Revolución Juliana y sus representantes, los que buscaron establecer un proceso de modernidad en el país. Esta afirmación implica entender el cambio de modelo económico, político y social que buscaron para Ecuador, y que en ciertos casos llegó a transformar por completo el diario vivir de la sociedad de ese momento. La Revolución Juliana permitió establecer los pilares de un Estado moderno, donde la institucionalidad se vio fortalecida y agrandada. Se debe añadir que las décadas desde los veinte hasta los cuarenta del siglo XX para el país estuvieron marcadas por una fuerte inestabilidad política, económica y social. Esta se vio expresada en continuos cambios de presidentes, toma del poder por los militares, retornos a la democracia, además de procesos de migración interna del campo a la ciudad, expansión urbana de las ciudades más grandes como Quito y Guayaquil.

La década de los cincuenta para Ecuador representó un decenio de estabilidad política y económica. Por un lado se sucedieron de forma continua los gobiernos de Galo

Plaza Lasso (1948-1952), José María Velasco Ibarra (1952-1956) y Camilo Ponce (1956-1960). La economía ecuatoriana había entrado en un ciclo de equilibrio, después de la crisis del cacao, que la afectó de forma severa en décadas anteriores. El país ingresó a una etapa de monocultivo exitoso que era presidido por el banano. Además, se dio paso a un proceso acelerado de urbanización de las ciudades y a una ampliación del sistema educativo público y privado.

En cuanto al ámbito cultural, Ecuador se encontraba en un momento de transición de asentar y fortalecer un proceso que desde años anteriores se había venido construyendo por diversos actores de relevancia, así como por instituciones surgidas en aquel momento. Para entender la anterior referencia, es necesario comprender a la década de los cuarenta y su peso dentro de la historia ecuatoriana. En aquel lapso de tiempo, el país ingresó en un nuevo conflicto armado con el Perú en 1941, lo que generó la ocupación de territorios ecuatorianos por tropas peruanas. Al mismo tiempo que este conflicto local se desarrollaba, el mundo se encontraba inmiscuido en plena Segunda Guerra Mundial. En 1942, se produjo la Conferencia Interamericana en Río de Janeiro, que buscaba la unión de las Américas, frente a este conflicto de escala global y en apoyo a Estados Unidos que había ingresado de manera formal al enfrentamiento bélico, después de los ataques de Pearl Harbor por parte del ejército de Japón en diciembre de 1941. Es en esta misma conferencia donde se buscó llegar a una solución pacífica del conflicto entre Ecuador y Perú. Fue allí, donde se procedió a la firma del tratado de Río de Janeiro, donde el país accedió a la secesión de casi la mitad de su territorio hacía Perú.

Aquel hecho generó diversas críticas en distintos sectores sociales ecuatorianos y acrecentó el descontento hacía la administración política del presidente Arroyo del Río. En el año de 1944 se produjo “La Gloriosa”, un levantamiento popular en el cual convergieron distintos sectores sociales y políticos con la finalidad de destituir a la administración política arroyista. Quizás unos de las ideas relevantes de este levantamiento popular fue recuperar el honor nacional que se había perdido con la firma del tratado de Río de Janeiro.

En 1944 bajo el nuevo gobierno de José María Velasco Ibarra, se fundó la Casa de la Cultura Ecuatoriana. Entre sus principales orquestadores se encontraban intelectuales tanto de derecha como de izquierda, entre ellos, Benjamín Carrión, Eduardo Kingman, Jacinto Jijón y Caamaño, Aurelio Espinoza Pólit S.J, entre otros. La finalidad de esta institución, respondía a un proyecto nacionalista promovido desde el gobierno de

Velasco Ibarra, que buscaba “reconstruir, el orgullo y la conciencia cívica perdida detrás del tratado de Río de Janeiro” (Fernández-Salvador, 2014, p. 221) a través de un proceso democratizador de la cultura, donde se podían vincular diferentes visiones y actores de la sociedad de aquel momento. Para llegar al cumplimiento de este proyecto estatal, varios artistas de la década del cuarenta y sus obras, pasaron a ser los artífices de la construcción de aquel elemento unificador de la cultura ecuatoriana. De acuerdo a Fernández-Salvador, el proyecto democratizador de la cultura, que había surgido durante la década de los cuarenta y cuyo principal órgano había sido la Casa de la Cultura, llegó a su fin cuando aquella institución se alineó bajo los parámetros del discurso oficial de los gobiernos de turno. La idea que había surgido en la década anterior sobre democratizar quien podía acceder a la cultura se había convertido en ficción, en la medida que quienes podían acceder a ella seguían siendo aquellos grupos sociales que siempre habían ostentado su acceso a la misma como símbolo de estatus y aristocracia. Aunque el proyecto de la Casa de la Cultura Ecuatoriana trató de ser unificador nacional, el contexto tradicional en el cual existía le hizo perder sus características democráticas y nuevamente se volvió excluyente con aquellos a los cuales intentó incluir.

1.1.3 Contexto Cultural de Quito.

Quito desde la década de los treinta del siglo XX, fue una ciudad que experimentó constantes cambios, físicos, sociales, económicos y culturales. Estas transformaciones, aunque fueron paulatinas y se dieron en un contexto temporal amplio, generaron nuevas formas de relacionarse entre los habitantes de la urbe, así como el apareamiento de originales formas de entretenimiento y comunicación como el cine o la radio con una programación variada que le permitía al público acceder a nuevas fuentes de información y romper en cierta forma los límites de la ciudad.

1.1.3.1 La transformación urbana de Quito entre 1930 a 1950.

En el acápite anterior se explicó los antecedentes políticos, económicos y sociales que los gobiernos liberales y julianos, construyeron a partir de su llegada al poder y la forma en que estos afectaron al conjunto de la sociedad. Ahora bien, en esta sección nos introduciremos en las transformaciones urbanísticas, sociales y económicas que Quito vivió durante las décadas del treinta, cuarenta y cincuenta. Esto con la finalidad de establecer, el escenario en el cual las Academias de Danza se constituyeron.

Autores como Maiguashca (1991), Bustos (1992), Goetschel (1992), Kingman (2006; 1992), Espinosa Apolo (2012), Rodríguez (2014) sostienen que las transformaciones más profundas que sucedieron en Quito, tanto a nivel urbano como social, ocurrieron durante la primera mitad del siglo XX. Desde la década de los treinta la matriz económica de la Sierra Norte sufrió un proceso de transformación hasta ese momento la economía se había basado casi exclusivamente en la producción de hacienda que, a su vez, había fijado las relaciones sociales de manera personalista. De acuerdo a Maiguashca⁴ (1991, p. 80) la sociedad ecuatoriana inició una lenta transición de una sociedad de familias patrimoniales, a una sociedad capitalista⁵. Es en este proceso de cambio, en el que Quito dio un salto de lo rural a lo urbano e inició, un proceso de modernización que se encontró auspiciado por el capital comercial y la rentas de hacienda, mas no de un proceso de industrialización a gran escala. Esto generó de acuerdo a Kingman (2002) una modernización basada en las formas de dominación tradicional por parte de las élites, antes que una modernización fundamentada en relaciones sociales modernas.

Como se hace referencia en el párrafo anterior sobre la transformación de Quito, en estos años la ciudad comenzó a ser escenario de una transformación urbana tanto a nivel arquitectónico como de planificación. A esto se añade que la población urbana de Quito aumentó esto debido a la intensa migración interna del campo a la ciudad como consecuencia de la crisis económica que se estaba viviendo en el agro. De acuerdo Bustos (1992) la población de Quito se expandió de 51.858 en 1906 a 80.702 en 1922, 101.668 y hacia 1950 se llegó a 209.932 habitantes. En cierta manera, esta fue una de las causas por la cual Quito dejó de ser una ciudad de modelo urbanístico concéntrico y pasó a ser una ciudad de modelo urbanístico longitudinal, donde las élites económicas sociales y culturales se comenzaron a trasladar hacia el norte, como forma de distanciarse, tanto física y simbólicamente, de aquellos migrantes provenientes del campo.

Esta separación a la cual se hace mención también puede ser hallada en la forma en la cual las élites eligen que consumir para distinguirse de ese otro. Las academias de danza, la música que escuchan, los cines que frecuentan y hasta las prendas que usan les

⁴ Maiguashca define la transición de una sociedad de familias patrimoniales a una sociedad de corte capitalista desde la década de 1920, otros autores como Bustos y Kingman la establecen desde 1930.

⁵ Maiguashca afirma que este proceso fue desde 1920 y finalizó entre la década de los sesenta y setenta, para ingresar a posterior a una nueva etapa de crisis.

permite poner una distancia con aquellos recién llegados a la ciudad. De esa forma las fronteras de división se tornan más claras y más complejas de enfrentar.

1.1.3.2 La prensa y la radio en Quito.

Durante el siglo XIX y XX, los medios de comunicación pasaron a ser parte del diario vivir de los quiteños. A comienzos del siglo con el inicio de la Revolución Liberal, se dio paso a la libertad de imprenta, lo que significó el fin del monopolio de este medio de comunicación masivo por parte de la Iglesia Católica y también el fin de la imposición de la censura a escritos que no mantuvieran la misma postura que esta institución religiosa. De acuerdo a Kingman (2006), esta laicización de la imprenta generó la aparición de espacios de opinión pública, donde criterios de diversa índole pudieron ser visibles para un espectro amplio de la sociedad ecuatoriana que se estaba comenzando a localizar dentro de las ciudades. Es en estos espacios donde a su vez nació un público lector y espacios públicos de sociabilización (Kingman Garcés, 2006, p. 166). El fortalecimiento de la estructura estatal, el apareamiento de la burocracia y de la clase media, sumado a un aumento de las instituciones educativas, supuso una población que tenía las capacidades para consumir las noticias que se presentaban en la prensa local. Durante la primera mitad del siglo XX, son fundados en Quito los periódicos *El Comercio* (1906), *El Día* (1913) y las *Últimas Noticias* (1938), que son los más representativos y leídos por lectores quiteños. De acuerdo a Goetschel:

El crecimiento demográfico aleja a la gente de una relación más directa entre si y también de una relación más directa con los acontecimientos y requiere de criterios clasificatorios mucho más dinámicos. La radio y la prensa local devuelven una visión estructurada del mundo [...]. La prensa local jugaba en este último sentido un rol importante como organizadora del discurso de lo cotidiano (2014, pp. 339, 345).

A través, de lo expuesto por la autora, se puede entrever el peso social que la prensa y la radio tenían dentro del contexto quiteño, no únicamente en la cuestión política sino en la del diario vivir. La publicidad que llegó a aparecer entre las páginas de la prensa impresa mostraba nuevas creaciones en tecnología para el hogar, avances médicos o ideas curiosas que habían aparecido en el mundo. Los cines y teatros, eran grandes usuarios de la prensa, para publicitar sus nuevas películas o presentaciones teatrales/ musicales o alguna visita importante para el círculo cultural quiteño.



Ilustración 1 El Comercio, Marzo 5 de 1953, Página 9.

Se debe tomar en cuenta que la televisión en el Ecuador tuvo su llegada en la década de los sesenta (Ibarra y Novillo: 2010). Hasta antes de su aparecimiento la prensa y la radio cumplían un papel fundamental para sus usuarios. En el caso de la radio la primera frecuencia que se estableció en Quito fue en el año de 1935 (Ibarra y Novillo: 2010) y desde ahí siguió creciendo el número de emisoras, aparatos de radio y público. De acuerdo a Hernán Ibarra y Victoria Novillo para el año “1960 se podía contabilizar un total de 26 emisoras en Quito, dando un promedio de 11.538 habitantes por radiodifusora” (2010: 94). La importancia de la radio y la prensa en la población se observó en la medida en la que esta última comenzaba a adoptar en su vida cotidiana lo propuesto a través de aquellos medios de comunicación y trataba de utilizarlo de acuerdo a sus posibilidades y capacidades en su cotidiano vivir.

1.1.3.3 El Instituto Municipal de Cultura.

En la década de los cincuenta, el Municipio de Quito creó el Instituto Municipal de Cultura. La finalidad de la institución, consistía en ser el organismo directriz de los eventos culturales que se desarrollaban dentro de la ciudad y, así mismo, este tenía la autoridad para regular a otras instituciones como el archivo histórico de Quito o la radio municipal. La idea que dio paso al nacimiento de la institución surgió del alcalde de ese momento, Rafael León Larrea, y fue aprobada en febrero de 1953. Para la década de los

cincuenta era una de las primeras instituciones a nivel municipal que buscaba tener una entidad específica encargada de los eventos culturales a desarrollarse en la ciudad y en apoyar a aquellos jóvenes talentos, que se encontraban en las diferentes áreas del arte, pero que por razones económicas no podían solventar su formación artística. Los principales estatutos de la ordenanza se encuentran ligados a la creación y líneas guías de trabajo de la nueva institución.

Art. 1 Créase el Instituto Municipal de Cultura, organismo encargado de planificar, fomentar y auspiciar todas las manifestaciones artísticas y culturales para devolver a la Ciudad de Quito su tradicional esencia misional en el campo de los valores del espíritu.

Art. 2 El instituto estará formado por un consejo asesor de la Cultura integrado por los señores concejales presidentes de las Comisiones de Educación y Servicios Sociales, y por cuatro miembros Honorarios, todos ellos hombres ilustres en el campo del pensamiento, pertenecientes a la Capital de la República y nombrados por el muy Ilustre Concejo Municipal. Las mencionadas personas serán los vocales del directorio que será el organismo orientador de los altos fines de la cultura que persigue la Municipalidad de Quito y tendrá un Vicepresidente que será elegido anualmente de entre sus miembros. Los cuatro vocales ciudadanos serán nombrados cada dos años y podrán ser reelegidos indefinidamente.

Art. 5 El instituto constará de los siguientes Departamentos:

- a) Museo de Historia de la Ciudad: Que tendrá bajo su dirección los Archivos, las Bibliotecas y los Museos. Constará de un director y del mismo personal que contemple el presupuesto vigente.
- b) Departamento de Espectáculos: Que comprenderá las siguientes secciones:
 - 1) Extensión Cultural.- Que tendrá a su cargo la Orquesta Sinfónica Municipal, la Banda Municipal, la Oficina de Prensa y Propaganda, de turismo, ateneos y conferencias, etc.
 - 2) Censura de Espectáculos.- Cine, teatro, radio, etc.
 - 3) Dirección de Festividades Municipales.- Constará de un Director, de un Ayudante Habilitado y de un Amanuense. En lo relativo a la censura ésta se registrará por su propia Ordenanza reglamentaria.
- c) Radiodifusora Municipal.- Que constará de un Director Artístico.
- d) Editorial.- Que constará de un Regente, de dos Linotipistas y de dos Ayudantes de Prensa⁶.

En el año de 1956, durante la alcaldía de Carlos Andrade Marín, el cabildo de Quito volvió a tener un debate respecto al funcionamiento del Instituto Municipal de Cultura y de la forma en que éste había venido trabajando hasta ese momento. Tanto el alcalde como los concejales llegaron a la conclusión que la forma en la cual se encontraba constituida tal institución no le permitía un funcionamiento adecuado y esto, a su vez,

⁶ AMH. Clasificación Alfabética y Numérica de Ordenanzas y Reglamentos Municipales 1900- 1978. Ordenanza N° 777. Año 1953. Creación Instituto Municipal de Cultura. Fecha de expedición 1953-02-05. Fecha de sanción 1953-02-10.

daba paso a que no se cumpliera su objetivo final que era “planificar, fomentar y auspiciar a las manifestaciones artísticas y culturales que se desarrollaban en Quito” (Ordenanza N°777, 1953). Es así que surgió el Departamento de Educación y Cultura Popular. Aunque la nueva institución fue heredera del Instituto Municipal de Cultura, su creación evidenció el interés por parte del municipio de tener una institución específica que pueda conducir los aspectos culturales de la urbe. El estatuto que se propuso para la nueva institución fue similar al de su antecesora, pero contenía el siguiente artículo que la diferenció:

Art 2. El “Departamento de Educación y Cultura Popular” comprenderá los siguientes organismos dependientes:

I.- Sección Cultural: a) Archivo y Museo Histórico; b) Biblioteca; C) Editorial Municipal; d) Censura de Espectáculos y Radiodifusoras; y e) Extensión Cultural.

II.- Sección Educacional: q) Colegio Sebastián de Benalcázar; b) Liceo Fernández Madrid; c) Escuela Espejo; d) Escuela Sucre; e) Profesores Municipales de las Escuelas Rurales; f) Talleres Municipales de Costura; y los demás centros educacionales, profesionales y Vocacionales que se fundaren en el futuro⁷.

Ahora bien, la decisión de desaparecer al Instituto Municipal de Cultura y la creación del Departamento de Educación y Cultura Popular, permite de cierta manera entender cómo el cabildo se encontraba interesado en mantener una institución que pudiera dirigir los diversos aspectos culturales de la ciudad. Pero para el caso del Departamento de Educación y Cultura Popular, además de sus funciones referentes a mantener e impulsar los eventos culturales, se otorgó la responsabilidad de coordinar las funciones educativas de aquellos centros de enseñanza, tanto de básica como de secundaria que se encontraban bajo el régimen de educación municipal. También se hizo cargo de organizaciones vinculadas a esta esfera como la de Profesores Municipales de las Escuelas Rurales.

Aunque estas dos organizaciones municipales se encontraban separadas por un intervalo de tres años, demostraron la necesidad del Cabildo de tener una institución que se encargará de un sector específico pero a la vez amplio como el de la cultura dentro de la ciudad. Con la finalidad de “devolver a la Ciudad de Quito su tradicional esencia misional en el campo de los valores del espíritu” (Ordenanza N°777, 1953) y a su vez, ejercer de ente rector sobre las actividades artísticas culturales que podían o no recibir el

⁷ AMH. Clasificación Alfabética y Numérica de Ordenanzas y Reglamentos Municipales 1900- 1978. Ordenanza N° 839. Créase el Departamento de Educación y Cultura Popular. Fecha de expedición 1956-04-13. Fecha de sanción 1956-04-27.

apoyo municipal para sus presentaciones. Otro aspecto a tener en cuenta es que esta dependencia municipal (en sus diferentes versiones) se encontraba coexistiendo con la Casa de la Cultura Ecuatoriana. El hecho que desde 1956 se haya creado el Departamento de Educación y Cultura Popular y además se haya aumentado a las funciones de esta institución la administración de las instituciones educativas municipales, pudo haber significado un mayor campo de acción para las finalidades establecidas por las autoridades municipales de cara a la institucionalidad del Estado central.

1.2 Parte II⁸: Contexto general de los antecedentes de la danza académica en Ecuador con casos específicos en Quito, Guayaquil y Cuenca.

La danza académica en el Ecuador tiene diversos escenarios y actores de acuerdo a los distintos contextos en los cuales se ha desarrollado y quienes han sido sus más prominentes exponentes. En este acápite trataremos de desarrollar un contexto general sobre la danza en el Ecuador durante la primera mitad del siglo XX y, de forma específica, se explicará la información encontrada referente al Ballet de la Casa de la Cultura, Núcleo Guayas y a la Academia Privada de Danza de Osmara de León en Cuenca. El caso de Quito se lo tratará más a profundidad en el capítulo II.

Una primera exponente de la danza académica en el país fue Thalie Rosales Pareja⁹ de origen guayaquileño, quien fue alumna de Isadora Duncan en París. Esta bailarina no ejerció como maestra de danza en el Ecuador pero tuvo varias presentaciones en teatros europeos y ecuatorianos a inicios del siglo XX (Hadatty, 2010). Para el año de 1928 fue designada directora del Instituto de Baile de los discípulos de Duncan (Quintana B., 2014). En 1929 realizó una serie de presentaciones en el Ecuador, en los teatros Olmedo y Edén de Guayaquil y en el Teatro Sucre de Quito (Estrada, 1984, 255). De acuerdo a la información encontrada se establece que Thalie abandonó su carrera

⁸ Un texto relevante de cómo era la percepción de los bailes populares es el trabajo Erika del Pilar, Amoroch, *La Construcción de Imágenes de los Cuerpos de los "Otros" en Quito. Una mirada a partir de los bailes populares*, Quito, Tesis para obtener el título de Maestría en Ciencias Sociales con mención en Antropología, FLACSO, 2010. La autora analiza la construcción del "Otro" a partir del análisis de los bailes populares entre 1800 a 1860.

⁹ Thalie Rosales Pareja es también conocida como una de las "musas" Rosales, ella y sus hermanas desarrollaron sus profesiones en el arte. Como ya se mencionó Thalie se formó en la danza, mientras que Leonor en la pintura e Isabel en la música, para ser más exactos en el piano. Es poca la información que se tiene sobre ellas y sus obras. En los últimos años se han desarrollado trabajos investigativos sobre la obra pictórica de Leonor Rosales Pareja.

profesional de danza cuando contrajo matrimonio, a posterior tuvo breves presentaciones en eventos para la caridad.

Otro actor importante dentro de la escena dancística nacional desde la década de los treinta del siglo pasado fue Raymond Maugé (1905- 1950), de origen francés, quien llegó al Ecuador en 1929 como miembro de una Compañía de Variedades (Pérez Pimentel, s. f.). Maugé se había titulado como “Maestro de Danza” en el teatro “La Opera de París” en 1926 (Mariño & Aguirre, 1994, p. 87). No queda muy claro cuáles fueron las circunstancias que lo obligaron a considerar establecerse en el país, según Pérez Pimentel, al arribo del maestro a Quito con la Compañía de Variedades en la cual trabajaba, entabló amistad con Sixto María Durán, quien era un compositor nacional renombrado para esos años y consiguió que le otorgaran la cátedra de coreografía dentro del Conservatorio Nacional de Música y Declamación¹⁰.

Maugé comenzó sus actividades docentes dentro del Conservatorio impartiendo clases de ballet clásico, danza española y ballet folklórico europeo pero estilizado con técnica de danza clásica. De acuerdo a los apuntes de Pérez Pimentel y de Mariño – Aguirre, las primeras presentaciones públicas de Maugé se realizaron el 24 de mayo de 1929 y el 22 de mayo de 1930 en el Teatro Sucre, en las anotaciones por parte de los autores consta la participación de alumnas del Colegio “24 de Mayo” pertenecientes a los primeros y segundos años, pero de lo que estos autores no brindan información, es en qué año Maugé ingresó a dar clases dentro de este establecimiento educativo, a esto se debe añadir la creación de una academia particular por parte de Maugé en Quito pero, al igual que sucede con las clases del Colegio “24 de Mayo”, se desconoce su fecha exacta de creación y el lugar donde funcionaba.

De lo que se tiene constancia es de una serie de presentaciones que se realizaron de forma anual desde 1929 hasta 1935 en Quito. En ese año el contrato laboral que Maugé mantenía con el Conservatorio Nacional de Música y Declamación llegó a su fin y el maestro se trasladó a Guayaquil, lugar donde se estableció con una nueva academia privada de danza. Este periodo en el puerto principal se mantuvo entre 1935 a 1939 y un nuevo período en el año de 1949. Entre 1939 a 1943 retornó a Quito. Además, entre 1943 a 1947 se radicó en Colombia, donde a través de su academia privada dictó clases de

¹⁰ En la bibliografía analizada para establecer el trabajo de Raymond Maugé no queda claro si la cátedra de coreografía existía con antelación a la llegada de Maugé al país o fue creada a partir de su contratación como maestro.

ballet en las ciudades de Cali, Medellín y Popayán. Con su retorno al Ecuador desde el año 1947 se mantuvo activo como profesor de danza en las ciudades de Quito y Guayaquil. El 25 de agosto de 1950 el profesor Maugé falleció en la ciudad de Guayaquil.

Sr. Raymond Maugé fue hallado muerto en su domicilio ayer. Dictaba en Guayaquil curso de Coreografía. Guayaquil 25. Hoy amaneció muerto en su propio domicilio situado en las calle Villamil, entre las de Gutiérrez y Abdón Calderón, el artista francés Raymond Maugé, natural de París, de 44 años de edad, casado en Guayaquil con la Sra. Nathalia Mosquera de Maugé, quien deja ocho hijos legítimos, el primero de los cuales tiene 19 años y el último 2. Recogido el cadáver previa denuncia al Comisario Cuarto de Policía nacional, por las apariencias del cuerpo y por haberse encontrado junto a su lecho un frasco que contenía cianuro de potasio, se supone que Maugé se suicidó. Velación del Cadáver. El cadáver de Maugé se lo está velando en su propio domicilio, por autorización del Comisario Blum Martínez, quien inició el sumario de ley. El profesor Raymond Maugé hace poco vino de Quito de ofrecer una serie de espectáculos de ballet y de dictar un curso rápido de coreografía. Aquí dictaba un curso de ballet y coreografía por cuenta de la Casa de la Cultura, núcleo provincial del Guayas. Su muerte ha conmovido a la sociedad porteña¹¹.

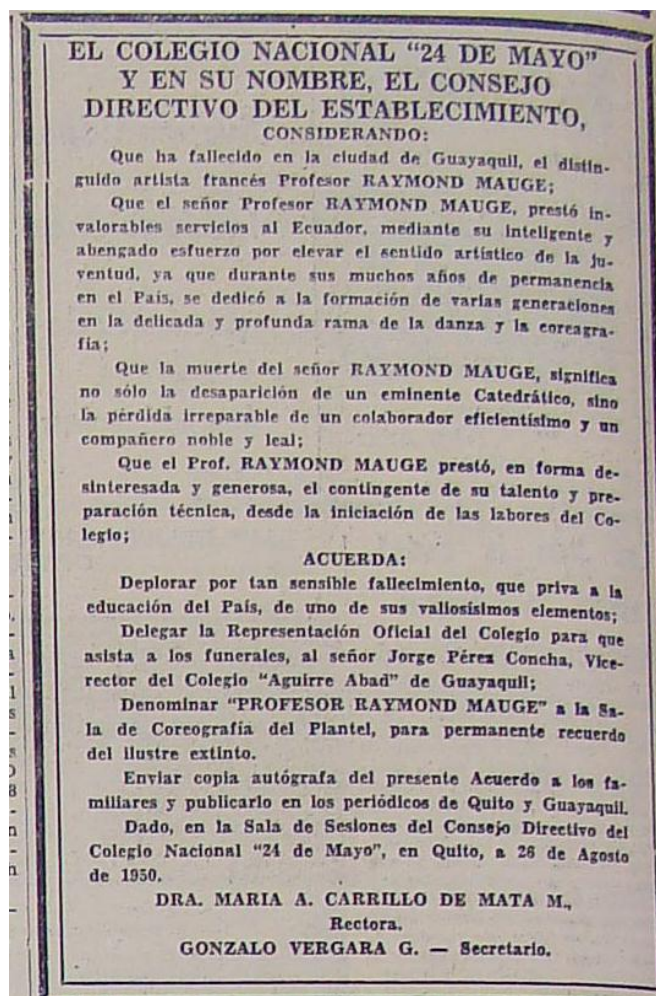


Ilustración 2 El Comercio, Agosto 26 de 1950, pág. 16.

¹¹ El Comercio, Agosto 26 de 1950, pág. 16.

Como se puede apreciar en las notas periodísticas del 26 y 27 de agosto, Maugé se encontraba en función de sus labores como maestro de danza al momento de su deceso. De acuerdo a la nota publicada el 26 de agosto, se hace mención, que se encontraba dictando clases de ballet en la Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Guayas (más adelante se entablará el análisis de esta agrupación). En el comunicado del 27 de agosto por parte de las autoridades del Colegio “24 de Mayo”, se menciona el aporte educativo en la formación de “danza y coreografía” en el alumnado de esa institución y cómo su actividad profesional de “inteligencia y abnegado esfuerzo por elevar el sentido artístico de la juventud” influenció al alumnado de esa casa de estudios. Ana María Goetschel en su texto *Educación de las Mujeres, maestras y esferas públicas: Quito en la primera mitad del siglo XX*, realiza la siguiente afirmación respecto a la labor educativa de Raymond Maugé dentro de la educación laica- pública:

La importancia que el estado dio a la educación física y al deporte (como también a la higiene escolar) en la configuración de nuevos ciudadanos, se hizo extensivo a colegios como el 24 de Mayo. Para ello funcionaba un curso de gimnasia y coreografía académica a cargo del profesor francés Sr. Raymond Mougé, curso que también era dictado en el Conservatorio de Música y en el normal Manuela Cañizares. Las coreografías eran organizadas de manera masiva y permitieron una mayor relación de las estudiantes con sus cuerpos. Todo esto era canalizado (...) a las celebraciones cívicas, constituyendo no solo un poderoso factor de difusión de la enseñanza laica en el ámbito público, sino una forma de visibilización de las mujeres y de su representación como elementos activos de la sociedad. Los sectores conservadores de la sociedad quiteña plantearon muchas veces su disconformidad con esas representaciones (Goetschel, 2007, p. 202).

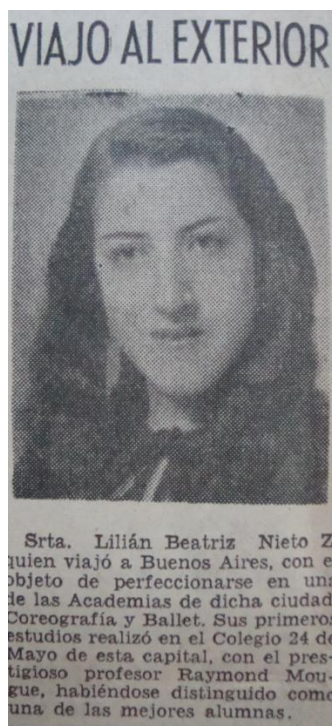


Ilustración 3 El Comercio 5 de Octubre de 1952, sección social, página 15

La imagen de *El Comercio* del 5 de octubre de 1952 nos permite entrever cómo la labor de veinte años de Maugé permitió, hasta cierta medida, la apertura y aceptación de la danza clásica dentro de las sociedades quiteña y guayaquileña. De acuerdo a la explicación brindada por Goetschel, el sistema educativo laico fue una de las primeras instituciones en proporcionar los espacios para que esta actividad se fuera afianzando y fortaleciendo. Como se puede leer en la imagen de *El Comercio*, del 27 de agosto de 1950; la tarea de la enseñanza de danza fue continua (o se trató que lo fuera) y aún con el fallecimiento de Raymond Maugé, se buscaría otros maestros y maestras que la pudieran sustentar (esto se tratará más adelante). Esta fue la única fotografía con anuncio que apareció en la sección social de *El Comercio* y que hace referencia a la continuación de estudios en danza de la Srta. Lilián Beatriz Nieto Z, quien fue alumna de Maugé en el Colegio “24 de Mayo”. Aunque esta investigación avanza hasta 1960, no se vuelve a encontrar referencia sobre esta bailarina o si tuvo oportunidad de regresar al país y aplicar sus conocimientos.

Ahora bien, los eventos de danza que realizó Maugé fueron variados y estuvieron ligados en su gran mayoría a presentaciones públicas de danza de sus alumnas de las academias privadas. En parte, estas funciones se autofinanciaban con el apoyo de las madres de familia de las alumnas y por la venta de entradas para las presentaciones de danza. Otra cuestión que es necesario recalcar es que las presentaciones también estuvieron ligadas a la beneficencia.

Fecha y Ciudad	Teatro	Evento- Participación	Repertorio
1929-05-24/Quito	Teatro Sucre	Alumnas del Colegio Nacional 24 de Mayo	Cuaderno Infantil, Jugete Alegórico y Miscelánea
1930-05-22 o 24 ^{12/} /Quito	Auditorio del Conservatorio	Velada del Conservatorio Nacional	Comedia “La sombra del Padre” “Pasos de baile”, “El ballet de Coppelia”, bailes populares europeos, danzas del folclore español, “Marcha de los Pequeños Soldados” a cargo de las alumnas del Colegio 24 de Mayo
1932-07-14/ Quito		Velada por el día de Francia	Evento mixto entre la presentación del comedia “Mariscal” y presentación de danza.

¹² Aquí hay una diferencia de fechas las autoras Mariño - Aguirre proponen el 22 de mayo de 1930, mientras que Rodolfo Pérez Pimentel propone el 24 de mayo de 1930.

1933-06-11/ Quito	Teatro Sucre	Apoteosis de Remigio Romero y Cordero	Intervención de los poetas Antonio Montalvo, José Rumazo Gonzáles, Hugo Moncayo y Carlos Dousdebes. Un evento con motivos indigenistas. La coreografía y escenificación estuvo a cargo de Maugé
1934-04-13/Quito	Teatro Sucre	Velada de Arte y Música de los Normales y el Conservatorio.	(No hay información)
1935		Velada Coreográfica de Gala en honor del Supremo Gobierno del Ecuador y Cuerpo Diplomático.	Velada de despedida de Quito.
1935-12-07/Guayaquil	Teatro Olmedo	Gran Velada de Gala	Primera parte consistió en un Concierto Sinfónico del Profesor Pedro Pablo Traversari y en la segunda parte se presentó el Curso Coreográfico
1935-12-10/Guayaquil	Teatro Edén	Gran Velada de Gala	La velada fue a favor de <i>La legión femenina de Educación Popular del Comité Ajuar del Niño</i> . El evento estuvo dividido en tres partes. La primera en una exposición de cine infantil, la segunda en un concierto y la tercera en un baile de época de Luis XV
1936-10-09/Guayaquil	Salón de Actos de la Escuela Municipal N°4 Manuel María Valverde.	Velada Literario Musical	Aupiciada por el Concejo Cantonal.
1936-12-10/Guayaquil		Gran Festival del Danzas Clásicas	Organizado por las madres del curso de baile.
1937-05-22/ Quito		Segunda Velada de Arte del Colegio Nacional 24 de Mayo.	
1937-12-15/Guayaquil		Segundo Festival de Danzas Clásicas y Certamen a beneficio del Comité Ajuar del Niño.	
1938-12-15/ Guayaquil	Teatro Edén	Tercer Festival de Danzas Clásicas .	
1939-04-05/Quito	Teatro Capitol	Velada.	
1940-02-10/Quito	Teatro Sucre	Velada a beneficio de Finlandia.	

1940-05-24/Quito	Teatro Bolivar	Velada a beneficio de la construcción del templo de Santa Teresita.	El programa consistió de un Minuet Clásico, el sueño de las Muñecas y el Jardín de las Rosas.
1941-04-19/Quito		Gran Velada de Arte con los Colegios Normales en Honor a Juan Montalvo.	
1941-05-17/Quito	Teatro Sucre	Gran Concierto Coral con las alumnas del 24 de Mayo	
Julio		Festival de Danzas Clásicas bajo el auspicio del Club Rotario	
28 de mayo	Teatro sucre	Gran Velada de Arte a beneficio de la colonia de niños orenses	
1943-03-06 /Quito	Teatro Sucre	Velada en honor de la Cruz Roja Británica	
1943-05-24/Quito	Teatro Sucre	Presentación de alumnas del Colegio 24 de Mayo.	
1943-07-14/Quito	Teatro Sucre	Festival de Coreografía	
1945-07-18/Calí	Teatro Municipal	Función	
1945-12-04/Antioquía	Teatro Bolivar (Antioquía)	I Certamen de Gala	
1949-10-09/Guayaquil	Teatro 9 de Octubre	Presentación en beneficio de la Comisión Auxiliar de Señoritas de la Cruz Roja Provincial del Guayas y del Comité Ajuar del Niño	
1949-12-21/Guayaquil	Teatro Olmedo	Soiree auspiciada por las madres de familia de la academia	
1950-07-21/Quito	Teatro Bolivar	Festival de Ballet y Danzas Españolas	

Cuadro 1: Presentaciones de Raymond Maugé entre 1929- 1950. Fuente: Mariño- Aguirre (1994) Pérez Pimentel (2016). Autora del Cuadro: Ligia Caicedo.

La información de la tabla muestra que una gran parte de las presentaciones de las alumnas de Maugé son de estilo clásico, seguido por danzas españolas. Y no se hace referencia a ballets con temática vanguardista. Es necesario recalcar que la actividad de Maugé fue una de las más prolongadas dentro del contexto quiteño y nacional. Lo que le permitió sentar las bases del ballet en diferentes instituciones educativas así como establecer una de las primeras academias privadas de la ciudad.

1.2.1 Las Academias de Danza Clásica de Guayaquil y Cuenca.

BALLET

ESCUELA DE BALLET CLASICO DE LA
CASA DE LA CULTURA
NUCLEO DEL GUAYAS

Primera Presentación
EL DIA DE MAÑANA A LAS
9 DE LA NOCHE
EN EL
Teatro Nacional SUCRE

PRECIOS:

Palcos con cuatro entradas	\$ 100.00
Butacas	20.00
Platea	15.00
Galería	5.00

NELLY ELJURI Y ROBERTO RODRIGUEZ
interpretando el Pas de Dix, de Tchaikowski.
Número de conjunto que constituye uno de
los mejores logrados por la Escuela de Ballet.

ENTRADAS A LA VENTA DURANTE
TODO EL DIA

Ilustración 4 El Comercio, Marzo 4 de 1953. Página 11.

Desde 1935 se inició la difusión del Ballet Clásico en Guayaquil a través del maestro Raymond Maugé, que ya se había venido desarrollando como maestro de danza con anterioridad en Quito. Desde 1935 hasta 1939, Maugé mantuvo una fuerte presencia en la escena dancística guayaquileña a través de su academia privada y de las presentaciones realizadas con esta (Mariño & Aguirre, 1994). Pero el momento cumbre del ballet en Guayaquil, llegó a través del apoyo de la Casa de la Cultura “Núcleo Guayas” que se encontraba a cargo de Carlos Zevallos Menéndez, bajo su administración se constituyó el grupo de danza clásica en el año de 1948. Este cuerpo de baile estuvo a cargo de diversos maestros como: Raymond Maugé (1948), Ingrid Bruckman (breve período de 1949), Kitty Sakilárides desde 1949 a 1954 y de ahí pasó a manos de la profesora Ileana Leonidoff desde 1955 hasta 1962 (Mariño & Aguirre, 1994). Es en la década de los setenta dónde desapareció el cuerpo de baile de danza clásica de la Casa de la Cultura, Núcleo Guayas. Este grupo de danza clásica, al ser el primero en constituirse en el país, fue el que mayor trayectoria y desarrollo mantuvo por un largo plazo de tiempo.

EL GRUPO DE BALLET DE LA CASA DE LA CULTURA DE GUAYAQUIL OFRECERA HOY ULTIMA ACTUACION



Fotografía tomada de la escena del Ballet "La Bailarina y los Bandidos" que con todo éxito viene representando la Escuela de Ballet de la Casa de la Cultura Núcleo del Guayas. En la foto aparecen Lourdes Villacis y Víctor Rodríguez en una magnífica interpretación.

La Escuela de Ballet de la Casa de la Cultura Núcleo del Guayas, se presentará por última vez, en la especial del día de hoy en el Teatro Sucre. Ha merecido los más elogiosos comentarios del público que pudo apreciar en esta corta temporada el valor artístico del Conjunto coreográfico.

En la segunda y tercera representación el Conjunto logró superarse en mejor forma que la presentación de debut. Especialmente cabe destacarse en primer plano Leonor Arrata, Cris- tina Heredia, y las hermanas Nelly y Amira Eluzi, alumnas que en los pocos años que llevan de aprendizaje se caracterizan por sus perfectas interpretaciones y su sensibilidad exquibita en sus movimientos plásticos.

Aprovechando un intermedio, visitamos tras de bastidores al Director de Escuela, Luis Moreno, quien nos da sus impresiones acerca de la Escuela de Ballet de la Casa de la Cultura Núcleo del Guayas. Nos dice lo siguiente:

LA ESCUELA

Con la creación de la Escuela de Ballet Clásico, el Núcleo del Guayas, de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, ha dado un importante paso de orden cultural. Desde mucho tiempo atrás se debía sentir un vacío en el campo de las actividades artísticas que había que llenar lo más rápidamente posible. En nuestro medio no existía un cuerpo de baile que pudiera conocer las más famosas obras del ballet universal y que, igualmente, enseñara en el pueblo la inquietud por su práctica y apreciación. El Núcleo del Guayas, dentro de su plan de trabajo, encargó esta obra. No podía dejar pasar el tiempo de forma inerte en los que la danza constituye un elemento de cultura de primerísimo valor. De ahí nació la Escuela de Ballet Clásico.

EL BALLET

El ballet en la actualidad, junto con

el arte dramático, ocupa posición destacada dentro de las actividades culturales. No existe ciudad importante que no cuente con su propio cuerpo de baile. Todas las tradiciones, leyendas y costumbres son recogidas en la expresión plástica de los artistas y entregadas al público en una forma directa y objetiva, convirtiéndose así la danza en un elemento cultural decisivo. Por eso el paso dado por el Núcleo al crear su propia Escuela reviste tanta importancia dentro del ambiente artístico de nuestro país. No solamente, tenemos en la actualidad la oportunidad de conocer piezas destacadas del ballet universal, que nunca pierden su valor, sino que al mismo tiempo, llegamos a la creación de una danza nacional que, partiendo de los principios europeos, llega a representar nuestros motivos y tradiciones. La Escuela de Ballet Clásico del Núcleo, en los tres años que lleva de vida ha acumulado una labor amplia y firme. La dirección de la señora Lily Saklarides, profesora de nacionalidad yugoslava, ha sido metódica y llevada a cabo de acuerdo a un plan bien estructurado. Solamente así se ha logrado formar un cuerpo de las condiciones que tenemos ahora la oportunidad de contemplar. Han sido años de duro e incansable trabajo, sin disminuir un instante. Estudios y prácticas diarias, sacrificios y esfuerzos fuera de lo común. Se piden y la crítica en general han sabido apreciar todo aquello. Su seguida favorable ha sido el estímulo al trabajo de la Escuela de Ballet. A lo largo de su peregrinaje han sido recogidas palabras de aliento, voces amables, autorizadas opiniones que han condecorado desinteresadamente su magnífico desempeño.

Gracias a la fe y a la constancia del Núcleo del Guayas, de la Casa de la Cultura, costamos pura, en la actualidad, con un cuerpo de baile que puede presentarse en cualquier país del continente. Digno de un gran senti-

En el caso de Cuenca se tiene constancia del surgimiento de la primera academia de danza a cargo de la maestra Carmen Estrella Villamana Bretos o mejor conocida como Osmara de León (1928- 2011) de ascendencia española. Fue una bailarina de ballet que arribó a la ciudad de Cuenca en el año de 1952, cuando contrajo matrimonio con el pintor cuencano Ricardo León Argudo. La primera academia que fundó esta bailarina se llamó “Semblanzas Morlacas” (Demetrio, 2011). El fin de esta primera academia de danza se debió a la oposición de ciertos representantes religiosos de Cuenca, quienes veían en la danza una forma pecaminosa (Demetrio, 2011). En una entrevista realizada por Jorge Dávila Vázquez a Osmara de León entre 1987 y 1988, la bailarina explica las reticencias que presentó el clero ante la propuesta de una academia de danza en Cuenca:

Al principio, tuve mucho éxito, cuando se anunció el ballet, y se matricularon muchas niñas y señoritas, creo que llegamos a cincuenta o sesenta; pero en seguida empezó una tenaz resistencia por parte de los religiosos, que creían ver en la danza – tal vez por no la conocían muy a fondo- algo pecaminoso, porque exhibía el cuerpo de la mujer, como es natural, y la palabra bailarina sugería en aquel entonces, algo malo. Pero hay mucha diferencia entre una bailarina cualquiera y una bailarina clásica, una balletista, en fin la palabra bailarina abarca una gran cantidad de significados, pero en aquella época, sólo tenía uno (...) Había casi un total desconocimiento total de lo que es la danza clásica y los fines y las metas altas que tiene; pero creía que podría luchar e implantarla, como le dije una vez a alguien en Cuenca, que me insinuó, Osmara, por favor, si lo que está molestando es que la bailarina muestre el cuerpo, por qué no pone a las chicas unas túnicas largas, entonces yo le contesté que lo que yo estaba haciendo era una cosa perfectamente normal y moral, y que no tenía por qué rectificar ni un solo detalle de mi labor (Dávila Vázquez, 1990: 238).

Uno de los principales opositores de esta academia fue el padre Aurelio Aulestia. S.J.¹³, quien editaba hojas volantes en contra de la labor realizada en la academia, una de las anécdotas que relata Osmara de León es la siguiente:

Lanzó una hoja volante (Aurelio Aulestia) cuando fui llamada cuando fui llamada por unas de las personas que me ayudó oficialmente, el señor Víctor Gerardo Aguilar, rector del colegio “Manuel J. Calle”. El me llamó para que preparara una gimnasia rítmica en los patios del plantel que funcionaba en las calles Tarqui y Sangurima. Fui a prepararla, y el día en que yo llegué, había estado escondido en los corredores del colegio el Padre Aulestia, repartiendo hojas volantes a las señoritas, en las que decía que la cuna del ballet

¹³ El padre Aurelio Aulestia S.J, fue tío de la bailarina Patricia Aulestia, quien para esos años contaba con 9 años de edad, para más referencias consultar: Patricia Aulestia, *Mi vida profesional en Chile y Argentina: Ballet Nacional Chileno y Ballet de Arte Moderno de Teatro Municipal de Santiago (1959-1964)*, México, Ríos de Tinta/ Arte, cultura y sociedad, 2011. De acuerdo a la entrevista realizada a Patricia Aulestia el 30 de junio del 2015, hace mención a la reacción de su tío Aurelio Aulestia S.J al enterarse que tiene una sobrina bailarina:

Patricia Aulestia: él [Aurelio Aulestia] llega a mi casa con un gran Cristo y dos monaguillos a bendecir la casa y a decirme que tengo que ser una danzarina de Dios.

era Rusia, que Rusia era comunista y que por lo tanto todos los que practicábamos ballet, éramos comunistas. Se trataba de un silogismo bastante folclórico, por lo que a mí me dio risa más bien. No hice caso, entré y tomé la hoja volante, pero algo muy curioso que había, era cierto anacronismo: al hablar de Isadora Duncan en la hoja decía que yo seguía la escuela de la Duncan y de danza clásica y que todos conocíamos la vida pecaminosa de ella, que había sido amante de Bismark; o sea una cosa extemporánea que mezclaba dos épocas tan dispares y distintas, lo que indicaba una vez más que no estaba enterado, empapado culturalmente de lo que yo estaba haciendo, ni mucho menos (Dávila Vázquez, 1990: 242).

Otra de las acciones del religioso consistía en recorrer las casas de las alumnas con la imagen de la Virgen Dolorosa y solicitando que se retire a las niñas y señoritas de la academia de danza. Por parte de los colegios religiosos de Cuenca, se colgaban letreros diciendo: “La señorita o niña que esté matriculada en la Escuela de Danza de Osmara no tiene entrada aquí y no tiene matrícula” (Dávila Vázquez, 1990: 239). Esta situación generó que la Escuela de Danza se quedara con un grupo de 8 a 9 alumnas, y que la subsistencia de la misma estuviera a cargo del esposo de Osmara, pese a las formas coercitivas que se habían tomado en contra de esta, la academia anualmente hacia su presentación de curso en el Teatro de Cuenca.

Entre una de las decisiones de Osmara de León para reducir los roces con la iglesia de Cuenca, fue la de acudir a hablar con Monseñor Hermida, quien había enviado “pastorales a las iglesias diciendo que la danza era pecaminosa, que la gente no asistiera a la escuela; y que, principalmente sobre mi persona [Osmara de León], pesaba amenazas muy fuertes de excomuniación, felizmente no llegó a efectuarse” (Dávila Vázquez, 1990: 239). Lo que trató de explicar esta maestra de danza a las autoridades eclesiásticas, era que esta actividad no provocaba malestar alguno “en la integridad física de las señoritas, el ejercicio del ballet, en lo que se refería a la virginidad” (Dávila Vázquez, 1990: 239). Esta información se la buscó validar a través de un certificado médico, que estaba avalado por los principales galenos de Cuenca. Según el relato de Osmara, Monseñor Hermida no estuvo dispuesto a aceptar tales argumentaciones. Pero otra autoridad eclesiástica el Vicario, Dr. Miguel Cordero Crespo, entabló conversación con la maestra de danza y le hizo saber sus inquietudes respecto a la actividad y sus implicaciones para las niñas y señoritas que la practicaban:

Lo cierto es que al hablar con el doctor Miguel Cordero, me dijo que, efectivamente, a través del certificado médico él comprendía que nosotras teníamos razón, pero que había que cuidar la moral de las niñas, y que eso mostrar las piernas en Cuenca, no se había hecho nunca; y me sugería que si yo volvía a hacer mi labor, que no volviera a hacer eso de mostrar las piernas de las niñas, que era la única recomendación que me daba, y que por parte de ellos no iba a haber más ataques a mi persona. Naturalmente que yo no podía

obedecer esa orden de salir las niñas con túnicas largas, ni siquiera transparentes, porque me exigió que fueran largas. También me dijo que no debían alzar las piernas, pero, sabemos todos que en ballet lo que persigue el bailarín es la mayor altura de la pierna. (...) De manera que, ¿cómo podría yo ofrecer que mi danza no iba a realizarse alzando las piernas? Eso era imposible, porque no hubiera podido ser ballet, habría sido cualquier otro tipo de danza; así que le dije al doctor Miguel Cordero que no podía ofrecerle cambiar las técnicas de la danza en algo ridículo (Dávila Vázquez, 1990: 240- 241)

Durante casi toda la década de los cincuenta, la maestra Osmara de León, enseñó ballet a un reducido grupo de alumnas en su academia. Pero en el año de 1960 el doctor Carlos Cueva Tamariz, quien en ese momento era el Rector de la Universidad de Cuenca y Presidente de la Casa de Cultura Núcleo del Azuay, invitó a Osmara al Conservatorio de Música de Cuenca “José María Rodríguez”, que se encontraba bajo la tutela de la Universidad de Cuenca para que dicte su clase de danza al público interesado. De esta manera, Osmara de León retomó la enseñanza de danza, bajo el auspicio del Conservatorio de Música.

El contexto de Guayaquil y el de Cuenca se caracterizaron por sus disimilitudes entre sí. Por una lado la danza en Guayaquil se encontraba constantemente apoyada por diversas autoridades culturales y políticas que buscaban que esta se estableciera de forma definitiva en la ciudad a través de una agrupación, la que en el futuro se la llegó a conocer como el Ballet de Guayaquil. Mientras que, en Cuenca la experiencia de la profesora Osmara de León permite concluir que la actividad de la danza fue censurada por miembros de la Iglesia Católica y que muchos años después con apoyo de miembros notables de la cultura cuencana, esta actividad se pudo establecer de manera oficial gracias al apoyo de la Casa de la Cultura Núcleo del Azuay.

CAPÍTULO II: Las academias privadas de danza en Quito durante la década de los cincuenta del siglo XX.

El siguiente capítulo se encuentra dividido en dos partes. La primera sección hace referencia a las academias de danzas privadas en Quito durante la década de los cincuenta. El texto estará basado en las siguientes interrogantes: ¿cuántas academias existían para esos años? ¿cuáles eran los tipos de danza que se dictaban? ¿quiénes eran las alumnas que asistían a estas academias? ¿cómo se daban a conocer? ¿cómo se realizaban las presentaciones de danza? ¿en qué espacios se situaban? En la segunda parte del capítulo se trata el caso específico de la Academia de Danza particular “Sabina” perteneciente a la profesora Sabina Naundorff de Hirtz, de origen alemán, quien fundó la academia en el año de 1950, la cual se mantuvo hasta el año 2001, año de fallecimiento de su fundadora. Se pudo acceder a la información

2.1. Parte I: La danza en el contexto quiteño.

Hablar de danza dentro del contexto quiteño en la década de los cincuenta resulta en cierta medida complejo, ya que la mayor parte de la información bibliográfica que se ha escrito o las investigaciones que se han realizado con dicha temática se sitúan temporalmente desde la década de los veinte con la llegada del maestro Maugé y finalizan con la muerte de éste a finales de la década de los cuarenta. Nuevamente se retoma la investigación a partir de la segunda mitad del siglo XX, cuando la danza ecuatoriana iniciaba su exploración folclórica por medio de las agrupaciones de Patricia Aulestia, Marcelo Ordoñez y Paco Salvador. Ahora bien, con esta breve idea, la pregunta que motivó la presente investigación es la siguiente: ¿existió danza en la década de los cincuenta? Y, si existió, ¿cómo era este tipo de danza?, ¿a qué grupos sociales estaba dirigida?, ¿quiénes eran sus maestras?, ¿quiénes fueron sus alumnos y alumnas?, y ¿en qué espacios se presentaban?

2.1.1. La danza en Quito.

Hablar en general de la danza en Quito significa englobar en un solo término una serie de actividades o ambientes que se manifiestan de formas diferentes de acuerdo al contexto en el que se desarrollan. No obstante, están ligadas a la misma actividad que es bailar o danzar. Por una parte tenemos a aquellas academias particulares que impartían clases de ballet y danza española. En otro momento tenemos a los bailes populares, los bailes de salón, las presentaciones de danza en los colegios. Además, se desarrollaron

presentaciones de danza organizadas por las academias particulares en los teatros de la ciudad o aquellas presentaciones de danza llevadas a cabo como forma de adquirir fondos para la beneficencia y en apoyo a las obras de caridad para los grupos vulnerables de aquel momento.

Ahora bien, para la década de los cincuenta fueron diferentes y con diverso género aquellas academias que se fundaron dentro de la ciudad. Como se explicó en el capítulo I, en el país y en especial en Guayaquil, ya existían personas dedicadas a la danza y pequeñas academias que se dedicaban a la enseñanza de la misma de manera semi-formal, básicamente eran cursos cortos dictados en teatros donde se aprendían los últimos ritmos de moda. Para el caso de Quito, la llegada de Raymond Maugé marcó un antes y después en la forma que se percibía este arte en la capital. Además se debe añadir que aunque no existió hasta 1948 un ballet profesional de danza en el país, esto no implicó que diversas agrupaciones de danza y teatro de cierta importancia visitaron el país. Ese fue el caso del Ballet de Alicia Alonso que se presentó en la década de los cuarenta en los teatros más importantes del país y que fue invitada por las autoridades de la Casa de La Cultura Ecuatoriana a presentarse en Ecuador. Lo mismo sucedió con Tamara Tautonova, famosa bailarina rusa de ballet, o con Carmen Amaya, afamada bailadora de origen español.

El cine fue otro de los actores de importancia, ya que permitió extender a una audiencia mucho más amplia de la que podía asistir a un teatro, lo último de los bailes modernos, o a su vez expandir el conocimiento de lo que se trataba la danza clásica o la danza española y cómo se la lograba interpretar en los diferentes escenarios del mundo. Uno de los testimonios orales perteneciente a Rosa Aulestia¹⁴ nos remite a la importancia del cine para la década de los cincuenta:

R.A: Ah al cine creo que era con lo que más se entusiasmaba la gente, si había varios: El Variedades, Puerta del Sol. Venían muy buenas compañías de teatro, de ópera, de conciertos, a Quito venían mucha, mucho espectáculo bueno, hasta de ballet también y eso sí me gustaba ver, mi mamá siempre nos llevaba a los espectáculos, [...] porque venían buenas compañías (Aulestia Ortiz, 2016).

En los cincuenta las Academias de Danza tenían limitadas formas de mostrarse a un público urbano. Entre las cuales se encontraban las presentaciones anuales (que en

¹⁴ Rosa Aulestia, nació en el año de 1927. Es hija de los profesores normalistas Alfonso Aulestia y Aracely Ortiz y hermana de la bailarina Patricia Aulestia. Resulta un testimonio importante ya que fue alumna del Maestro Raymond Maugé, cuando dictaba clases en el Colegio 24 de mayo. Además fue amiga cercana a la familia de Sabina Naundorff de Hirtz.

muchos casos eran financiadas por las mismas alumnas y las respectivas familias) donde se exponía el trabajo que habían hecho durante ese año académico. Los lugares escogidos para exhibir la muestra coreográfica eran teatros como Bolívar, Sucre, el Teatro Universitario y algunos espacios de escuelas y colegios. Otra manera de evidenciar el trabajo de las academias era por recomendación de las mismas familias hacía otras personas que eran completamente ajenas a esta actividad. Un mecanismo adicional para exponer la actividad era la prensa, esto era posible a través de dos formas: pagando publicidad en medios impresos o en la página de Sociales de los diversos periódicos como en el caso del *El Comercio*.

2.1.2 Las Academias de Danza Particulares de Quito.

Para la década de los cincuenta en Quito se podían encontrar dos tipos de academias dentro del espacio urbano: aquellas que dictaban ballet y las que impartían danza española. La diferencia de estos dos géneros se basa en su lugar de origen. Por un lado, el ballet —como se explicó en el Capítulo I— tiene diversas escuelas que le dotan de técnica y carácter. En cambio, la danza española es una composición de diversos estilos que surgieron de las provincias de España; es por eso que dentro del repertorio de presentaciones de las academias de este estilo se encuentran bailes como la jota aragonesa, farruca, malagueñas, garrotín, entre otros¹⁵.

Las academias que constan en este acápite son aquellas que aparecieron en la prensa capitalina a través de anuncios o crónicas de presentaciones. De esta manera se visualizaron nombres de maestras, academias y de algunos estudiantes que en ellas se preparaban. Uno de los nombres que apareció en aquellos anuncios es el de Kitty Sakilarides, profesora de ballet de origen yugoslavo, quien llegó en 1948 al Ecuador y fue una de las primeras maestras del Ballet de Guayaquil de la Casa de la Cultura Ecuatoriana. Para el año de 1955 se la encontró trabajando como maestra en Quito en su academia particular; como establece el anuncio, el lugar donde se realizaban las clases pertenecía a la profesora de danza española María Luisa Tapia, además de esta breve referencia no se ha logrado ubicar más datos sobre ella.

¹⁵ Cabe mencionar que la diferencia entre la danza española y el flamenco, son sus contextos de divulgación. Por una parte la danza española se vincula a aquellos bailes que en cierta medida son tradicionales de las diversas regiones de España, mientras que, el flamenco se relaciona al pueblo gitano y a la zona de Andalucía. Después de la Guerra Civil Española y durante la década de los setenta, el gobierno de Franco como una forma de creación de la imagen de España, decide vincular al flamenco como parte de las tradiciones de la nación. Para esos años el flamenco había alcanzado gran relevancia en el contexto internacional en especial en Estados Unidos.

A C A D E M I A
DE
B A L L E T C L A S I C O
DIRECTORA Y. PROFESORA
K I T T Y S A K I L A R I D E S



Anuncia la apertura del nuevo Curso desde el día lunes 17 de Octubre para el Año Escolar 1955 - 56.

Matriculas abiertas para el curso de principiantes y avanzadas, todos los días de 10 a 12 a. m. y de 6 a 7 p. m.

La Academia funcionará provisionalmente en el local de la Academia de Danzas Españolas de la Srta. María Luisa Tapia, situado en el edificio Unión Católica.

10 de Agosto 360 — Apartado N° 408

Ilustración 6 El Comercio 1955, Octubre 16. Página 5.

Otra profesora es la Srta. Françoise Alauze de origen francés, quien para 1955 inauguró la Academia de Ballet de Francy. Conforme a la descripción de la nota de prensa, antes de llegar al Ecuador tuvo una trayectoria de 15 años como bailarina en Toulouse y Burdeos («Ha comenzado los cursos de Academia de Ballet de la Srta. Françoise Alauze», 1955). Alauze también fue la primera profesora de danza que tuvo el Ballet de la Casa de la Cultura de Quito, fundado en 1955. Su primera obra como maestra en esta institución fue “Cumandá”, la cual fue presentada a los cuatro meses de inauguradas las clases en esta institución. Erna de Preis y Gordana (Janett) Stefanovich fueron las maestras mencionadas en los anuncios. El nombre de la primera apareció a partir de la participación de sus alumnas en concursos de danza o en presentaciones para recaudar fondos para fines benéficos. Sin embargo explicaciones sobre su origen o formación son desconocidos, ya que las fuentes consultadas tanto de forma escrita como oral no lo permiten. En cambio a Stefanovich, únicamente se la logró encontrar una vez mencionada en la prensa local, su oferta académica incluyó la enseñanza de ballet ruso y formación física.

Ahora bien, en la información recopilada se tiene la existencia de dos academias que son ampliamente mencionadas en la prensa. La primera de ellas es la "Academia Sabina" (que se la va a tratar en la segunda parte de este capítulo) y la segunda es la "Academia Eljuri", manejada por las hermanas Amira y Nelly Eljuri, quienes establecieron su academia para el año de 1957 en Quito. La información de la prensa permite establecer que sus inicios como bailarinas fueron en el Ballet de la Casa de la Cultura Núcleo de Guayaquil con la maestra Kitty Sakilarides y formaron parte del cuerpo de baile de esta entidad. Para el año que llegaron a Quito, ambas se encontraban ya casadas. La Academia tuvo una duración de alrededor de 7 años. El testimonio de José Lara sobre la época en que se encontraba en funcionamiento la academia permite comprender la importancia del Ballet de Guayaquil en la formación de bailarines:

JL: ya más adelante pusieron aquí una academia las hermanas Eljuri que vinieron de Guayaquil, muy buenas, eran del Ballet de la Casa de la Cultura de Guayaquil que era famoso, vinieron y pusieron una academia un buen tiempo, igualmente hacían presentaciones para los padres de familia a fin de año, creo que estuvieron unos 3 o 4 años aquí por esa época, por 1960 (Lara, 2014).

Si bien las academias de ballet son las más numerosas en la prensa, las academias de danza española también ocupan una notable presencia. De estas últimas, quizás las academias más sobresalientes hayan sido las de Conchita Marín, quien ofreció varios espectáculos de su género en la capital. La información de la prensa no permite establecer los años de funcionamiento de la misma o definir el origen de la maestra y en qué años llegó al Ecuador. Tampoco los testimonios orales dejan saber información alguna de la existencia de la academia y su maestra. Entre algunos de los bailes que se practicaron y se pusieron en escena se encuentran los siguientes: Agüero, El fado Blanquita, Sevilla de Albeníz, Cuatro Muleros (bulerías), Malagueñas, Novilero, Lagarteranas (Bailes Castellano), Romería Vasca, Zapateado (tanguillo), Puerto de Tierra (bolero), Alegría de la Huerta (Jota), Sevillanas, Garrotin, Fandanguillo de Almería, Cielo Andaluz (pasodoble), Farruca («Recital de Danzas Españolas que presentan la Academia de Conchita Marín», 1954). Otra academia de danza española es la de María Ángeles Banus, quien ofertó sus servicios como "bailes populares españoles" dentro de la propuesta de enseñanza encontrada en su publicidad es la de cupos limitados para acceder a su escuela. Además propone que su metodología de enseñanza es acertada a través del éxito de sus alumnas en las presentaciones públicas. Al igual que su homóloga Marín, no se sabe con exactitud en qué fecha arribó al y tampoco de qué punto exacto de España proviene o quienes fueron sus maestros.



Ilustración 7 El Comercio 1954, Junio 20. Página 10.

En la ilustración 7 se puede apreciar una presentación de danza española en el Teatro Sucre, notese la importancia que se le da a los trajes al momento de la interpretación dancística.

2.1.3 El Curso de Ballet de la Casa de la Cultura en Quito.

En 1955 la Casa de la Cultura decidió inaugurar el primer curso de ballet en Quito. No era la primera vez que esta institución abría un curso de este tipo. Un antecedente ocurrió en 1948 en Guayaquil, cuando se inauguró la primera agrupación profesional de ballet, este grupo de danza, además de ser uno de los más reconocidos a nivel nacional, permitió un fortalecimiento del ballet en aquella ciudad. La primera profesora del ballet de CCE de Quito fue Françoise Alouze, quien fue contratada específicamente para esta actividad. A ciencia cierta no se ha podido concluir si estos cursos tenían costo de ingreso o matrícula para los postulantes pero sí los postulantes debían tomar un examen de ingreso. Al final de cada ciclo de estudios los alumnos eran evaluados por la profesora y de esta manera se permitía el ascenso al siguiente nivel de instrucción. Un dato necesario es que la primera presentación de este curso se realizó apenas cuatro meses después de inaugurado con la obra “Cumandá” en la cual la protagonista era Françoise Alouze. Aunque la crítica no es muy extensa para evaluar la obra, se recalca el intento de un ballet con influencia nacional.

2.2. Parte II: La academia privada de danza de Sabina Naundorff de Hirtz.

Para desarrollar esta sección de la tesis, se trabajó con cinco testimonios orales, pertenecientes a ex alumnos de la academia de Sabina, quienes estudiaron con ella durante la década de los cincuenta. Por la temporalidad establecida en esta disertación de tesis, solo se ha trabajado con la información relevante a la época y se ha dejado de lado aquellas partes de testimonios que tratan sobre la formación del primer grupo folklórico del Ecuador, en la década de los sesenta bajo el auspicio de la empresa turística CETURIS. Ahora bien los testimonios recopilados pertenecen a Patricia Aulestia, Aracely Aulestia, José Lara, Clelia Basignana y a María Antonieta Fajardo de Baunmann (Cuca) y fueron recopilados en un lapso de 3 años. Estos nos permitirán acercarnos y entender en la medida de lo posible y de lo que permite la memoria, el funcionamiento de una academia de danza particular en Quito para la década de los cincuenta.

2.4.1 Presentado a Sabina Naundorff de Hirtz.



Ilustración 8 Archivo Privado de la Familia Hirtz – Naundorff. En la fotografía se encuentra Sabina Naundorff

Para entender la historia de la llegada de Sabina al Ecuador, hay que entender la historia de su esposo Charly Hirtz, quien llegó al país en el año de 1934. El viaje fue posible, porque el hermano de Charly, Gottfried Hirtz, se encontraba estudiando para esos años en la Escuela de Bellas Artes de Alemania y ahí conoció a un ecuatoriano de nombre

Alfonso Aulestia (Hirtz & Hirtz, 2013)¹⁶, quien se encontraba estudiando con una beca del gobierno de Alemania en la misma universidad. Fue a través de Aulestia que la familia Hirtz se enteró sobre el Ecuador y fue así que los hermanos Charly y Gottfried emprendieron su viaje al país y en 1934 arribaron a la nación¹⁷. Su lugar de residencia durante los primeros años de estancia en el país fue el Puyo y a través del programa de colonización del Oriente, que por esos años se encontraba implementando el gobierno nacional, les fueron concedidas 50 hectáreas de terreno a cada uno.

En el año de 1942, cuando Estados Unidos se unió al conflicto bélico de la Segunda Guerra Mundial, se produjo la expulsión de todos los alemanes que se encontraban en el territorio ecuatoriano para ese momento, eso incluyó a los hermanos Hirtz. El primer lugar de deportación fue Estados Unidos junto a prisioneros italianos y japoneses posteriormente se realizó un intercambio de prisioneros de guerra entre Alemania y Estados Unidos, de esta forma Charly y Gottfried Hirtz retornaron durante la guerra a su país natal. A partir del regreso de los hermanos Hirtz a Alemania, se dedicaron a trabajar en medios de comunicación. Gottfried como fotógrafo a cargo de retratar los monumentos, pinturas y esculturas de Alemania junto a un historiador. Mientras que Charly se dedicó a trabajar como camarógrafo en el noticiero de la UFA. Es a partir del retorno de Charly a Alemania donde conoció a Sabina.

Ahora bien, Sabina Naundorff de Hirtz nació el 13 de Junio de 1923 en Struppen-Sachsen Alemania. Sus padres fueron Dr. Med Moritz Wermer Naundorff (médico-homeópata) y su madre la Dr. Theodora Elizabeth Klengel (botánica). Sabina inició sus estudios en danza desde muy joven, mientras realizaba sus estudios secundarios, también desarrolló sus estudios de danza en la Escuela Dramática y de Danzas Modernas de Mary Wigman. Allí realizó sus estudios de danza clásica y de ballet. Tiempo después ingresó al Conservatorio de su ciudad para realizar estudios de canto, piano, declamación, historia del arte y literatura (Villarroel, 1975). En 1940 rindió las pruebas para obtener el título de Bailarina y Profesora de Baile de la Ópera de Berlín e inauguró su Academia de Danza

¹⁶ Alfonso Aulestia, fue un maestro normalista graduado del Instituto Juan Montalvo. (Aulestia, 2011) Estuvo casado con la también maestra normalista Elisa Ortiz de Aulestia. Con ella tuvo tres hijos: Aracely, Alfonso y Patricia, esta última, es una de las bailarinas ecuatorianas con más trayectoria nacional e internacional y fue alumna de Sabina Naundorff de Hirtz.

¹⁷ No está muy clara la razón del viaje de Charly y Gottfried al Ecuador, de acuerdo a la entrevista realizada a Christoph Hirtz, hijo de Gottfried. Fue Charly quien decidió primero realizar el viaje como forma de aventura y de conocer mundo. Aquí es donde interviene la madre de ambos (Charly y Gottfried) y decide enviarlos juntos a su viaje al Ecuador.

en Dresden. Para 1941 fue contratada por parte de un estudio de cine como “Directora de Coreografía”, allí se desempeñó como coreógrafa y doble de actrices en escenas de baile. En el año de 1942 filmó la película *Wir Machen Musik*, de acuerdo a la información encontrada en la prensa, fue tal el revuelo de la película, que varios noticieros se acercaron a los estudios para filmar y entrevistar a los actores y actrices de la misma. En una de estas entrevistas por parte de los noticieros locales, es donde coincidieron y se conocieron Sabina (actriz) y Charly (camarógrafo del noticiero).

Para el año de 1943 Sabina inició una gira de presentaciones por Alemania, en su repertorio de actuaciones había presentaciones de danza ballet, danzas nacionales, danzas expresivas, danzas de gimnasia coreográfica y rítmica. Pero conforme seguía el avance de la guerra, tuvo que movilizarse a Múnich con sus padres y Charly, para escapar de los constantes bombardeos con los cuales era asediada la ciudad de Dresden (que al final terminaría por ser destruida) además de la inminente avanzada Rusa que estaba por tomarse las ruinas de la ciudad.

Al finalizar la guerra, Sabina terminó en el lado Occidental de Alemania, donde continuaba con presentaciones tanto para los alemanes occidentales y los norteamericanos que se encontraban en esa sección del país. Como Charly había nacido en Francia en 1910, huyó de Alemania después de finalizar la guerra y se dirigió rumbo al país galo, para reclamar su nacionalidad francesa. Aunque estuvo un breve tiempo bajo arresto en este país, logró que su ciudadanía sea reconocida. Poco tiempo después contrajo matrimonio con Sabina y tomó la decisión de regresar al Ecuador con su nueva familia. El primero en llegar fue Charly y, en el año de 1949 arribó Sabina. Un dato que se debe añadir a este relato, es que ella llegó un 6 de agosto y el terremoto de Ambato se produjo el día anterior. Por esta razón la frontera sur se encontraba cerrada para el tránsito de personas. El responsable que se encontraba a cargo de la frontera, era el padre de María Antonieta Fajardo quien se desempeñaba como Director Nacional de Extranjería para ese momento, de acuerdo a Fajardo el encuentro con Sabina fue de la siguiente manera:

María Fajardo: Primero la conocí de la manera más simpática, en la ciudad de Machala, mi padre era director nacional de extranjería y estábamos en Machala. Sabina entró desde el Perú con Charly su esposo, obviamente [...] como es frontera, donde tenían que presentarse era donde mi padre, estaba ahí, entró bailando (Fajardo Reinoso, 2016).

Con esta pequeña presentación es como ingresó Sabina al país, de acuerdo a los testimonios poco tiempo después llegaron sus padres al Ecuador y en el 31 de Mayo de 1951, nacería su único hijo Alejandro (Axel) Hirtz Naundorff. En el artículo de prensa

titulado “Destacada Bailarina Alemana Sabina Naundorff, ha establecido una academia de Baile en Quito”¹⁸ se hace una explicación de la hoja de vida de Sabina, en qué lugares había estudiado y quiénes habían sido sus profesores, existen dos datos relevantes, el primero de ellos, es que se anuncia la apertura de la academia de danza particular de Sabina y la segunda es que al mismo tiempo de la existencia de la academia, ella se dedicaba a dar clases de danza en el Colegio Americano. Esto es importante, ya que permite entender los espacios en los cuales Sabina, fue desarrollando sus actividades artísticas, una será el mundo de la academia y el otro el mundo de la educación a través de los colegios y escuelas de la capital.

2.2.1 Primeras Actividades de Sabina en Quito.

La principal actividad de Sabina era la danza, para subsistir en Quito se dedicó a enseñarla en diferentes contextos académicos. Por una parte se encontraba su academia, que su primera ubicación fue en la 10 de Agosto y San Gregorio, después se trasladó a la Avenida Amazonas y Cordero y por último a la Av. Mañosca (Lara, 2014). Por otra parte daba clases en uno de los cursos de danza y declamación del Conservatorio Nacional de Música y también dictaba cátedra de danza en el Colegio 24 de Mayo (que por esos años se encontraba dirigido por la Dra. María Angélica Carrilo de Mata Martínez) y en el Liceo Municipal Fernández Madrid (dirigido por la Sra. Rosa Lovato de Miño.)

Cada uno de estos espacios de enseñanza, estaba vinculado a un contexto específico. El 24 de Mayo, aunque era un colegio laico y público, recibía un pago de pensión económica por parte de los representantes legales de las alumnas; además fue uno de los primeros colegios en la capital en impartir clases de danza: ya desde la década de los treinta había iniciado con esta práctica a cargo del maestro Raymond Maugé. En cambio, el Liceo Municipal Fernández Madrid era un colegio de acceso libre a niñas y señoritas que, además de las materias obligatorias dispuestas en el pensum académico, recibían clases de oficios como costura, bordado, entre otras. La situación de estos dos colegios contrastó con la del Colegio Americano, el segundo colegio internacional fundado en Quito y de carácter completamente privado (no obstante, de acuerdo a la información recopilada, la estancia de Sabina fue corta en este colegio). Por otra parte, el

¹⁸ Es un artículo de prensa, encontrado en el Archivo privado de la Familia Hirtz- Naundorff. Que no contiene fecha, página o nombre de la publicación. La fotografía pertenece a Pacheco y en el pie de página se lee lo siguiente: “Sabina Naundorff, eximia danzarina europea, que acaba de fundar una academia de danzas y ballet en esta Capital. En su país natal, Alemania, formó parte de los mejores conjuntos coreográficos y actuó en el cine y en programas de televisión. En la foto: en primer término, Sabina Naundorff, conversa con el cronista teatral de este diario, señor Víctor Hinostraza.

Conservatorio Nacional de Música impartía una serie de cursos no relacionados a la música pero sí al arte, entre los que se encontraban exclamación y danza. Estos cursos eran propuestos como una alternativa para los y las estudiantes que asistían a las clases de la institución.

En sus testimonios, Fajardo, que se educó en el 24 de Mayo, y Bagsinana, que se educó en el Liceo Fernández Madrid, describen cómo fueron los contextos en los cuales Sabina enseñó danza.

María Fajardo: Sabina insistió que no me pongan en ningún otro colegio que no sea el 24 de Mayo, porque ella era maestra en el 24 de Mayo, y la doctora Angélica Carillo Mata Martínez amaba el arte, apoyaba mucho el arte, en cambio en otros lados era mucho más complicado, entonces ahí entré en primer curso para bailar con Sabina (Fajardo Reinoso, 2016).

Clelia Bagsinana: Yo estudié en el Fernández Madrid y ella impartía ahí las clases de actividades selectivas y a mí siempre me gustó el ballet, entonces fui allá, y tal vez tenía un poco de habilidad y siempre desde el comienzo fui su pupila, entonces, todo el tiempo en el colegio hacíamos muchas veladas, en ese tiempo se hacía veladas, de los colegios en el teatro Sucre. Como era colegio municipal nos daban el Teatro Sucre, hacíamos veladas y ella tenía una habilidad de hacer especialmente, no solamente el ballet clásico. Se comenzaba como base claro el ballet clásico y después hacíamos el ballet de carácter. Entonces, con ella hice bastante de eso y seguí, termine el colegio y después trabajaba y fui a la universidad y alternaba yéndome todavía a la academia.

El testimonio de José Lara, uno de los alumnos varones de la Academia de Sabina y que inició con ella en el Conservatorio de Música nos brinda el siguiente testimonio sobre el trabajo de la profesora en esta institución. Allí Lara señala que el ingreso al Conservatorio de Música era una forma para que los jóvenes se involucren en el medio del arte.

En el Conservatorio había declamación, había ballet, canto y la enseñanza de todos los instrumentos. Yo estaba en esa época aprendiendo recién los rudimentos, es decir: solfeo, teoría, algo de transposición, un poco de análisis de composiciones, etc., estaba comenzando, yo no llegué a dominar ningún instrumento porque tenía las clases en la universidad al mismo tiempo, ahí fue que conocí a Sabina, en el Conservatorio no se daba ninguna otra materia. [...]El objetivo de ella era iniciar en la formación a las niñas, siempre los papacitos ponían a los chicos a estudiar algo, estudiar piano, estudiar ballet como una disciplina para que se vayan formando, no porque quisieran que sean profesionales de esas ramas. Tenía las alumnas que normalmente iban, algunas por un par de años, otras mientras duraba la escuela, otras mientras estaban en el colegio y luego cada cual se iba por su lado. [...]El objetivo no era sacar profesionales, sino simplemente enseñarles las bases y algo de coreografía y, sobre todo, disciplinarles; el objetivo era formarles en disciplina, el gusto por la música clásica y en el trabajo en grupo, porque siempre había grupos grandes que hacían las diferentes coreografías (Lara, 2014).

Los testimonios de Fajardo y Lara permiten entrever cómo el acceso de la actividad de la danza y de forma específica del ballet clásico estaba relacionado a ciertas

instituciones y personas que veían en ella una actividad para, por un lado, “culturizar” a los alumnos y, por el otro, “disciplinarlos”, aunque no era necesario que aquellos se convirtieran en profesionales de esas ramas artísticas. Cabe señalar que Bagsinana, en su testimonio no brinda una explicación de la apertura de estos cursos de arte dentro de su institución educativa. En consecuencia el presente estudio no profundizará en los procesos educativos y culturales que dieron aliento a aquellas actividades artísticas.



Ilustración 9 Archivo Privado de la Familia Hirtz – Naundorff. En la fotografía se encuentra Sabina Naundorff en la segunda fila, iniciando desde izquierda a derecha es la número 4. En el pie de página se lee: “Homenaje: El personal Docente del “Liceo Fernández Madrid”

2.2.2 El funcionamiento de la “Academia Sabina”.

La academia “Sabina” estuvo en funcionamiento desde 1950/ 1951 hasta el 2001 año de fallecimiento de su propietaria. Allí estudiaron cientos de niñas, señoritas, señoras y adolescentes que deseaban aprender danza clásica, zapateado americano y folklore. En un documento encontrado en el archivo privado de la familia Hirtz – Naundorff, para la década de los sesenta, Sabina hace referencia de la continuidad que ciertas familias habían realizado para que sus hijas o nietas sigan estudiando danza¹⁹.

Como podrán ver en el programa impreso, la mayoría de las bailarinas tienen menos de 12 años, edad en la que se debe apreciar más que la perfección dancística, el esfuerzo y disciplina para mantener la atención durante una hora seguida de actuación. Algunas de las niñas son hijas de ex alumnas mías, lo que quiere decir que estoy preparando en danza y ballet a una segunda generación; ojalá llegara a ser profesora de la tercera (Naundorff, 1968).

¹⁹ Aunque este documento data de la década de los sesenta, el mensaje que proporciona Sabina en el mismo, invita a una reflexión de continuidad en el proceso de formación dancístico de sus alumnas.

Ahora bien, ante el texto de Sabina, resulta necesario añadir el testimonio de José Lara, quien explica de forma más detallada la relación de continuidad de las alumnas con la academia,

LC: (...) usted me mencionó dos chicas que salieron a profesionalizarse, ¿pero había más gente que quería hacer de esto una profesión, (...) había interés?

JL: Generalmente era que con una cierta obligación de la familia que le ponían ahí, entonces estabas 3, 4 o 5 años y ya salían.

LC: ¿Y cómo les disciplinaban a las chicas, (...) el ballet es exigente por sus figuras, por la posición, pero qué se les pedía a las chicas para disciplinarlas, o usted supo de alguna anécdota especial de una chica de porqué le envió su mamá o su papá allá?

JC: No, no creo, porque ya estando ahí como que si le cogen el gusto y además hacen amistades y todo, entonces no creo que haya estado alguien forzada. Además como que va de generación en generación, si la mamá estuvo en la Academia también quiere que la hijita, la mamá le muestra las fotos, “mira, yo era así”, entonces se ilusionan también las niñas y van tranquilamente allá. La disciplina era simplemente disposiciones muy claras a tal hora comenzamos, a tal hora se termina, bueno en esa época todos los jóvenes ninguno fumaba, ninguna cosa por el estilo, era tener atención a todas las indicaciones y ya. Éramos además, como le diría, un poco más dóciles, estábamos ahí pero siguiendo las indicaciones (Lara, 2014).

Si bien la formación de las alumnas era algo exigente y su principal objetivo después de aprender a bailar era que las asistentes encontraran una forma de disciplina. La obtenían a partir de la práctica de los pasos de baile y del ensayo de las coreografías para el momento de las presentaciones. Para profundizar la investigación resulta necesario entender el funcionamiento como tal de la academia, respecto a las clases, la técnica impartida y sin olvidar quienes tenían la posibilidad de asistir a la misma.

2.2.3. Las Clases.

La Academia de Sabina al ser un lugar de enseñanza particular de danza cobraba un valor determinado por las clases. Se recibía a las alumnas desde los tres años de edad en adelante, siempre en un momento determinado del año. Lo cual se podría traducir en una organización de las clases y del método de enseñanza con las alumnas. De acuerdo a los testimonios de Fajardo, Lara y Basignana, cuando Sabina veía entre sus alumnas talento, sin importar si provenía del ámbito de las escuelas o de la academia, decidía otorgar una beca a la alumna respectiva.

M.F: (...) entrábamos a la academia pagábamos una pensión para la academia luego la Sabina ya cuando estábamos arriba éramos sus alumnas maestras, nos becaba, ahí ya no pagábamos, pero cuando nos iniciábamos si, el vestuario absolutamente cuenta de cada una de nosotras (Fajardo Reinoso, 2016).

C.B: (...) yo tenía muy escasos recursos económicos (...) y entonces en el colegio viendo que yo era hábil para el ballet que ella me llevó un tiempo pero ella ya no quería tener

alumnas becadas digamos porque parece que ya tenía unas tres o cuatro (...) entonces no quería tener una más. Entonces Rosa Lobato De Miño pidió al municipio que se me beque entonces el municipio pagaba por mí en la academia (...) y yo seguí con eso hasta que hasta que acabe el colegio me pagaba el municipio las pensiones de la academia (...) si y (...) a cambio de eso yo tenía la obligación de cuando por ejemplo hicieron la concha acústica en la Villaflora (...) yo tenía las veces que sea necesario que haya shows yo tenía que ir a bailar en la concha acústica o donde el municipio me llame (...) entonces bailaba por una y otra parte así por algunas partes como como devengando la beca no (...) si entonces ya tuve unos tres años de beca y después de eso ya: seguí en la academia como ya se hizo el grupo folclórico (...) entonces ya seguí. (Basignana, 2016)

JL: tenían que pagar una pensión, pero Sabina como tenía alumnas en el Conservatorio o en el 24 de Mayo o donde sea, y si veía a una persona que puede dar un poco más, le llevaba y realmente no les cobraba (Lara, 2014).

Estos tres testimonios acotan diversas opiniones sobre el costo de las clases y la cuestión de las becas. Por una parte no queda en duda que el talento de las alumnas era indispensable para obtener una beca por parte de Sabina. Además, hay que reconocer hasta qué punto la situación económica de la academia le permitía tener un número considerable de estudiantes bajo la figura de becado. Los tres testimonios nos permiten conocer: por una parte, era necesario tener un distinguido talento en las alumnas sin importar su lugar de procedencia (pueden ser de la misma academia o de los colegios donde Sabina dictaba clase). Cuando las alumnas se convertían en maestras alumnas, es decir, cuando se encontraban en el nivel superior de estudios, estaban en la capacidad de dictar clase o ser repetidoras²⁰; tenían la posibilidad de ser becadas. Otra característica y en el caso de Basignana, la beca no provenía de parte de la academia sino del mismo municipio. De esta manera, ella pudo continuar con los estudios en la academia, bajo la condición de devolución, a través, de presentaciones gratuitas de acuerdo a la necesidad del cabildo. Este tipo de becas las concedía el Departamento de Educación y Cultura Popular y estaba en cierto grado más vinculado a los estudiantes que provenían del sistema educativo municipal. Con este caso se puede apreciar en qué medida había interés por esta actividad por parte del cabildo quiteño de estas actividades. Aunque, no se puede atribuir que este beneficio haya sido masivo, sino distribuido de manera determinada a ciertos alumnos y bajo ciertas condiciones.

Por fuera del ámbito de las becas, la academia tenía una división de cuatro niveles, siendo el primero el más básico, donde las alumnas aprendían los rudimentos base del ballet hasta el nivel cuatro, donde las bailarinas que habían alcanzado este nivel se

²⁰ Es un término usado en la danza para hablar de aquellas alumnas que se encargan de explicar la clase pero con las indicaciones del maestro. Generalmente es usado con alumnas avanzadas o en nivel profesional.

encontraban en la capacidad de crear solos y conformar obras más elaboradas para demostraciones coreográficas. Fajardo realiza una descripción más detallada sobre la conformación de los niveles.

M.F: Sabina tenía cuatro grupo de danza, cuatro grupos de curso, el primario en donde estaban las niñas hasta los seis años, o grandes que comenzaban a hacer sus pasos, luego tenía el grupo medio en donde eran las niñas que ya conocían los pasos y se las podía guiar, luego venía el intermedio de las más jovencitas donde ya se comenzaba a hacer pareja y luego tenía el grupo de las avanzadas con las cuales le digo nos quedábamos después, entrábamos a las tres y salíamos a las ocho de la noche, era muy duro, bailábamos toda la tarde y parte de la noche y recién a las ocho llegábamos a casa a comer y a hacer deberes para el colegio, entonces era duro, nos quedábamos preparando los bailes, ósea las coreografías (Fajardo Reinoso, 2016).

Hay que tomar en cuenta que aunque se trataba de la formación de una academia particular, la exigencia hacia las alumnas del nivel superior era estricta e intensa, quizás con la finalidad de formar bailarinas con conocimientos y actitudes completas en ballet y en la danza en general. Con este panorama superficial sobre el funcionamiento de la academia, es necesario introducirnos en la forma que tenía Sabina de dictar sus clases, se debe aclarar que esta profesora enseñó durante cincuenta años y de acuerdo a los diversos testimonios cambió su metodología de enseñanza conforme iba envejeciendo.

L.C: ¿Cómo era Sabina en las clases que ella dictaba?

M.F: Bueno, Sabina era muy estricta cuando nos equivocábamos en algo decía no sea idiotilla, no sea IDIOTILLA y ella obviamente era la primera que estaba, y con un bastoncito nos iba dando en las piernas para poner las posiciones correctas, pero ella era la que estaba al frente, tenía era simpático tenía una pianista, Esperanza, ella estuvo casi todo el tiempo con Sabina, no sé no me acuerdo el apellido, jamás me preocupe por Esperanza y ella sabía toda la rutina que Sabina le daba, era una señora o señorita tal vez un poquito entrada en años, no sabía si era casada, si era soltera, pero no era con toca disco era con piano y siempre comenzaba con un minués para hacer los primeros planos de las cinco posiciones. (...) pero ya para la noche que nos quedábamos solas, ahí si era con disco porque ya poníamos el ballet que íbamos a preparar, entonces ahí la Sabina era la primera que estaba adelante nosotros para (...) guiarnos en los pasos, entonces ahí iba cantando petipua, y nosotros íbamos haciendo los petipua los petipua no, entonces si era ahí si era con música de ballet digamos, lo que es un compás muy diferente a la de ópera.

C.B: bueno ella era una persona que IMPACTABA por su físico por su manera de ser ella era típica alemana dura (...) y nos trataba como le digo de una manera un poco no grosera, pero muy firme (...) y ella tenía su pelo rojo hasta los hombros bien abultado y era una, un físico totalmente diferente del medio (...) y como le digo parece que nos impactamos ella y yo enseguida ella me invitó a su academia, y en todas las cosas me llamaba, vente para hacer esto, ven vamos hacer esto y para mí ni que mejor y entonces seguí siempre con ella (Basignana, 2016)

C.B: Vera Sabina era muy dura, entonces por eso ella ponía a Anita y a mí, entonces Sabina tenía ya problemas con las rodillas y así no, entonces ella se sentaba y decía por ejemplo: a ver vamos a hacer la coppelia, ok coppelia ella ponía la música y todo entonces decía tal cosa, nosotros formábamos a las chicas e íbamos enseñándoles paso por paso y coreografías y todo, pero el rato que alguna hacía algo mal, Sabina les chillaba feísimo

no, y nosotros Sabina bájale el tono, y a veces, ahí también en eso hay una anécdota que EH MUDA LA MUDA FULANA por ejemplo, nosotros Sabina como puede decirle la muda la muda de la Carmen no le diga, y que le voy a decir, le digo cualquier otra cosa diga cualquier otra cosa pero no diga LA MUDA (...) eso es bien osco bien grosero, ah ya se entonces de hoy en adelante voy a decir la princesa, ESO bien, entonces era unas risas porque solo sabíamos la Anita y yo del asunto, entonces ella por ejemplo hacia algo, algo mal alguna decía PRINCESA MAGDALENA así es no, entonces nosotros ya sabíamos que era el sinónimo de princesa (Basignana, 2016).

En estos testimonios se puede identificar cómo se fueron transformando las clases de Sabina en la academia conforme avanzaba el tiempo. En los primeros años de vida de la academia existió la posibilidad de tener una pianista para las clases de los grupos; únicamente cuando había la conformación de coreografías se podía utilizar conciertos grabados. En el siguiente testimonio aparece mencionado el uso de maestras- estudiantes, ya que, la salud física de Sabina se había venido deteriorando para la década de los setenta u ochenta. Además, cabe señalar que varias de las personas entrevistadas coinciden en que Sabina poseía un temperamento fuerte al momento de dictar clases: su forma enérgica permitía el desarrollo de las actividades y los procesos de disciplina dentro de las estudiantes al momento de aprender ballet y cuando era el tiempo de las presentaciones.

2.2.4. La Técnica.

Como se trató en la primera parte de este capítulo; Sabina tuvo una formación de danza plenamente clásica y a posterior fue añadiendo otras técnicas y estilos a su bagaje de repertorio como el zapateado americano que en otras palabras es *tap* y folklore de los diversos países europeos. En la década de los sesenta junto con su ex alumna Patricia Aulestia que fundó uno de los primeros grupos de folklore ecuatoriano. Ahora bien, la técnica de ballet requiere de ciertos instrumentos como las zapatillas, la ropa, las barras, la música, los trajes para las presentaciones que permiten un mejor manejo del cuerpo al momento de bailar sobre todo cuando las bailarinas comienzan a trabajar en puntas para las presentaciones. Fajardo nos explica el proceso por el cual la bailarina transcurría para poder bailar en puntas.

MF: Había al comienzo, uno va en media punta y la mayor parte de los ejercicios uno lo hace en media punta, porque para ir dando la flexión con la punta del pie y cuando la alumna podía por fin conseguir su zapato tutu porque eran caros de los *capelle* que era la mejor marca eran unos rosados de raz lindísimos, porque por ejemplo a mí me gustaban más esos Alemanes que eran de cuero y eran más duros, pero en esa época costaba cuatrocientos dólares, perdón cuatrocientos sucres, si usted calcula en el año cincuenta y dos, cincuenta y cuatro, eso era plata (0.6) entonces no sé podía todo el mundo tener zapatos tutu, entonces cuando conseguíamos los zapatos tutu y se dañan, no tiene idea de cómo se deshilachan los lados, los zapatos se hacen feísimos porque estas sobando el piso todo el tiempo [L.C: claro] entonces cuando se podía conseguir el zapato tutu entonces comenzaba el entrenamiento con las zapatillas, primero el vendaje que hay que vendarse

la punta de los pies no, ponerse un poquito de algodones intermedios en los dedos, luego vendarse así y luego así con esta banda elástica para poder entrar en la zapatilla [L.C: es complicado] no es directamente así a piel, no es una banda larga no, por qué porque es duro [L.C: claro] entonces va, y le digo y si se deforman los pies, los pies siempre de una bailarina van a estar así [L.C: claro] nunca están así, siempre están así, aunque ya no bailemos (Fajardo Reinoso, 2016).

El testimonio permite establecer el proceso por el cual las bailarinas atravesaban para llegar a bailar en puntas y sobre todo cuáles eran las formas en las que las estudiantes cuidaban sus cuerpos al momento de bailar. Es necesario resaltar cómo Sabina reaccionaba ante otros estilos de bailes propuestos por las nuevas tendencias de esos años y sobre todo ante el contemporáneo que es opuesto al clásico, desde el trabajo en suelo que propone y las temáticas de interpretación que se hacían con este nuevo tipo de danza.

C.P: Ya, ya entonces Sabina ahí se paraba y decía a mí no me gusta y ella criticaba y se fastidiaba el baile moderno, el baile contemporáneo se fastidiaba porque primero ella veía que se ponían, póngase esos vestidos que ahora hacen en un lado alto aquí el otro hasta abajo y cosas así y decía no me gusta, el ballet no es revolcarse en el suelo (...) en el ballet en el contemporáneo mucho es arrastrándose [L.C: aja] y en Sabina nunca su técnica nunca le ha de ver visto arrastrarse a nadie jamás [L.C: ya] nunca entonces ella no hizo ni, es más algún rato (0.3) la hija de mi compañera Ana Albán que ella era nieta de la del Ernesto Albán [L.C: ya] y algún día mi compañera le saco a la hija de la academia y dijo para que avance un poco más porque Sabina solo se mantiene en el clásico y en el folclórico pero yo quiero que aprenda moderno y contemporáneo, y le paso a la Casa de la Cultura (0.4) y después ella que regreso que tiene ella todavía que tiene la chica por el Condado una academia la Ana Cristina Córdova entonces (0.3) ella se fue allá a aprender con la Camila Guarderas y así, y ellos si hacían contemporáneo entonces le dice a ver va a la academia, a ver has algo de lo que has aprendido allá y ella comenzó a hacer en el suelo y cosas así, que le digo pirouette sentadas eso, y ella decía uh pero no es sentado, que haces con las patas ahí? [L.C: jaja: ya] y cosas así no hablaba muy duro, nunca le gustó, odio el contemporáneo y el moderno y como yo era una excelsa admiradora de ella y trabajaba siempre junto yo nunca hice tampoco ni contemporáneo ni moderno y nunca fui a la academia, al instituto para aprender eso [L.C: claro] porque no me interesó la verdad, no me interesó entonces cuando hacen por ejemplo eeh: Rubén Guarderas ha hecho unas lindas presentaciones de, me acuerdo de eso de los gatos y esas cosas, de los gatos en la basura fue muy lindo pero es mezcla del clásico con el contemporáneo con moderno con esas cosas, entonces cosas que yo nunca he hecho porque nunca hizo Sabina con nosotras eso (Basignana, 2016).

Basignana explica las limitaciones de la técnica de Sabina en la cuestión de la interpretación y sobre todo indica cual era la visión de su maestra sobre los nuevos estilos de danza, que se proponían para esos años. Es necesario recalcar que el rechazo de aquellos tipos de danza en cierta manera generaron problemas en la cuestión de la interpretación de las bailarinas al no poder estas contraponer diversas técnicas y estilos que permitieran una reflexión en su proceso dancísticos. Una de las probables razones es que no existía el interés por parte de las bailarinas en profesionalizarse y simplemente

adoptaban la técnica que se les enseñaba sin entrar en un proceso de reflexión y cuestionamiento sobre su formación como bailarinas.

2.2.5 Las alumnas.

Sabina manejaba tres tipos de alumnas, las que pertenecían a las escuelas y colegios donde daba clases de danza, las alumnas que únicamente recibían clases en la academia y las alumnas que recibían clases dentro de las instituciones educativas y a su vez dentro de la academia que fue el caso de Fajardo y Basignana. En los testimonios de los entrevistados no se llega a un acuerdo de quienes podían asistir como alumnas a la academia o a que rango social pertenecen las mismas, el testimonio de Lara nos explica cuál era la dinámica de las alumnas y las presentaciones, teniendo en claro su lugar de procedencia.

LC: ¿Quiénes iban a las academias? ¿Eran chicas de familias pudientes o eran chicas de familias de una clase media o solo en los colegios había como chicas de clase media, se fijó alguna vez en eso?

JL: Yo pienso que eran chicas de clase media porque tenían que pagar una pensión, pero Sabina como tenía alumnas en el Conservatorio o en el 24 de Mayo o donde sea, y si veía a una persona que puede dar un poco más, le llevaba y realmente no les cobraba. (...) como le decía en los colegios era más el tipo de danza, no así clásico, clásico, con tutú y los zapatos de punta, creo que muy poquito, justamente porque eran colegios como el Fernández Madrid, el 24 de Mayo, eran chicas sin mucho dinero, entonces comprarse las zapatillas de punta y toda esa historia era muy costoso, tampoco había aquí, había que importar. Más bien eran danzas un poco más simples y danza folclórica (Lara, 2014).

Tras lo expuesto, es necesario contraponer el testimonio de Fajardo quien fue alumna del 24 de Mayo y alumna en la academia particular.

MF: (...) en esa época en Quito era muy, muy difícil que una niña se dedique al ballet, por un lado era caro, y por otro lado demasiado conservadores sus padres miraban mal, entonces las pocas chicas que les gustaba esto realmente hacían un gran esfuerzo, cuando conocí a Sabina, (...) insistí a mis padres que me manden a estudiar en Quito, porque quería entrar a la academia de Sabina. Ya Sabina había puesto una academia muy simpática, muy singular, habían llegado su madre, estaban en la 10 de Agosto y (...) San Gregorio en todo el tope de la San Gregorio, era una casa antigua con mucho jardín, y era adelante como tienda y luego se iba hacia atrás dejando un jardín grande en el centro, ahí fue la primera academia de Sabina, cuando yo vine a Quito, Sabina insistió que no me pongan en ningún otro colegio que no sea el 24 de Mayo, porque ella era maestra en el 24 de Mayo, y la doctora Angélica Carillo Mata Martínez amaba el arte, apoyaba mucho el arte, en cambio en otros lados era mucho más complicado, entonces ahí entro en primer curso para bailar con Sabina. (...) Yo vivía en una pensión de señoritas, ósea por eso le digo era caro, no era fácil para una chica bailar, y por muy barato que el transporte, en esa época el bus era muy barato, pero salíamos a las ocho de la noche de la academia, entonces muchas veces teníamos que ir en taxi, porque no era fácil [L.C: entonces usted tomaba clases en el colegio 24 de Mayo] estudiaba ahí [L.C: ¿estudiaba y también tomaba las clases que Sabina dictaba?] ayudaba a Sabina, vea del 24 de Mayo hubieron excelentes bailarinas: Patricia Barragán, Cecilia Orozco, una chica argentina Albuja que le gustaba

mucho, Lourdes Pérez y yo, de las cuales el colegio nos escogió de cachiporreras a Patricia Barragán, Cecilia Orosco y la que habla (...) (Fajardo Reinoso, 2016).

Aunque Lara no generaliza sobre la situación social de las alumnas del Colegio 24 de Mayo, resulta necesario contraponer su testimonio con el de Fajardo, quien siendo alumna del mencionado colegio también asistió de forma voluntaria y pagando la pensión establecida a la academia de Sabina, además de ser una alumna perteneciente a otra ciudad y de vivir en una residencia de señoritas para poder asistir a sus clases en Quito. Esto conlleva a considerar que las personas que asistían de forma privada a las clases de Sabina en sí pertenecen a una clase media, que tiene las posibilidades materiales de cubrir los gastos de pensión y a su vez de financiar costes de trajes para presentaciones y de materiales como zapatillas de ballet para trabajar en las clases.

Es probable que no existiera por parte de las alumnas o de las familias de estas, interés para que se conviertan en bailarinas profesionales o de buscar las posibilidades para que esto suceda. El testimonio de Fajardo explica una de las razones por las cuales no era posible convertir a la danza en su profesión:

MF: Hay que amar a la danza, pero hay que ser conscientes y en eso yo debo agradecer a mi padre, porque en la época de (...) Camilo Ponce Enríquez, él quiso becarme para estudiar ballet en Alemania, yo estaba feliz, mi mamá también porque mi mamá me apoyaba mucho, mi papá dijo no, usted no se va, yo llore zapatee, todo lo que pueda imaginarse pero dijo NO, NO Y NO [L.C: ¿Y por qué le dijo que no?] porque, en esa época yo ya era una niña de unos diez y siete años (...) era una adolescente, póngale diez y seis, cincuenta y seis, si diez y seis años, me dijo con tu edad ya son primeras bailarinas allá y tu entras recién, hasta que te puedan mirar como una primera bailarina no te va a alcanzar la vida, que termine sus estudios, y le doy la razón es así, salvo que sea una cosa extraordinaria, salvo que sea un fenómeno de la danza, que no era mi caso tampoco, hubiera podido salir adelante allá, si no siempre hubiera estado atrás como corista y no hubiera sido tampoco muy exitosa, en cambio soy una mujer feliz (Fajardo Reinoso, 2016).

El anterior testimonio es probable que sea la historia de otras alumnas de la misma academia o de otros espacios donde se enseñaba danza pero que se veían limitadas por su entorno al no tener lugares de profesionalización. O en tal caso no tenían los recursos económicos para salir al exterior o las posibilidades para salir con una beca a especializarse. Además que la danza no tenía un papel de peso dentro de la sociedad ecuatoriana, que le permitiera tener la suficiente autoridad para considerarla una profesión y pasara de un simple entretenimiento a un trabajo completo. Ahora bien, es necesario entender la procedencia o en cierta manera quienes eran las personas que hacían danza en esos años. Por un lado fajardo era hija de un oficial del ejército y tuvo el auspicio de sus padres para venir a estudiar danza en Quito, aunque no la posibilidad de especializarse.

Mientras Clelia Basignana era hija de un artista que le inculcó el gusto por el arte y la música:

C.B: (...) bueno mi padre era un artista porque él era director de los coros de los serafines [L.C: ya] y estaba muy ligado a las cosas del teatro [L.C: mmm] entonces hacia nos inculcaba siempre la música el arte el teatro si entonces de esta manera fui cuando fui al colegio en la escuela siempre usted sabe que a las más hábiles siempre les escogen para tal o cual presentación [L.C: mm] siempre estaba yo de botón ahí [L.C: ya] y después cuando ya fui al colegio apenas entré entonces ya dije esta era mi oportunidad de aprender ballet.

En cambio Patricia Aulestia, era hija de dos maestros normalistas que estaban plenamente ligados al contexto cultural de esos años y que le permitieron seguir su vocación en la danza:

PA: (...) nosotros somos de clase media, de maestros, somos una familia de artistas, de profesores, una clase media, pero de una clase media culta, como decía mi mamá, “la aristocracia del espíritu”. Entonces por esta relación de mi papá con la Sabina, Sabina me abre las puertas y resulta que soy la estrellita de la Sabina (...) Es lo que te digo, que mi papá en esas giras me hacía recitar, me hacía bailar, y toda esa cosa pero siempre para el pueblo, porque además pues mi mamá y mi papá fueron creadores de la universidad popular, eran bien de izquierda. La casa nuestra en la Ponce fue apedreada diciendo que éramos gente comunistas y roja (Aulestia Patricia, 2013).

Aunque, los padres de Aulestia estuvieron de acuerdo que ella se convirtiera en bailarina, el resto de la familia, que estaba compuesta por sacerdotes, no vio con buenos ojos esta profesión como lo cuenta el testimonio de Rosa Aulestia:

R.A: Bueno, ella empezó en Chile y no creo que allá, más vale siempre fue desde que, no ve que ella entro a una escuela especial de niños para el arte [L.C: ya] entonces nunca comentarios allá, aquí es que habían las envidias [L.C: ¿cómo tal envidias criticándole a ella por la profesión o por respecto a lo que ella hacía con las obras? No pues, nuestro tío cura pues jaja: el sí, no les gustaba el arte la familia no, pero el tío cura el sí pues, COMO SE VA A DEDICAR AL BALLETO has de enseñar todas las piernas y los brazos hasta le dio como se dice un, en la casa como bendición (Aulestia Rosa, 2016).

Mientras que la situación de los hombres que estudiaban son Sabina, atravesaba un grado de complejidad, ya que no eran bailarines profesionales, sino hijos de amigos de Sabina o alumnos del conservatorio como en el caso de José Lara que le apoyaban como bailarines, más no se dedicaban a esta actividad al 100% en los primeros años de la academia. En el caso de José Lara, no encontró impedimento por parte de su madre para bailar con Sabina y su padre había fallecido muchos años antes. De esa manera él logra vincularse con el ballet por un lapso de dos años, aunque fue un colaborador cercano de Sabina por mucho tiempo más. Además el relato de Lara nos hace entender que la gran mayoría de hombres que fungen como bailarines dentro de las obras de Sabina en su gran

mayoría son extranjeros o como en un párrafo anterior afirmábamos eran hijos de amigos o conocidos de Sabina.

2.2.6. Las presentaciones de Danza.

Las presentaciones de danza de Sabina se encontraban divididas de tres maneras: la primera era la presentación anual que realizaba con su academia al finalizar un año lectivo, la segunda son las veladas que realizaba con los colegios en los cuales trabajaba y la tercera son aquellas con las que realizaba contribuciones a la beneficencia. Una de las fortalezas de Sabina al momento de realizar sus presentaciones es que buscaba que todo espectador entienda la finalidad del espectáculo que se presentaba sobre el escenario. Es por esta razón que utilizó el ballet-teatro como forma de mostrar el trabajo de sus alumnas, sin importar el nivel de estudio y avance de las mismas. El testimonio de José Lara nos explica cómo funcionaron las presentaciones de Sabina:

JL: Sin embargo, en la Academia de Sabina, hicimos, porque siempre hacía una función por año, con lo que ella llamaba ballet teatro, es decir el ballet con algún argumento, algún cuento, alguna cosa, hacía por decir algo a los Doce meses, qué es lo que pasa en cada mes; o en las Cuatro estaciones, cómo es la primavera y adaptaba las coreografías y los vestidos, porque ella diseñaba los vestidos también, a ese argumento que ponía. Es decir, nunca fueron presentaciones muy frías de movimiento nada más, siempre era con un objetivo, con un argumento. (Lara, 2014)

LC: Y cómo era esta cuestión de los teatros, dónde conseguían presentarse, yo hago danza española y a mi uno de los problemas más fuertes que encuentro es dónde nos presentamos, porque teatros que nos presten es difícil y a además veces son carísimos, pero yo veo que en esa época se mueven bastante bien con esta cuestión de los espacios, bueno tampoco había tanta población, pero: ¿cómo lo logran hacer, quién está ahí para dar los teatros o como los alquilan?

JL: Lo que pasa es que en esa época el Teatro Sucre era del Ministerio de Educación y el Ministerio de Educación prestaba el Teatro Sucre hasta para cosas increíbles, hasta a niños de escuela que iban a hacer ahí sus travesuras. Era relativamente fácil conseguir, se pagaba algo para la luz, para los tramoyistas y alguna cosa y, por otro lado, no había tanto control del municipio en cuanto a las entradas. Ahora para hacer cualquier espectáculo público hay que llevar los boletos a que le sellen y en base a eso le cobran los impuestos. Parece que eso era menos exigente en esa época, y además en estos aspectos culturales siempre había una especie de exoneración realmente. Era fácil conseguir el Teatro Sucre, no había estos problemas de municipio, de impuestos, de cosas, había que pagar algo por supuesto al comienzo. Después comenzaron a cobrar valores importantes y también Sabina tenía que vender entradas, se autofinanciaba en parte con lo que vendía las entradas y en parte ponía ella también de su capital porque era una especie como de publicidad que hacía para que sigan llegando alumnos, eso en el Teatro Sucre (Lara, 2014).

Cabe recalcar que Sabina se encargaba de diseñar por completo el vestuario de las obras, así como la escenografía. De esta manera todo el argumento de lo que se quería mostrar encajaba de forma cuidadosa. Los espectáculos se lograron financiar a través de

la venta de entradas, estos eran adquiridos en su gran mayoría por los familiares de las alumnas. En cierta manera esto provocó que los espectáculos no se ampliaran a círculos sociales más amplios y únicamente se establecieron en los ya conocidos. Además el testimonio de Lara, aporta conocimiento sobre la funcionalidad de los teatros ya que estos no cobraban impuestos por las presentaciones, sino un pago por el uso y el personal que trabajaba en el día la presentación.

El testimonio de Fajardo y Basignana en cambio nos permite entender cómo se estructuraron las presentaciones provenientes de los colegios femeninos donde laboraba Sabina y sobre todo cual era la percepción sobre estas presentaciones de un sector de la sociedad:

M.F: No, ya le digo Quito era cero en baile, incluso le digo cuando se hizo una presentación gigantesca en el 24 de Mayo con baile y gimnasia rítmica y se hizo una pirámide donde, yo me acuerdo estaba yo al final y ahí hacia mis pasos de ballet y todo, incluso en el domingo siguiente en las iglesias nos querían descomulgar, entonces nos decían esas que enseñamos las piernas que somos inmorales (Fajardo Reinoso, 2016)

L.C: ¿En qué año pasó esto que usted me comenta que les querían descomulgar por enseñar las piernas?

M.F: Bien difícil, haber yo estaba tercer curso [**L.C:** ¿un mil novecientos cincuenta y cinco cincuenta y seis?] más o menos, que fue la primera vez que se hizo un festival de danza u gimnasia, porque le cuento el maestro, el profesor Armendáris en su juventud había sido acróbata algo así, y antes no había profesores de educación física es decir la carrera de educación física no era, no había en la universidad, entonces los profesores de educación física eran totalmente (0.5) improvisados, que les gustaba hacer, o que eran corredores, pero no eran especialistas en educación física como hay ahora no, entonces pero él era muy, muy creativo y por eso nos escogía a nosotros que éramos del grupo de baile de Sabina para, nos invitaba a la Casa de la Cultura y ponía películas de gimnasia en la China y en Japón [**L.C:** mm::] y nos decía haber imiten y claro como sabíamos ballet y todo nos era muy fácil torcernos, hacer Split, tantas cosas no, entonces era una ayuda, entonces después en el colegio ahí organizaba en un papel cuadriculado con equis hacia los grupos [**L.C:** aja] e iba formando las figuras como le digan [**L.C:** mm:: ya] entonces la primera vez que salimos como cachiporreras con la faldita corta, con botas, con casacas blanco y rojo, gorra y no sé qué y no sé cuánto, eso fue un escándalo porque se presentó cien niñas [**L.C:** ya] era un grupo de cachiporreras y las que íbamos adelante era las que hacíamos horrores no, entonces si todo el mundo a la vez admiraba y a la vez criticaba (Fajardo Reinoso, 2016).

Fajardo explica en qué medida realizar la actividad de bailar significó un malestar para la Iglesia, ya que las alumnas mostraban sus cuerpos de forma pública y sobre todo descubiertos ante cientos de espectadores. Como ella era alumna del Colegio 24 de Mayo, fue escogida para participar dentro de los espectáculos de educación física, como era balletista eso le permitió realizar ciertos papeles específicos dentro de las demostraciones de educación física. Al igual que la danza, no existían lugares de profesionalización

donde los profesores de educación física pudieran obtener su título, sino que realizaban sus actividades de forma bastante artesanal y copiando por medio de películas las actividades deportivas que se realizaban en otros países. Al igual que el caso expuesto sobre Cuenca, la danza y la expresión física en general tuvieron un fuerte opositor en la iglesia, quien creía que aquellas actividades eran desmoralizadoras tanto de las señoritas participantes como del público. Aunque en la información revisada en prensa para esta disertación, no se llegaron a encontrar réplicas por parte de la iglesia sobre las actividades de las señoritas u oposición a las academias como fue el caso de Osmara de León.

Para el caso del Liceo Fernández Madrid como lo describe Basignana, las veladas artísticas eran parte fundamental de las actividades del colegio y al ser una escuela a cargo del municipio, podían acceder de forma libre al Teatro Sucre. De esta forma Sabina podía seguir mostrando su trabajo creativo a través de los ballets teatro y llegar con ello a la mayor cantidad de público posible, sobre todo que exista la posibilidad por parte del público de entender el argumento de sus obras a través del ballet.

C.B: En el Fernández Madrid [L.C: En el Fernández Madrid muy bien] y ella impartía ahí las clases de actividades selectivas [L.C: ya] y a mí siempre me gustó el ballet, entonces fui allá, y tal vez tenía un poco de habilidad y siempre desde el comienzo fui su pupila [L.C: ya] entonces, todo el tiempo en el colegio hacíamos muchas, en ese tiempo se hacía veladas, de los colegios en el teatro Sucre como era colegio municipal nos daban el teatro sucre, hacíamos veladas y ella tenía una habilidad de hacer especialmente, no solamente el ballet clásico se comenzaba como base, claro el ballet clásico y después hacíamos eh folklore de chebicaracter entonces, con ella hice bastante de eso y seguí termine el colegio y después fui, trabajaba y fui a la universidad y alternaba yéndome todavía a la academia (Basignan, 2016).

Las presentaciones de danza de la academia de Sabina eran un punto importante dentro del año escolar, ya que, de esta manera los cursos se lograban promocionar a un público un tanto familiar y específico, pero a su vez lograba atraer a nuevas bailarinas a la institución. En el caso de las presentaciones de los colegios públicos o del conservatorio, ayudan de forma específica a incrementar la popularidad y el renombre de la institución y a su vez provocaban que Sabina se haga más conocida en el ámbito cultural quiteño.

CONCLUSIONES:

Entablar una reflexión histórica sobre las academias de danza en Quito tiene que estar ligado a su respectivo contexto histórico temporal. Esto permite entender de forma clara los procesos sociales por los cuales estaba atravesando la sociedad en su conjunto y de los que dependen los actores que participan en la actividad de la danza. El hecho que sea una labor vinculada al arte, no la deslinda de su entorno. Y es más, la comprensión del momento histórico fortalece el entendimiento del objeto de estudio. Esta afirmación se encuentra ligada a la bibliografía nacional existente sobre danza ya que, en la misma se presta poca atención y reflexión conjunta a la cuestión de la danza.

Aunque el término danza es amplio ya que abarca diversas representaciones, contextos y estilos, para el caso de estudio de la presente disertación de tesis, se trató de analizar el aparecimiento de las primeras academias de danza en Quito en la medida de crear una visión más amplia de cómo se fueron estableciendo los primeros lugares de enseñanza, a que contextos sociales estaba relacionado, a que público se encontraba dirigido y cuáles fueron las consecuencias directas de su existencia dentro de los entornos urbanos. Resulta necesario vincular el aparecimiento de las academias con la transformación urbana, social y económica que la ciudad vivía para esos años. El surgimiento de nuevas tecnologías de entretenimiento y una mayor conexión con el exterior posiblemente generaron la necesidad de consumir aquellos productos que se ofertaban en el cine o la prensa y es probable que la danza fuera uno de ellos. De esta forma danza y ciudad no están desvinculados, sino que mutuamente permiten entenderse y visualizar contextos de su momento, que muy posiblemente otros procesos pasarían por alto.

A través de esta investigación se determinó para el caso de Quito, la primera academia fue la del Maestro Raymond Maugé dentro del Conservatorio Nacional, donde se dictaba clases de ballet, oratoria además del funcionamiento de los instrumentos. Con el inicio y fin de la Segunda Guerra Mundial, en el Ecuador se establecieron nuevas maestras de danza que al cabo de pocos años terminaron fundando sus propias academias privadas en Quito ese fue el caso de Erna Preis, Kitty Sakilarides, Sabina Naundorff de Hirtz entre otras.

En la experiencia nacional, otros ballets y escuelas de danza se habían ido estableciendo, ese es el caso de Cuenca con Osmara de León que fue la primera academia privada de danza de la ciudad, mientras que en Guayaquil desde 1948 el Núcleo de la

Casa de la Cultura de Guayas había establecido la primera agrupación de ballet a nivel nacional, dejando de lado a las academias y proponiendo desde un organismo como el de CCE el funcionamiento de una escuela abierta al público y que llegó a ser una de las agrupaciones más importantes del país. En el caso de Quito las academias fueron por muchos años las gestoras del ballet y la danza española dentro de la ciudad, pero en el año de 1955 surgió por iniciativa del Casa de la Cultura Ecuatoriana, la agrupación de ballet perteneciente a la ciudad. Estos contextos demuestran que las ciudades más importantes del país tuvieron procesos dispares para consolidar una labor dancística y permanente; a su vez enfrentaron diferentes oposiciones de diversos actores locales para que se consolide la labor de enseñanza de la danza.

Una de las preguntas a responder fue si existió danza en Quito antes del surgimiento de los ballets folclóricos y del apareamiento de la danza contemporánea, a lo cual debemos responder de manera afirmativa. El primer acercamiento dancístico de Quito fue a través de las academias de danza particulares donde cientos de niñas, mujeres y también algunos hombres fueron formados con bases en el ballet o en la danza española. Estas instituciones educaron a generaciones completas en técnica de danza y de interpretación. Lo cual hasta este momento ha sido desconocido. Quizás una de las labores más notorias ha sido la de Sabina Naundorff de Hirtz, quien por más de 50 años fue profesora de ballet en nuestro país y por sus manos pasaron incontables alumnas.

El hecho que Sabina haya sido profesora de danza en colegios públicos y privados, motivó el acercamiento a la danza a personas de diversas capas sociales. Con ello la labor de Sabina se intensificó y multiplicó. Ahora bien, el apoyo estatal era algo con lo cual las academias de danza no contaban o era escaso, al igual que el apoyo que podía brindar los municipios (que era escaso y muy puntual) no existió una política de apoyo a las artes o específicamente a la danza que le proporcionara un sostén o la volviera más democrática en su acceso.

La danza ha sido una de las ramas del arte más antigua de la humanidad y en el caso ecuatoriano una de las más olvidadas en ser analizada, ya que el acceso a las fuentes documental es escaso. Además, los testimonios orales recopilados para esta investigación en muchos casos por primera vez, en un futuro van a desaparecer y la memoria de la construcción de la danza en Quito desaparecerá con ellos. Pero la danza motiva a una reflexión mayor, ya que desde este punto se puede establecer varias líneas de análisis vinculadas a los estudios de género, el análisis de los usos del cuerpo o como

es la percepción del cuerpo de los bailarines fuera de los círculos vinculados al arte. Desde otra perspectiva, el concepto de distinción ligado al apareamiento de las academias en determinados contextos, permite observar como distintos grupos sociales se van apropiando de ritmos o bailes que les ofrecen una distinción frente a su realidad y les deja mostrarse como diferentes. Aunque éstas son unas breves ideas de lo que se puede profundizar en el campo de la danza, nos permite entender que tan basto y complejo llega a ser esta disciplina.

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes Primarias. (Entrevistas Orales)

Fajardo Reinoso, M. (2016, julio 24).

Lara, J. (2014, abril 10).

Basignana, C. (2016, junio 27).

Aulestia, P. (2015, junio 30).

Aulestia, R. (2016, mayo 03).

Fuentes Primarias. (Prensa)

Villarroel, F. (1975, marzo 8). Sabina Naundorff de Hirtz y el Gran Mundo de la Danza. *Últimas Noticias*, p. 17.

Ha comenzado los cursos de Academia de Ballet de la Srta. Francoise Alauze. (1955, octubre 2). *El Comercio*, p. 17.

Recital de Danzas Españolas que presentan la Academia de Conchita Marín. (1954, junio 16). *El Comercio*, p. 13.

Fuentes Primarias. (Documentos Archivo Hirtz- Naundorff)

Discurso de inauguración de presentación de danza cerca de 1968.

Fuentes secundarias

Argüello López, C. H. (2011). *Sociología del arte: notas para una sociología de la danza en el Ecuador*. Quito: Universidad Central del Ecuador.

Asensio, S. (2004). El Imaginario Flamenco Americano: Aura y Kitsch en la escena transnacional. *Revista dialectológica y tradiciones populares*, 59(2), 145-159.

- Aulestia, P. (2010). Ecuador y México con el arte de la danza. En J. Regalado, *Ecuador y México: Vinculo histórico e inter- cultural (1820- 1970)* (pp. 10-43). Quito: Museo de la Ciudad.
- Ayala Mora, E. (1996). El laicismo en la historia del Ecuador. *Procesos: revista ecuatoriana de historia*, (8), 3-32.
- Borja, R. (1997). Laicismo. En *Enciclopedia de la política*. Recuperado a partir de <http://www.encyclopediadelapolitica.org/Default.aspx?i=&por=1&idind=869&termino=>
- Bustos, G. (1992). Quito en la transición: actores colectivos e identidades culturales urbanas (1920-1950). En P. Aguilar, G. Bustos, A. M. Goetschel, E. Kingman Garcés, M. Luna Tamayo, P. Ospina,... R. Terán Najas, *Enfoques y estudios históricos: Quito a través de la Historia* (pp. 153-162). Quito: Dirección de Planificación, I. Municipio de Quito.
- De Hadatty, M. (2011). Bailando por la historia. *Archipiélago. Revista cultural de nuestra América*, 18(70), 51.
- Espinosa Apolo, M. E. (2012). *El cholerío y la gente decente. Estrategias de blanqueamiento y mestizaje en Quito. Primera mitad del siglo XX*. Quito: Instituto Metropolitano de Patrimonio.
- Estrada, J. (1984). *Mujeres de Guayaquil: siglo XVI al siglo XX*. Guayaquil: Banco Central del Ecuador.
- Fernández-Salvador, C. (2014). Benjamín Carrión y las políticas culturales de la primera mitad del siglo XX: de las colecciones privadas a la esfera pública. En J. C. Grijalva & M. Handelsman (Eds.), *De Atahuallpa a Cuauhtémoc. Los nacionalismos culturales de Benjamín Carrión y José Vasconcelos*. Pittsburgh: Instituto Nacional de Literatura Iberoamericana, Museo de la Ciudad.

- Foster, H., Bois, Y.-A., Krauss, R. E., & Buchloh, B. H. D. (2006). *Arte desde 1900*. Madrid: Akal.
- Goetschel, A. M. (1992). Hegemonía y sociedad (Quito: 1930-1950). En E. Kingman Garcés (Ed.), *Ciudades de los Andes. Visión histórica y contemporánea* (pp. 319-347). Quito: CIUDAD.
- Goetschel, A. M. (2007). *Educación de las mujeres, maestras y esferas públicas: Quito en la primera mitad del siglo XX*. Quito: FLACSO, Sede Ecuador / Abya-Yala.
- Guarderas, R. (1984). La danza en los últimos veinte años. *Cultura*, VI (18a), 311-318.
- Hobsbawm, E. J. (1995). *Historia del siglo XX*. Barcelona: Crítica.
- Ignatova, E. (2013). *Camino Danzando: Memorias de un arte resistente en Quito*. Quito: Ministerio de Cultura y Patrimonio.
- Kingman Garcés, E. (2002). Identidad, mestizaje, hibridación: sus usos ambiguos. *Proposiciones*, 34.
- Kingman Garcés, E. (2006). *La ciudad y los otros. Quito 1860-1940: higienismo, ornato y policía*. Quito: FLACSO, Sede Ecuador / Universitat Rovira i Virgili.
- Kingman Garcés, E., & Goetschel, A. M. (1992). Quito: Las ideas de orden y progreso y las nuevas extirpaciones culturales. En P. Aguilar, G. Bustos, A. M. Goetschel, E. Kingman Garcés, M. Luna Tamayo, P. Ospina, ... R. Terán Najas, *Enfoques y estudios históricos: Quito a través de la Historia* (pp. 153-162). Quito: Dirección de Planificación, I. Municipio de Quito.
- Maignashca, J. (1991). Los sectores subalternos en los años 30 y el apareamiento del Velasquismo. En *Las crisis en el Ecuador: los treinta y ochenta* (pp. 79-94). Quito: Corporación Editora Nacional, Centro de Estudios Latinoamericanos, Instituto de Estudios Avanzados.

- Mariño, S., & Aguirre, M. (1994). *Danzahistoria: Notas sobre el ballet y la danza contemporánea en el Ecuador*. Quito: Subsecretaría de Cultura del Ministerio de Educación.
- Ordóñez, M. (1984). Danza y definición cultural. *Cultura*, VI (18a), 319-328.
- Osswald, D. (2010). Las narrativas de «las pioneras». Cuestiones de género y moralidades en el desarrollo de la danza moderna en la Argentina (1940-1960). *Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad*, 2(4).
- Pérez Pimentel, R. (s. f.). Raymond Maugé Thoniel. *Diccionario Biográfico Ecuador*. Recuperado a partir de <http://www.diccionariobiograficoecuador.com/tomos/tomo11/m2.htm>
- Quintana B., G. (2014, marzo 16). Reviviendo a Leonor. *La Revista*. Recuperado a partir de <http://www.larevista.ec/cultura/arte/reviviendo-a-leonor>
- Rodríguez Álvarez, M. J. (2014, febrero). *La representación de la ciudad a través de radio - drama como dispositivo de administración de poblaciones en Quito (1940-1949)* (Tesis de Maestría en Estudios Urbanos). FLACSO, Sede Ecuador, Quito.
- Salvador, P. (2006). *Ballet Folklórico en Ecuador. Reinenciones de Tradiciones 1963-1993*. Quito.
- Sevilla, A. (2000). El Baile y la Cultura Global. *Nueva Antropología*, XVII (57), 89-107.
- Solórzano, L., & Rivadeneira, S. (1991). Ficción y Realidad de la Danza del Ecuador. En J. Sánchez Parga, *Signos del Futuro: La Cultura Ecuatoriana en los 80* (pp. 141-158). Quito: Agencia Española de Cooperación Internacional.
- Vera, N. (1984). La danza en el Ecuador. *Cultura*, VI (18a), 305-310.

Villacís Molina, R. (2011). La Cultura en el Sentido Ilustrado. En *Estado del país. Informe cero: Ecuador 1950-2010* (pp. 63-76). Quito: ESPOL, FLACSO, PUCE, Universidad de Cuenca, Contrato Social por la Educación en el Ecuador, ODNA.

ANEXOS

Anexo 1.- Entrevista a Clelia Basignana.

ENTREVISTA NARRATIVA

HOJA DE DOCUMENTACIÓN:

Fecha de la entrevista: 27 de Junio de 2016

Lugar de la entrevista: Quito

Duración de la entrevista: 1h30

Entrevistadora: Ligia Caicedo (A)

Entrevistado: Clelia Ernestina Bagsinana Naranjo (B)

Género del entrevistado: Femenino

Edad del entrevistado: 74

Profesión del entrevistado: Bailarina

Trabaja en esta profesión desde: los 12 años

Campo profesional: Artes

Educado en: Ciudad

Peculiaridades de la entrevista:

TRANSCRIPCIÓN:

L.C: Hoy estamos, hoy es Quito 27 de Junio día lunes y son las quince horas con cincuenta minutos [C.P: gracias] por favor necesito que me diga su año de nacimiento y su nombre completo

C.P: Ya yo soy Clenia Ernestina Pasiniana Naranjo [L.C: ya, su año de nacimiento] en 1942 [L.C: 1942]

L.C: Cuénteme, usted ¿en qué año inicia a estudiar con Sabina?

C.P: En realidad cuando yo tenía 12 años en:: comienzos del primer curso

L.C: Ya, usted ¿en qué colegio estudio?

C.P: En el Fernández Madrid [L.C: En el Fernández Madrid muy bien] y ella impartía ahí las clases de actividades selectivas [L.C: ya] y a mí siempre me gustó el ballet, entonces fui allá, y tal vez tenía un poco de habilidad y siempre desde el comienzo fui su pupila [L.C: ya] entonces, todo el tiempo en el colegio hacíamos muchas, en ese tiempo se hacía veladas, de los colegios en el teatro Sucre como era colegio municipal nos daban el teatro sucre, hacíamos veladas yyy:: y ella tenía una habilidad de hacer especialmente, no solamente el ballet clásico se comenzaba como base, claro el ballet clásico no [L.C: mm] y después hacíamos eh **folklore de chebicaracter(?)**

[L.C: ya] entonces, con ella hice bastante de eso y seguí termine el colegio y después fui, trabajaba y fui a la universidad y alternaba yéndome todavía a la academia

L.C: eh:: Sabina tuvo varias academias, en diferentes sectores [C.P: Si] y conforme avanzo el tiempo ella se fue cambiando, [C.P: si] usted a cual academia asistió específicamente? A la que está en la 10 de Agosto

C.P: No, comenzó ella en:: en la amazonas y cordero **esquina** [L.C: Si] ahí hacíamos en ese tiempo hacíamos ballet clásico [C.P: ya] y ya estaba yo estaba en el colegio y en las tardes hacia ballet y después de eso ya me gradué, seguí mientras estaba en la universidad bajaba cruzaba en la católica bajaba para para las clases con ella también ahí hasta la noche [L.C: ya]

L.C: y como usted a parte de la ya usted me conto que ya tenía siempre le gusto el ballet pero como supo de la existencia del ballet había ido a otras presentaciones que se habían dado dentro de Quito o:: se enteró por la prensa

C.P: en la bueno mi padre era un artista porque él era director de los coros de los serafines [L.C: ya] y estaba muy ligado a las cosas del teatro L.C:[mmm] entonces hacia nos inculcaba siempre la música el arte el teatro si entonces de esta manera fui cuando fui al colegio en la escuela siempre usted sabe que a las más hábiles siempre les escogen para tal o cual presentación [L.C: mm] siempre estaba yo de botón ahí [L.C: ya] y después cuando ya fui al colegio apenas entre entonces ya dije esta era mi oportunidad de aprender ballet

L.C: y usted sabia cuántos años antes ya estuvo sabina en el colegio o empezó también cuando usted [C.P: no, empezó después que yo entre como un trimestre después que yo entre] ya

L.C: quién era la directora del colegio Fernández Madrid en esos años

C.P: eh:: Rosa Lobato de Miño [L.C: Rosa Lobato de Miño si]

L.C: Y ¿cuál fue su primera impresión al verla a Sabina cuando comenzó a dar clases? ¿Cómo la recuerda?

C.P: bueno ella era una persona que IMPACTABA por su físico por su manera de ser ella era típica alemana dura [L.C: sii] y y nos trataba como le digo de una manera un poco no grosera, pero muy firme [L.C: ya] y y ella tenía su pelo su pelo rojo hasta los hombros bien abultado y era una, un físico totalmente diferente del medio [L.C: ya] y como le digo parece que nos impactamos ella y yo enseguida ella me invito a su academia, y en todas las cosas me llamaba, vente para hacer esto, ven vamos hacer esto y para mí ni que mejor y entonces seguí siempre con ella si

L.C: ¿y usted le conoció por si acaso a Pepe Lara? [C.P: si] ¿Pepe Lara en que las ayudaba?

C.P: Pepe Lara era un bailarín que(0.3) que ella tenía un grupo de avanzadas ya [L.C: mmm] entonces este grupo de avanzadas tenía un:: tenían también como tres o cuatro hombres entre los tres o cuatro hombres, estaba Pepe Lara [L.C: ya] y entonces hacían ballet clásico, yo siempre me quedaba a escucharle a mirarle porque inicialmente, ahora recuerdo que cuando recién comencé con Sabina ella tenía por la Diez de Agosto como como a la altura de::, que le digo del Ministerio de Finanzas [L.C: ya sí sí] por ahí comenzó pero en esa academia ahí era que ya que tenia de hombres y de mujeres, señoritas pero ella les recogió a esos chicos de del colegio alemán [L.C: ya] porque ella estaba ligada por su nacionalidad ligada con el colegio alemán [L.C: ya] entonces ella les invito a esos chicos al a la academia y hacía en las noches con ellos [L.C: ya] si

L.C: eh:: ¿usted por si acaso sabe en qué otros lugares antes del Fernández Madrid trabajo Sabina?

C.P: en el veinte y cuatro de mayo [L.C: cual otro más] mm en realidad así poco como flash flash flash alguna presentación en el alemán pero no más [L.C: ya] en otros colegios no hizo [L.C: ya]

y en otras instituciones] en otras, si pero mucho:: más tarde cuando yo ya estaba en la academia aquí en la mañosa, le llamaron del instituto de la danza porque recién se creaba [L.C: claro] y necesitaban una coreógrafa [L.C: eso fue en los sesenta, setenta si no me equivoco] si por ahí entonces ella fue ella de coreógrafa eh:: después me invitaba a mí, ya no pudo seguir y dijo ven quédate tú en el instituto de la danza, porque yo ya estaba avanzada ya había estado con ella más de diez años [L.C: ya] pero yo no podía porque no quería dejar mi trabajo ni mis estudios

L.C: ¿Usted qué estudio en la Católica?

C.P: no terminé estudie (0.2) pedagogía

L.C: ah:: y ¿dónde trabajaba?

C.P: en ese tiempo trabajaba en la fábrica Janeth [L.C: mmm sí sí] si

L.C: y::, por qué usted decidió no profesionalizarse, en la danza o sea ya ir como a una escuela un poco más...

C.P: vera que yo:: tuve mucha intención de eso yo hice con Sabina (0.3) seguí el ballet clásico hacia como que digo las presentaciones y todo y después Sabina se asoció con Patricia Aulestia [L.C: ya] entonces con ella formamos el grupo el primer grupo folclórico del Ecuador [[Interrupción externa] y con este grupo folclórico [Interrupción externa] viajamos a algunos países de América [L.C: ya] al primero que nos fuimos fue a [Interrupción externa] Estados Unidos [L.C: el de Miami si no me equivoco que fue un concurso] si el de Miami entonces ganamos el **cotal** de oro con ella y con Patricia que estaban asociados, entonces ahí habían que le digo ya los antiguos estaban ya separados no del ballet entonces entraron un grupo de unos siete muchachos (0.3) y más jóvenes entonces con ellos se forma el grupo folclórico y nos fuimos a Miami nos fuimos a Chile nos fuimos a Venezuela [L.C: ya] a Colombia algunos países fuimos así en representación del Ecuador y nos auspiciaba la eh Ceturis en ese tiempo [L.C: ya] si

L.C: Como era la técnica que enseñaba Sabina en el ballet, ¿a qué escuela estaba ella más eh cercana en la tendencia del ballet?

C.P: ella vera ella era muy curiosa de aprender las cosas y ella cuando recién vino y ella nos contaba como vino por qué vino era problema en ese tiempo estaba eh en Alemania la guerra [L.C: ya] y y tenían problemas ahí en el medio entonces ellos huyeron por la montaña con su padre su madre y su novio [L.C: ya] que era el Chali [L.C: Chali] si entonces huyeron por la montaña y dice que caminaron meses por la montaña caminaron y caminaron y finalmente yendo una parte aquí otra parte acá iban a alguna parte donde haya paz en definitiva y entonces llegaron aquí al Ecuador (0.4) todavía ahí estaba soltera, entonces ya llegando aquí ella ya se casó con Chali [L.C: ya] si

L.C: ¿Por qué decidió venir acá al Ecuador?

C.P: no decidió venir al Ecuador ella venia huyendo de la guerra no más [L.C: ya] entonces parece que las circunstancias le favorecieron llegar aquí [L.C: mm] entonces ella llego aquí por eso y bueno le gusto, su marido también comenzó a trabajar y sus, era peletero si entonces

L.C: puede describir que es la palabra peletero

C.P: es el que se dedica a hacer cosas en piel de animales [L.C: ya] entonces el hacia los tapados hacia los sacos de piel esas cosas [L.C: ah::] y en los bajos de la academia que estaba en ese tiempo en:: la amazonas [L.C: mm] en los bajos tenía el la peletería [L.C: ya] sobre la peletería era la academia [L.C: claro justo en la amazonas y cordero justo ahí quedaba] si [L.C: hay fotos aun de la casa que está ahí] si ahí es con el ventanal [L.C: si] si

L.C: más o menos ¿cuántas alumnas manejaba Sabina? ¿Usted recuerda?

C.P: ella hacía, yo tenía muy escasos recursos económicos [L.C: ya] entonces en el colegio viendo que yo era hábil para el ballet que ella me llevo un tiempo pero ella ya no quería tener alumnas becadas digamos porque parece que ya tenía unas tres o cuatro [L.C: mmm::] entonces no quería tener una más entonces Rosa Lobato De Miño pidió al municipio que se me beque entonces el municipio pagaba por mí en la academia [L.C: ya] y yo seguí con eso hasta que hasta que acabe el colegio me pagaba el municipio las pensiones de la academia [L.C: si encontré registros de como beca a los alumnos] si [L.C: de las escuelas municipales] y a y a cambio de eso yo tenía la obligación de cuando por ejemplo hicieron la concha acústica en la Villaflora [L.C: aja] yo tenía las veces que sea necesario que haya shows yo tenía que ir a bailar en la concha acústica o donde el municipio me llame [L.C: mm:: ya] entonces bailaba por una y otra parte así por algunas partes como como devengando la beca no [L.C: claro] si entonces(0.3) ya tuve unos tres años de beca y después de eso ya:: seguí en la academia como ya se hizo el grupo folclórico[L.C: aja] entonces ya seguí

L.C: ustedes recibían pago como grupo folclórico

C.P: en realidad pago no porque cuando nosotros íbamos teníamos que, nos pagaba los pasajes de avión y todo nos pagaba Ceturis [L.C: ya] y allá nos daban diez dólares (0.4) para que podamos comer en ese tiempo el dólar era muy cotizado entonces diez dólares era bastante para nosotras que éramos estudiantes entonces nos daban diez dólares y también la alegría de ir a conocer cosas unas ciudades que o países que nosotros no hubiéramos tenido la oportunidad de hacerlo [L.C: ya]

L.C: usted recuerda eeh otras academias que existían o que eran que coexistían [C.P: paralela] paralela a la de Sabina

C.P: estaba en ese tiempo estaban las se... [L.C: y no solo las de ballet sino también de otras danzas que hubieran estado presentes en ese tiempo y que usted se acuerde] vera como fuimos el primer grupo folclórico del Ecuador no existían nadie del grupo folclórico [L.C: claro] solo eeh Patricia que se regresó ella fue alumna de Sabina por ahí tengo unas fotos incluso con ella fue alumna de sabina y fue a terminar sus estudios en Chile [L.C: aja] y de ahí ella regreso y estuvo con nosotros formando el grupo folclórico y ella fue la primera que comenzó con esta idea de hacer grupo folclórico del Ecuador, entonces hicimos la representación pero no había nadie más de clásico habían las hermanas Eljuri y también había eeh:: el que era de la casa de la cultura no me acuerdo no es después fue Guarderas [L.C: Marcelo Ordoñez será?] Marcelo Ordoñez [L.C: ya] Marcelo Ordoñez y las hermanas Eljuri no había más [L.C: mmm:: ya] pero ellas hacían solo clásico [L.C: solo clásico] nada de folclórico y nosotros eh nos lucíamos con sabina por qué? Porque hacíamos por ejemplo unos lindos shows de chebicaracter entonces había,(0.5) hicimos una vez un desiel cocktail Sabina le le puso el nombre del cocktail [L.C: ya] entonces que era de cada de cada país ahí un licor eh especifico no [L.C: aja] digamos eh el vodka de [L.C: de Rusia] Rusia [L.C: ya] entonces se hablaba de se abría una gran botella y se hablaba de del licor de Rusia y salíamos bailando ruso [L.C: ya] hombres y mujeres se hacía baile ruso, se hacía de Italia por ejemplo y salía los vinos de Italia y también la tarantela [L.C: ya] hacíamos de Francia el cancan de Polonia, las polcas así de cada país íbamos haciendo en la representación folclórica de cada de cada país [L.C: mm::] entonces yo aprendí todo eso

L.C: ¿a qué se refiere cuando usted me dice chebicaracter?

B. chebicaracter es que no se fija usualmente, o digamos fijamente solamente en clásico, solamente en folclórico sino que con ideas de argumento [L.C: ya] se puede coger montón de países y de temáticas de otros lugares [L.C: mm::]

L.C: y usted eh (0.4) ¿nunca intento ingresar a la escuela de ballet de la Casa de la Cultura?

C.P: no no ingrese como le digo ninguna vez porque no me alcanzaba el tiempo [L.C: ya] y después apenas yo estaba en quinto curso del colegio el Fernández Madrid [L.C: ya] me llamaron del Colegio La Providencia, entonces yo ya era en las Ardes (?) profesoras de las alumnas que querían actividades selectivas [L.C: ya] entonces en quinto curso yo ya era profesora de las alumnas de La Providencia

L.C: y usted por si acaso ¿se acuerda de alguna academia de danza española que se daba en esos años?

B si había la:: (0.1) había, como se llamaba (0.9) creo que es, creo que es que comenzó la profesora que estaba ahora en la Compañía Nacional(0.3) en acá, en la [L.C: Luisa::] María Luisa Gonzales [L.C: ya] ella comenzó con español [L.C: ya] pero:: pero solamente era como digo clases de español, clases de español pero no se abría entonces con Sabina siempre teníamos, yo seguí no, me jubile bailando porque yo termine como le digo comencé a trabajar cuando estaba en quinto curso y después fui profesora de La Providencia después ya fui profesora del Manuela Cañizares [L.C: aja] después siempre haciendo danza y ballet, Manuela Cañizares después pase a La Presentación [L.C: ya] después pase a la, cada vez me daban mejores oportunidades, pase al Colegio Guadalupano [L.C: ya] del Colegio Guadalupano entonces ya me llamaron al Colegio Militar entonces fui al Colegio Militar a dirigir los grupos de danza expresión fui también a Estados Unidos y ahí hice curso, de un curso de cuatro meses de expresión corporal [L.C: mm::] y estimulación motriz [L.C: ya] para niños entonces se complementó con lo que yo sabía, entonces fui al Colegio Militar y entonces seguí haciendo funciones, haciendo cosas con los niños y todo avanzando hasta que YA tuve problema con mis rodillas, estaban mis rodillas ya tan cansadas dije bueno basta entonces me jubile pero me jubile, tengo la alegría de decir que hasta el último día que fui a seguir trabajando trabajé siempre dando clases de danza ballet y expresión corporal entonces yo le decía a Sabina del grupo de compañeras que éramos 7, que seguimos largo tiempo con ella, fui la única que me dedique a hacer danza, las demás fueron a oficinas a ministerios así pero yo fui la única que me quede haciendo danza porque me gustó tanto

L.C: Y:: (0.3) justo estaba hablando con Alexander Hirtz el hijo de... y él me contaba que hasta ahora llaman a la casa preguntando si sigue funcionando la academia y es porque dicen las abuelitas quieren mandarles a las hijas para que se disciplinen [C.P: claro] a las nietas para que se disciplinen ahí [C.P: si] y en realidad era (0.5) era disciplinen esa es la palabra disciplinen porque no era solamente que muchas veces las mamás me ha pasado a mí también en los colegios me ha pasado que las mamás son las que están locas desesperadas para que haga el niño o la niña [L.C: aja] pero al niño le importa un poco un poco más trivial eso porque quieren estar jugando lo que los otros están jugando ellos están en clase [L.C: claro] entonces no se centran mucho los niños en eso, pero con Sabina les llevaba y Sabina era FIRME muy firme (0.3) entonces eeh yo era yo fui de ahí unos 5 años fui su alumna maestra entonces cuando ella se iba a Alemania por ejemplo yo me quedaba a cargo de la academia o si ella tenía que hacer alguna cosa o estaba enferma o lo que sea entonces yo le reemplazaba en la academia

L.C: Y ¿desde qué edades se tenía alumnas en la academia?

C.P: Desde 3 años [L.C: súper chiquitas] entonces era el baby ballet, entonces desde tan chiquitas ellas las niñas sabían que se hacían las lloronas no, no, no a la barra a la barra a hacer, a la barra entonces las mamás también se hacían las que noo see:: pero Sabina a ver a la barra a trabajar a hacer a hacer, entonces las niñas también iban disciplinándose ees:: una muy buena manera de disciplinar a las niñas (0.2) también en ese tiempo yo tenía mucha pena porque no había nunca niños varones que les llame la atención eso, ahora veo que hay muchos (0.3) y se van como no hay en otras solamente en el instituto de la danza pero en grupos folclóricos así tienen siempre

que estar buscando chicos [L.C: si] no por pero eso me llama la atención por ejemplo cuando yo estaba allá haciendo los cursos en New York había más hombres que mujeres, entonces digo creo que es esta idea tonta de que de que los varones no hacen esas cosas [L.C: ya]

L.C: ¿Usted me podría explicar cuál era una diferencia entre las alumnas que estaban vinculadas a los colegios en los talleres de danza y las alumnas de la academia? ¿Cree que había diferencias, no había diferencias?

C.P: Sí sí sí desgraciadamente sí porque a la academia iban solamente las que tenían plata [L.C: mm ya] porque había que por la digamos, yo estaba en un medio del Fernández Madrid que era un colegio popular y nos íbamos mucho nos llevábamos con las del veinticuatro porque éramos bastoneras de aquí bastoneras de allá entonces estábamos juntas pero iban tan poco de esos colegios porque había que pagar una pensión [L.C: ya] entonces iban especialmente gente de más recursos iban a las academias, nos daba oportunidad Sabina así a las que no teníamos diga usted una Patricia Barragán que ella también hacia hizo mucho ballet pero después se fue a Suiza se quedó allá (0.3) pero así a todas los que nos ayudo era de los colegios del Fernández Madrid o del 24 de Mayo

L.C: ¿Cuántos años usted se acuerda que Sabina dio clases en el 24 de mayo y en el Fernández Madrid?

C.P: En el Fernández Madrid dio (0.6) seis años seis años y más o menos, más o menos la misma cantidad en el en el 24 de Mayo que alternaba con el profesor Armendáris [L.C: ya] porque también el hacia las bastoneras y le gustaba cosas artísticas entonces con ellos por ejemplo nos íbamos a hacer shows por:: la fiesta de la fruta en Ambato [L.C: Si] entonces era fiesta de la fruta había que ir la academia Sabina y ayudaba el grupo del de Ernesto Armendáris [L.C: ya] aja yy:: también hacia otras y nos íbamos a Otavalo y en las fiestas que, en las fiestas de las ciudades nos invitaban entonces nosotros íbamos estábamos siempre de floreros de las ciudades porque el grupo que podría ir no había más grupos y después cuando yo ya estaba, no no no saque nunca mi título profesional, en eso sin embargo yo le digo con orgullo he hecho montón lindas cosas con los colegios que yo he visitado he hecho lindas cosas que todo el mundo se acuerda pero no había donde yo saque profesionalización porque cuando yo ya estaba trabajando recién apareció el Instituto Nacional [L.C: claro y fue por breve tiempo también] claro entonces no tuve ni quien me dé porque es así que ahora yo ahora cuando iba a la al Colegio Militar me pedían el título entonces yo decía yo puedo sacar la cara por título de la universidad pero no de lo que voy a trabajar de danza porque en el tiempo que yo trabajaba no había donde me den [L.C: claro] y Sabina, era la academia Sabina era la más grande en el asunto de ballet en nuestro medio y ella no estaba facultada a dar títulos [L.C: claro más porque no existía la legislación] no existía, entonces yo era yo era profesora de la hija de María Luisa Gonzales entonces yo le digo María Luisa no puede no puedo entrar al Colegio Militar porque no tengo el titulito para danza entonces ella me dio un certificado que yo lo tengo que dice que me conoce de mucho tiempo y que desgraciadamente no tenía el título profesional porque aparecieron los las:: instituciones que podrían dar profesionalización posterior a lo que yo ya estaba como profesora (0.7) entonces si hice no se puede decir empírica porque yo sabía mucho más que las que estaban estudiando profesionalmente [L.C: claro] porque yo hacía yo había hecho ya quince años pero sin embargo nunca tuve un título [L.C: también] alguna vez yo me fui al Senescyt estando en el Colegio Militar dije: necesito esto yo puedo yo puedo yo como profesora yo puedo dar un examen puedo dar lo que quiera pero que alguien me dé un título que me acredite que YO SE pero me dijeron no podemos hacer eso (0.5) no hay chance entonces siempre me quede así

L.C: Sabe que usted también está en la situación de otros artistas como por ejemplo el director del Teatro Malayerba [C.P: la Camila Guarderas profesora pero sin embargo nunca saco el título

de profesional porque no nunca hicieron algo por los artistas de nuestro de medio en el ministerio por más que se les pidió]

L.C: Usted había escuchado ya del ballet de Guayaquil o de:: de Academia Mara de León

C.P: En Guayaquil sabíamos que había [L.C: ya] y es más una vez hicimos digamos como un intercambio, ellas vinieron e hicieron aquí un show creo que era en el Teatro Sucre [L.C: aja] creo que era al siguiente día hicimos nosotros pero eso era solamente como un una medida amistosa no mas no, entonces ustedes ah chévere ustedes hacen esto nosotros también podemos hacer este otro aah:: está lindo les felicito chao chao [L.C: y ya] si [L.C: y los Mara de Leon?] no de ellos no le he escuchado [L.C: ya] ya después cuando yo estaba cuando yo estaba en el Manuela Cañizares así en algunos colegios que les he mencionado ahí recién comenzaron a aparecer las creo que eran las alumnas que seguían saliendo del instituto de la danza [L.C: ya] y tenían digamos la:: (0.4) como se llama esto(0.5) bueno se me va de la mente, algunas que han hecho grupos no, grupos folclóricos sin embargo con Sabina muchas veces criticábamos y decíamos cómo es posible que inclusive el señor que está ahora de director del Jacchigua él también fue a una parte que nos llamaron que vayamos para formar el en el Colegio Gran Colombia, para formar el grupo de danza y esto que este otro pero ellos siguieron, tampoco tenían profesional título profesional pero ellos hacían solo folklore entonces nosotros, nuestra crítica era esto, ellos probablemente van a Otavalo, van al Sur, van a toda parte del Ecuador solamente para mirar pero el momento en que hacían un show y hasta ahora seguimos en esa critica que ellos ponen por ejemplo usted abra visto ponen a las chicas tres anacos [L.C: si] entonces es levantado al uno lado porque se le ve amarillo el otro, al otro lado se le ve verde y el otro en el medio es azul [L.C: aja] entonces nosotros donde usan esto nosotros hemos ido algunas veces íbamos con Sabina a Otavalo a ver las parcialidades a ver cómo actúan como bailan todas esas cosas, no era que nos inventábamos sino que íbamos a mirar y a hablar con la gente y de ahí íbamos sacando las coreografías pero ellos ponen y cuando yo decía porque tienen tres faldas, por el colorido [L.C: claro porque es más show que algo] entonces pongan decían ah porque así el colorido se ve más colorido, SI pero se acaba el folklore y están diciendo es grupo folclórico entonces están ustedes mismo siendo los profesores, están dañando el folklore están poniendo a los hombres otras cosas y aparte de eso el danzante por ejemplo si es que hablamos el danzante, el danzante es todo saltado, todo eso pero originalmente en Otavalo nunca se ha saltado nunca sino que más bien eran las mujeres eeh despacito con sus pasitos muy humildes muy atrás del hombre y con pero ahora YA SALTAN ya hacen sus figuras SALTANDO CON LOS HOMBRES y a mí me llama la atención porque no es folklore y permitimos el Ministerio de Educación permite que se le pisotee al folklore

L.C: Ahora eh cuál era, hay otra diferencia ¿cuál era la diferencia de ser maestra en un colegio público, en un colegio municipal en este caso [C.P: ya] y ser maestra en una escuela privada de religiosas?

C.P: Vera es siempre es siempre la (0.5) la mala utilización del medio económico [L.C: ya] porque por decirle algo si alguna vez yo había hecho grupo con, les di en, en el Colegio Alemán les preparé para que vayan a bailar en Alemania como siempre se iban los sextos cursos no [L.C: aja] les prepare y lleve un grupo que lleve de otro colegio popular y fue como poner agua y aceite no, no, no quieren no los, los que tienen poco más económicamente no bajan, no bajan y las chicas las chicas que son de medio más bajo económicamente también se cohíben ante esa actitud entonces yo ahora veo con alegría que ya, ya la gente ya va aceptándose dejando aparte esa esa ridícula posición social ya van aceptándose pero en el tiempo que yo estaba que le digo hasta hace ocho diez años bien difícil que se una eso (0.5) el medio era bien:: difícil y le digo una cosa no era solamente en en la parte del ballet, cuando había los desfiles por ejemplo entonces teníamos que hacer representaciones y cosas así entonces tenía que el Colegio Benalcázar venir al Fernández Madrid para salir los dos colegios municipales juntos, nunca uno del Benalcázar hablaba con una del Fernández Madrid (0.3)entonces éramos las longas del Fernández Madrid

entonces cuando alguna vez quisieron hacernos (0.3) hacernos pareja de los hombres como en el Fernández Madrid era solo femenino [L.C: claro] y el otro era solo masculino entonces nos quisieron hacer pareja chillaron gritaron y patalearon y no quisieron los del Benalcazar entonces nosotros teníamos que vestirnos de hombres para hacer para hacer los bailes en los desfiles

L.C: Por qué cree que (0.3) voy a hacerle dos preguntas [C.P: ya] por qué cree que en colegios como el Manuela Cañizares también en el colegio 24 de Mayo también y en el Fernández Madrid decidieron abrir una materia o una optativa en este caso como la de danza? Para el momento también donde surgen los colegios también es un poco, no tan extraño ya habían pasado años desde el inicio de la Revolución Liberal pero igual a mí me sigue resultando extraño que hayan decidido abrir esa materia dentro de los colegios usted qué cree que influyó ahí? Las profesoras eeh:: el contexto de dónde venían las profesoras o que ellas buscaban con las niñas

C.P: Y sabe qué y peor todavía no era con Sabina no era que comenzó las clases de danza [L.C: aja] comenzó las clases de ballet [L.C: ya] entonces en un medio como el Fernández Madrid entrar directo a BALLETT era algo ESPECTACULAR algo que qué le pasa a esta gringa que hace [L.C: jaja::] algo extraordinario pero el ballet es la base para el folclore para todas las cosas [L.C: claro el ballet es la técnica] claro entonces Sabina comenzó como era lo racional comenzar con ballet (0.4) entonces con ballet comenzó el Fernández Madrid, con ballet comenzó el 24 de Mayo y después de eso seguíamos en las otras cosas y sí sí sí fue yo pienso que si fue que si era algo como de una persona del ministerio que en ese tiempo, en ese tiempo estaba algo tal vez le gustaba le alguna cosa de esas que era del ministerio de educación que comenzaron a poner eso las osea que pretexto había para poner ballet en un Fernández Madrid inaudito pero si ponemos unas clases de optativas entonces quien quiere entrar a ballet, quien quiere entrar a coro, quien quiere entrar a hacer gimnasia olímpica, quien quiere ser eso [L.C: ya] entonces escogíamos eeh:: la que nosotros queríamos, claro que había personas como yo que queríamos natación, que queríamos gimnasia olímpica, que queríamos danza, que queríamos TODO, en todo caso nos dimos modos de hacerlo de hacerlo casi todas las cosas [L.C: jaja] pero:: pero creo que era alguien del ministerio que estaba interesado en en poner esas esas optativas así en los colegios y fue bueno

L.C: Pero sucedió esas optativas en todos los colegios o en ciertos colegios específicamente

C.P: Verá en el Bolívar no sonaba, el Bolívar era más grande [L.C: ya] y el colegio Bolívar no tenía profesora eh (0.4) después consiguieron una profesora cubana que le decían Labanus [L.C: ya] y ella estuvo, que le digo estuvo unos tres años y tiro la toalla se desapareció se fue de aquí todo le decían que le acusaron que era demasiado dura demasiado dura (0.3) tal vez (0.5) no hubo quien le acolite no sé pero ella no siguió adelante, ahí en el colegio Bolívar no surgió eso pero en los otros dos colegios como le digo el 24 con la ayuda del señor Armendáris se hizo, se hacía bien bonitas cosas en ese tiempo (0.3) y se compaginaban con Sabina en el Fernández Madrid no tenían así una persona pero ya después viendo que se hacían las bastoneras las cheerleader también hicieron en el Fernández Madrid entonces alguien en el ministerio estuvo interesado en eso y yo pienso, no se no me acuerdo de nombres de ese tiempo de las autoridades, pero:: por ejemplo nos, me ayudaba a mí mucho y me impulsaba cada vez que yo iba a cobrar guagua iba a cobrar en el municipio para de ahí coger y pagar a Sabina me decía siga haciendo y esto que lindo lo que usted está haciendo hija que ni sé que era el (0.5) serrucho como se llama el (0.4) el que estaba hasta de candidato a presidente el, bueno luego le digo quien es, pero este señor ayudaba empujaba decía si yo tuviera una hija mujer le dijera que vaya, y era lindo era lindo pero después como le digo alguien también metió la mano positivamente y ayudaba para que Ceturis coja eso [L.C: ya] entonces por eso es que Ceturis se contactó con Sabina y se contactó con Patricia para hacer el grupo folclórico

L.C: ¿Usted encuentra alguna diferencia de cómo se enseñaba en un colegio público y en un colegio privado? Ósea pero privado religioso

C.P: aah totalmente si yo creo que no digamos privado religioso digamos colegios particulares mismo siempre el maldito dinero [L.C: aja] hace que los alumnos se sientan con derechos hasta de ser malcriados, en un colegio popular a usted le ordenan una cosa y obedece más rápido al menos así era en mi tiempo, se obedecía dice esto no me gusta pero qué más da ya tenemos que hacerlo pero si obedecía, era mucho más fácil al mismo tiempo yo trabajando en el Alemán y trabajando con el Fernández Madrid ni punto de comparación yo conseguía RAPIDO en el Fernández Madrid no así en el Alemán (0.4) entonces en el colegio La Providencia también era mediano digamos entre los dos no pero también era un poquito difícil pero ahí las chicas también eran locas, yo como no tenía más tiempo sino solo los sábados ellas SE IBAN los sábados que no era día de clase íbamos a hacer solamente danza en La Providencia [L.C: yy:: las religiosas nunca le mostraron alguna resistencia respecto a cómo las chicas se vestían para las presentaciones:] ahí les daban ahí les daban vera en la en la, a lo menos en este colegio de La Presentación era una maravilla porque bueno tal vez eran un poquito más abiertas porque eran monjitas colombianas [L.C: ya] entonces ellas yo decía por ejemplo vamos a hacer (0.4) que le digo un cancán entonces ellas saben que con el cancán tienen que alzarse los vestidos y todo [L.C: aja] nunca les molestó y más aún cuando era de hacer trajes que no había en el medio eeh ellas ayudaban y ellas mismo hacían [L.C: mm que interesante] si ellas hacían

L.C: Y cómo eeh y cómo ustedes por ejemplo eeh:: conseguían los trajes para Sabina, ustedes mismo los hacían o había un lugar para adquirirlo o quien los diseñaba [C.P: no] o como hacían

C.P: Verá había no sé si le hablo le hablo a Alejandro (0.2) pero cuando yo ya me retiraba un poco porque yo ya estaba trabajando en los colegios, Sabina tenía una alumna Jacqueline Rosero no sé si le hablo de ella [L.C: no] eh eran un poco encontrados no, no se querían con Alejandro pero la ella estaba ya en lugar de Ana Albán y yo que éramos las que le reemplazábamos [L.C: aja] a Sabina, como ambas estábamos en los otros colegios entonces ella dejaba a Jacqueline que lo haga y la mamá de ella era costurera [L.C: aaah::] entonces Sabina le era exigente en las ropas [L.C: ya] entonces con tiempo ya planificaba las veladas y le mandaba a hacer a ella pero ella tenía que hacer un vestido decir ese tutu por ejemplo y decía AAH:: NO ESTO PARECE UNA GALLINA CULECA NOO:: eran las palabras de ella, no aah no no esto el tutu tiene que ser bajo la cintura no tiene que salir pero ella al comienzo hacía en la cintura entonces decía que son gallinas culecas que han puesto [L.C: jaja::] huevo ese rato y que no no no entonces tenía que hacerlos perfectos los trajes [L.C: quien diseñaba los trajes?] Sabina al comienzo y después había una compañera de nosotros también que ella trabajaba en la televisión marca Tamayo [L.C: ya] entonces Marta comenzó a ayudarle a Sabina a diseñar los trajes, así que en todo caso no había mucho que diseñar hija porque de todos los de chebicaracter era de folklore europeo, de folklore del mundo entonces quien no sabe cómo es eehh un traje para cueca chilena, todo el mundo sabe [L.C: ya] quien no sabe cómo es un polaco, un holandés entonces eh no había mucho que diseñar sino más bien seguir el parámetro del folklore del [L.C: y cuando era de clásica la presentación?] era puro, nosotros no trabajábamos como ahora hacen los en el instituto que hacen con esos vestidos laargos:: esas cosas así porque Sabina odiaba el ballet modernos [L.C: mmm:: ya] ella era muy clásica entonces [L.C: y eso significa a que escuela adherida a que técnica?] claro al clásico entonces el clásico mujer siempre con tutu [L.C: ya] o con balerin

L.C: Pero refiriéndome a clásico algo por ejemplo si estaba más ligada a la escuela Francesa, si estaba más ligada a la escuela Rusa, a la escuela Italiana, a la escuela Británica porque son las escuelas más fuertes en Europa [C.P: claro claro y en América era Chile] era Chile en parte también Argentina [C.P: si] pero Argentina es interesante porque ya en los cincuenta ellos ya comienzan a hacer danza contemporánea, danza moderna

C.P: Ya ya entonces Sabina ahí se paraba y decía a mí no me gusta y ella criticaba y se fastidiaba el baile moderno el baile contemporáneo se fastidiaba porque primero ella veía que se ponían, póngase esos vestidos que ahora hacen eeh en un lado alto aquí el otro hasta abajo y cosas así y

decía no me gusta, el ballet no es revolcarse en el suelo (0.5) yy:: en el ballet en el contemporáneo mucho es arrastrándose [L.C: aja] y en Sabina nunca su técnica nunca le ha de ver visto arrastrarse a nadie jamás [L.C: ya] nunca entonces ella no hizo ni, es más algún rato (0.3) la hija de mi compañera Ana Albán que ella era nieta de la del Ernesto Albán [L.C: ya] y algún día mi compañera le saco a la hija de la academia y dijo para que avance un poco más porque Sabina solo se mantiene en el clásico y en el folclórico pero yo quiero que aprenda moderno y contemporáneo, y le paso a la Casa de la Cultura (0.4) y después ella que regreso que tiene ella todavía que tiene la chica por el Condado una academia la Ana Cristina Córdova entonces (0.3) ella se fue allá a aprender con la Camila Guarderas y así, y ellos si hacían contemporáneo entonces le dice a ver va a la academia, a ver has algo de lo que has aprendido allá y ella comenzó a hacer en el suelo y cosas así, que le digo pirouette sentadas eso, y ella decía uh pero no es sentado, que haces con las patas ahí? [L.C: jaja:: ya] y cosas así no hablaba muy duro, nunca le gustó, odio el contemporáneo y el moderno y como yo era una excelsa admiradora de ella y trabajaba siempre junto yo nunca hice tampoco ni contemporáneo ni moderno y nunca fui a la academia, al instituto para aprender eso [L.C: claro] porque no me interesó la verdad, no me interesó entonces cuando hacen por ejemplo eeh:: Rubén Guarderas ha hecho unas lindas presentaciones de, me acuerdo de eso de los gatos y esas cosas, de los gatos en la basura fue muy lindo pero es mezcla del clásico con el contemporáneo con moderno con esas cosas, entonces cosas que yo nunca he hecho porque nunca hizo Sabina con nosotras eso

L.C: ¿Por qué cree que fue tanta la duración de la academia de Sabina?

C.P: Porque no había más, porque no había más y por ejemplo las hermanas Eljuri eran también esencialmente clásicas [L.C: ya] pero de lo clásicas que ellas eran hacia muy poco, muy pocas presentaciones y las que hacía estaba como la gente no estaba preparada para ver exclusivamente clásico (0.3) entonces ellas hacían, digamos a ver vamos a hacer ahora el Cascanueces, la obertura cinco del Cascanueces de Tchaikovsky por ejemplo, entonces los papás estaban viendo una cosa demasiado clásica, lindo les enseñaba precioso, pero era demasiado clásica que la gente no estaba todavía preparada para eso en cambio Sabina hacia toda la vida con argumento [L.C: mm::] entonces al hacer el argumento como yo le decía por ejemplo los licores entonces ellos ya sabían hasta aprendían que licor está en Francia, que licor esta en España [L.C: ya] así no que sabe que una manzanilla no puede ser de Italia por ejemplo entonces hicimos eso después hicimos la televisión que estaban repasando en la televisión y salía una y hacia, y no podía hacer eso, no estaba hecho o hicimos también el Cascanueces, hicimos también todas las presentaciones que ella hacía era con argumento

L.C: ¿Quiénes generalmente eran los asistentes a los espectáculos de Sabina?

C.P: Vera había, ella estaba muy ligada con gente del ministerio, por eso digo que creo que del ministerio era lo que había admiradores de su trabajo porque iban siempre del ministerio de educación a los shows de Sabina [L.C: ya] del ministerio, habían de Ceturis [L.C: aja] había de, Ceturis estaba encargado de todo lo que era turismo en el Ecuador entonces de los de turismo y claro siempre los papas de todas, de todas nosotras pues estaban ahí como como admiradores de sus hijas [L.C: ya] aja

L.C: ¿Cuáles fueron las alumnas que lograron salir de la academia y lograron irse a estudiar y especializar? Una seria Patricia Aulestia

C.P: Patricia Aulestia digamos, las otras yo no fui a especializarme pero me siento feliz que me realicé yo hice en varios colegios, he hecho con humildad le puedo decir y con mucha alegría he dejado huella [L.C: ya] y eso me ha dado alegría porque muchas veces cuando estoy caminando en la calle CLENII:: CLENII:: HAAY:: MI CLENI LINDA que ni sé que me acuerdo que salimos de esto me acuerdo cuando me saco de ratón me acuerdo cosas así [L.C: ya] entonces eso da la

pauta que uno marcó huella en la en la gente y cuando ha pasado el tiempo coincidentemente llevan (0.4) están en los colegios en los colegios militar me paso con unos cuatro o cinco más que tenían los hijos en el colegio militar y eran mis alumnas las mamás, entonces quee:: bueno que este aquí y que por aquí por acá entonces eso da mucha alegría, pero como le digo Patricia y de ahí las otras compañeras (0.2) ninguna se dedicó a seguir con eso, después hicimos nosotros ya de que estábamos señoras todas señoras [L.C: aja] hicimos un grupo de zapateo americano [L.C: ¿Qué es el zapateo Americano?] es un baile americano el que de taps [L.C: ya] el que comenzó la (0.4) la artista esa chiquita linda [L.C: la **Shirley Temple** (?)] Shirley Temple, entonces hacíamos nosotros clases en la noche como como para desestresarnos de los trabajos y toda esa cosa hacíamos y cada vez que Sabina hacia algún show de sus alumnas decía a ver el grupo de las, zapateo americano, las viejas al último [L.C: jaja] entonces las viejas también salíamos ahí [L.C: jaja] y ya de mamás había algunas que ya estaban gorditas sin embargo sabíamos hacer zapateo [L.C: ya] aja

L.C: ¿Sabina también era especializada en el zapateo americano?

C.P: Si, si ella hacia es que verá cuando ella estaba en Alemania nos mostró unas dos o tres películas que ella hacía de (0.4) de (0.2) ósea hacia el argumento de la película era de eso de este otro pero tenía que usted que es la artista tenía que bailar o hacer zapateo, y no sabía [L.C: ya] entonces no podía estar enseñando entonces Sabina hacia eso de hacía de doble ella allá en Alemania bailaba y le tomaban los pies de Sabina y la cara de la otra persona [L.C: aah] aja entonces ella allá algunas veces había hecho de doble en las películas [L.C: ya] entonces ella tenía experiencia hasta en eso (0.4) aja (0.6) y algo que a mí me siempre me llamo la atención y me dio pena, que por ejemplo había un (0.5) Gonzalo (0.2) Orosco no me acuerdo si era Gonzalo que pero era Orosco el otro bailarín que era con:: Pepe Lara y había otro chico y así pero ya estaban ya estaban grandes yo era todavía niña, y ellos bailaban y después apareció el **Laxi** el Alejandro apareció el laxi y nunca Sabina pudo convencerle de que el de un paso bailando [L.C: jaja::] nunca:: se apareció ni siquiera, alguna vez se nos, tenía mi hijo que hacer en el Teatro Sucre de rana [L.C: ya] y mi hijo se rompió el tobillo, el día anterior, entonces le pedían a el que por favor SOLO HAGA DE RANA que se cruce aquí y que el otro va a hacer la otra parte pero que se cruce de rana, nunca hizo nunca:: hizo [L.C: jaja] le ayudaba para la tramoya para llevar la música para lo que sea pero no siguió, cosa rara, por eso digo la influencia del medio, él ya es ecuatoriano entonces era difícil (0.2) aja nuestra mentalidad no estaba abierta para que los hombres bailen (0.4) siempre les dañaban aja y hasta ahora creo que hay ese prejuicio tonto, por eso muchos chicos quisieran ir a bailar quisieran abrirse pero:: la influencia del medio es mala, en folklore tal vez hay un poco más porque no tienen que estarse poniendo que le digo una malla ninguna cosa así no

L.C: Si pero mi opinión sobre los grupos de folklore es como, coincido con usted, les falta muchísimo de investigar porque cualquiera quiere abrirse una academia de folklore [C.P: si claro] y cree que enseñándolo así lo van a lograr [C.P: sí] y la segunda cosa es que yo bailaba danza árabe y danza española en la católica y yo intente bailar en el colegio y nunca me ha gustado el folklore a mí no porque no es algo que yo [C.P: no le siento] no es algo que yo le siento, no le siento [C.P: claro] yo más le siento a la danza española y digo quizás por ahí tendría alguna herencia o le siento más a esta otra cosa pero sobre todo también es ser cuidadosos con los cuerpos de los bailarines, ser respetuoso con los cuerpos de los bailarines [C.P: claro] porque si uno dice ah no es que vamos a hacer esto (0.2) y quizás uno solo por eso se abre la academia de folklore por ganar dinero y:: [C.P: y ha visto y ha visto] y ha visto, pero ojo los cuerpos también seleccionan [C.P: claro] los cuerpos también necesitan buen calentamiento un buen estiramiento porque de ahí vienen unos problemas súper fuertes y es como que la gente no piensa en eso [C.P: no, no asimila que es un proceso en todas las cosas es un proceso yo no puedo a una niña que es hábil a ver trabaja 5 horas y ya sales haciendo zapatilla de punta, no puedo, no puedo] igual [C.P:

porque sus huesos no están preparados para eso entonces uno tiene que Sabina sabia eso y decía no no no cuando nosotros le decíamos ya Sabina ya subamos a puntas, no todavía no, y ella nos tenía tres cuatro años en media punta para luego subir a punta ahora veo que les ponen creo que al mes, ya está en punta aah que lindo] pueden dañar horrible los meniscos [C.P: claro claro] y la parte de las cabezas de los fémur [C.P: claro claro, nada los pies mismo, tobillos, no están no están fuertes para eso, y les dejan que hagan solamente mmm:: es vanidad de los papas y de las mamas que quieren verle ya bailando en punta, pero todo es un proceso:] y creo que también depende mucho de la actitud que tenga la profesora para guiar las cosas [C.P: si] yo tengo una amiga que ya daba clases de belly dance pero a niñas, y era súper, así como que bueno vamos a hacer esto esto esté este otro de esta manera, y les hacía hacer y ella lo que decía era, mamitas por favor hagan silencio estamos en clase así punto

C.P: y no solo eso había un rincón aquí que estaban las mamas y acá estaban las niñas bailando y le decía, le decía por ejemplo a una niña, Mórela con el pie izquierdo te está diciendo baja la punta para acá, Sabina se daba la vuelta y decía, ¿Quieres pasar a dar clase? [L.C: listo] claro (0.5) entonces las mamitas no tienen que estar ahí

L.C: Pero ellas no entienden eso tampoco entonces eso básicamente y me da mucha pena como se está desarrollando el campo de la danza en el Ecuador

C.P: Si, le cuento una anécdota que a mí me paso, la espérese ya me voy a acordar como era la señora esta, bueno era una señora que estaba en el gobierno aah: la, ya me acorde, la señora Teresa Minuche [L.C: ya] era profesora, era alumna de nosotros, alumna mía en el colegio La Presentación pero yo siempre trato de que, un un momento en la coreografía, un momento estén atrás otro momento pasen para adelante [L.C: claro] de manera que de manera que todas se luzcan no puede dejarle a una solamente para atrás, entonces en esa coreografía yo había hecho las más pequeñas adelante al comienzo para después ir cambiando [L.C: las figuras en una coreografía] cambiando y el momento que ya estaba listo todo y le estaba, la chica Sofía era la chica, estaba atrás se abre el telón y ella estaba en primera fila porque en este tiempo estaban estaba en el gobierno ella tenía que estar delante de florero no, entonces va la señora se levanta del asiento se entra al escenario le coge a la bebe, así con toda la grosería le coge a la niña de la mitad le pone atrás y a ella le pone adelante, delante de TODO el público yo me quede seca, porque toda la coreografía se daña porque cada niña sabe que tiene que hacer en su puesto y en cada momento y al paso del cambio de música [L.C: aja] el cambio tiene que hacer los cambios, la otra no sabía nada de nada, ahí adelante se dañó todito, pero ella tuvo la osadía de delante del publico sacar y decir esta es mi hija, y ella:: como es mi hija tiene que estar adelante, entonces digo esas actitudes de las mamas que daño hacen a los hijos, totalmente ósea no les enseñan a que todo el mundo tiene que comenzar desde abajo, ósea yo soy la chévere yo soy la reina yo soy la mucho, porque soy hija de tal, y eso hay mucho en nuestro medio [L.C: claro y eso no hace que se produzcan buenos bailarines o bailarinas] claro claro, porque no están comenzando desde abajo, todos tenemos que comenzar desde el comienzo, no solamente irnos arriba a lucir

L.C: ¿Qué paso al final con esa niña se retiró del curso::?

C.P: Ósea siempre, siempre tuvimos problemas, yo en ese tiempo me fui a hacer el curso en Estados Unidos pero ella era muy muy linda gente, me quería nos queríamos, pero siempre había esta cosa con su mama y alguna vez ella era muy rígida, la mama le (0.3) le castigaba con correa, y finalmente la niña llegó a un punto de que, de que yo le decía no ahora vamos a hacer solo con calentador y ella se sacaba en short y yo le decía mijita no vamos a hacer en short, te dije cámbiate, déjate no más con calentador, no es que yo quiero hacer con eso, porque era porque estaba llena de moretones y quería mostrar a las amigas que ella tenía moretones, que le dio su mama las cuerizas

L.C: ¿Y logró hablar con su mamá después de la presentación, del show?

C.P: Ósea le decíamos y no una sola vez algunas veces, y hablamos con las monjitas y le dijimos y todo y ella dijo que le respeten como ella educa a su hija, [L.C: ¿y después del show que paso? Que le movió de la figura] se dañó ese baile esa coreografía se dañó se dañó entonces no sabía a donde ir y todo entonces yo desde ahí, tras de bambalinas, Sofía ándate a tu puesto ándate a tu puesto entonces cogió camino se fue, al último se compuso algo pero esa parte se dañó [L.C: que feo pobrecitas niñas] si sí, entonces a que voy yo a esto, a que muchas veces nosotros como personas adultas no somos una buena influencia en la parte de artes si le gusta a la niña, sino que nosotros estamos sacando nuestra vanidad por medio de ellos, y eso no debe ser tenemos que dejar que los niños afloren lo que les guste y no porque a la otra le gusta hago yo, no no no nunca, nunca van a hacer bien eso, eeh:: teníamos por ejemplo, ahí hacíamos con tutu yo les decía ok todo el mundo vamos a mandar a hacer los tutus blancos, no ella salía con rosado porque me traje de Francia (0.5) entonces que difícil que es trabajar así con con personas que no no (0.2) que afloran su vanidad, eso es en definitiva

L.C: ¿Y cómo Sabina trabajaba con eso, siendo en el medio que ella se desarrollaba como trabajaba con eso, ósea cómo?

C.P: Vera Sabina era muy dura, entonces por eso ella ponía a Anita y a mí, entonces Sabina tenía ya problemas con las rodillas y así no, entonces ella se sentaba y decía por ejemplo: a ver vamos a hacer la coppelia, ok coppelia ella ponía la música y todo entonces decía tal cosa, nosotros formábamos a las chicas e íbamos enseñándoles paso por paso y coreografías y todo, pero el rato que alguna hacía algo mal, Sabina les chillaba feísimo no, y nosotros Sabina bájele bájele el tono, y a veces, ahí también en eso hay una anécdota que EH MUDA LA MUDA FULANA por ejemplo, nosotros Sabina como puede decirle la muda la muda de la Carmen no le diga, y que le voy a decir, le digo cualquier otra cosa diga cualquier otra cosa pero no diga LA MUDA [L.C: jaja] eso eso es bien osco bien grosero ah ya se entonces de hoy en adelante voy a decir la princesa, ESO bien, entonces era unas risas porque solo sabíamos la Anita y yo del asunto, entonces ella por ejemplo hacia algo, algo mal alguna decía PRINCESA MAGDALENA así es no, entonces nosotros ya sabíamos que era el sinónimo de princesa

L.C: Eh, ¿Sabina usaba el bastón?

C.P: Nunca [L.C: ¿nunca?] nunca, ella hasta que se murió nunca uso nada de eso, y ella se fue era triste, estaba Jacqueline como le digo Jacqueline es la que siguió hasta sus últimos pasos con el ballet y ella si se puso una academia, tampoco es profesional se puso una academia y le puso, dijo nunca voy a poner el nombre de Jacqueline en mi academia mi academia siempre se va a llamar Sabina y hasta ahora es la academia Sabina

L.C: ¿Dónde tiene la academia ella?

C.P: En toda la esquina de la Cuero y Caicedo y Carvajal [L.C: mm:: ya] ahí está, ahí está la academia de ella, hasta hace dos años tenía y todavía le veo he pasado por ahí y dice academia Sabina ahí en un rotulo chiquito, pero ella quiso hacerle más grande porque esperaba que todas las alumnas de Sabina sigan con ella, pero tuvo mucho problema con esto de que para poner el nombre tiene que hacer tanto lio con el gobierno, con las cosas sacar títulos sacar esto, sin título sin título de danza como podía poner una academia no le permitían, entonces quedo en academita, entonces yo le mandaba más bien las alumnas de los colegios que querían seguir y como yo no tenía academia les decía vayan allá [L.C: ya, ¿Qué son la misma escuela?] claro pero no pero, yo no podía tener una academia entonces les mandaba allá pero yo ya me jubilé, ya ni más le mande pero ella si sigue, sigue haciendo las mismas cosas que hacia Sabina ella sigue haciendo, aja parece que está en chico no mas pero hace [L.C: ya] si, la mama cosía, después ya Sabina ya se abrió con otras con otras costureras que le iban a ofrecer pero claro con la condición de que, de

que eh:: Sabina diseñaba y todo y había que seguir así el parámetro no, entonces yo con los colegios también seguí así, ya se abrieron se abrieron en algunas partes había por ejemplo, había en la, en San Diego había una señora que hacía los trajes y hacía sombreros, y hacía todas las otras cosas que se necesitaba, también otra con la que yo trabajé mucho eeen:: La Vicentina una señora Rosa Obando, también ella tenía toda una gama de unas quince personas quee:: yo le decía por ejemplo yo necesito 320 trajes ya, quince de esto, cuarenta de esto, y así y le daba yo el diseño que yo le dibujaba y ella mandaba a todas esas gentes a la casa, y después recogía y me entregaba, así entonces trabajo bastante conmigo ella y bastante y bastante bien, entonces YA HAY gente quien hacer los trajes bien hechos [L.C: claro, también hay tiendas, hay de todo] si también, ahora ya hay tiendas porque antes no había, ella me hizo, yo hice un show bien bonito e hice unos caballos, y ella me hizo unas conklin el caballo me hizo unas preciosas colas así liindo::

L.C: Yy:: (0.3) ¿Qué paso con Sabina en sus últimos días? ¿Ella seguía en la academia? Como

C.P: Vera seguía en la academia, seguía, fue tan duro entonces en esos días, yo tengo una hija que vive que vive en Antofagasta [L.C: ya] vivía en Antofagasta ese tiempo, entonces le digo en tal, en julio o agosto me voy a Antofagasta, y ella dice yo me voy a un crucero con mi familia y voy por América todito en el crucero, entonces le digo CHEVERE nos vemos en Antofagasta, entonces ya tal fecha en Antofagasta digamos unos 18 días después tenía que vernos, yo estuve en Antofagasta y me voy, me voy me llevaron al muelle, busqué el barco que está haciendo el tour y todo, no no hay no hay aquí no hay ella, ella está ahí está la familia esta Alejandro, esta su marido, esta incluso la empleada y no no hay, me me dio una decepción no y ya cuando vine acá me voy a verle ha sido que en el camino que ella estuvo allá algo algo le paso en sus pulmones y se le llenaron sus pulmones de agua le dio una pleuresía entonces en la misma Antofagasta antes de que de que zarpe o digamos de que se quede el barco le sacaron a ella a toda velocidad y le trajeron en avión y le trajeron al Vozandes, en el Vozandes le sacaron así apenas llevo cuatro litros de agua de los pulmones, entonces estaba en vías óigame en vías de la velada en el teatro Sucre, y paso unos días y a ella ya le sacaron el agua ya estaba mucho mejor entonces, que la velada va porque va, VA LA VELADA, bueno va la velada pero ella no podía caminar, entonces ella atrás de la cortina dirigía y todo en la silla de ruedas y después el ratos siempre había la costumbre de darle las flores al final cada grupo no, ella salió en la silla de ruedas a recoger su, a recoger las flores que le daban, y después se acabó la velada y rápido regreso al hospital, entonces sigue mal sigue mal yo me iba a verle y me daba una tristeza, y me decía que le tengo una pena porque no hay nadie que siga con la academia, conmigo con ballet clásico y con formación clásica NO HAY NADIE QUE SIGA AQUÍ, las Eljuri ya se han retirado, entonces no hay nadie quien haga, entonces yo le decía Jacqueline va a seguir decía es muy poco, ella ha hecho muy poco muy poco tiempo, hazte cargo tú de la academia, (..), Cleni yo voy a morir y voy a morir ya en pocos días, ¿Qué vas a hacer? Le dije yo nada, yo voy a seguir trabajando en los colegios que trabajo, pero acá ya ya no puedo ya quedo entonces dice que es que se pierde el ballet en Quito, entonces yo le decía no alguien ha de aparecer, está el Instituto de la Danza está en auge entonces del instituto han de salir, y parece que si salieron aja (0.7) la usted le conoce no se me viene a la mente una señora que salió del instituto y que es de la Universidad Andina, la de La Vicentina [L.C: ya la Virginia Rosero] Virginia Rosero, la Virginia::, la Virginia me ha llamado así algunas veces le hicimos, le hicimos un homenaje a la a la Patricia Aulestia, en la Casa de la Cultura, ahí tengo unas fotos y cosas, yy:: pero ya ya solamente me dio mucha tristeza porque ya aparece solo como Patricia Aulestia ya no como como la parte como que Sabina ya se quedó bajo tierra y ya no se habla de ella, siendo que ella se formó con Sabina, después fuimos al grupo folclórico con ella y todo, pero ella se fue a México, se casó, su primer matrimonio, se casó yy:: y parece que fracaso. Otra vez vino, otra vez se casó pero en todas esas cosas estaba Sabina pendiente con ella, pero al momento que ya Virginia le hacía y le dicen un unL.C:: le hacían el homenaje a mama Patricia entonces yo decía mama Sabina es, no es mama Patricia, porque la que comenzó toda esa cosa, la fuerte fue Sabina, la Patricia fue consecuencia de las clases de Sabina después que se fue a Chile

pero no maas::, entonces me da pena que, que se olvidan después de la gente que deberás ha sido quien le ha dado el empuje a las cosas.

L.C: En realidad hay un problema de memoria en general porque creen que la danza, ese es mi personal visión, mi visión personal que la danza empieza solo desde los sesenta con los grupos folclóricos, y no es así [C.P: no es así, no es así] no es así está Sabina y está también Raymond Molle que es otro bailarín de ballet francés que llega desde los treinta en el Ecuador [C.P: Estaría en Guayaquil] y en Quito también, y también se fue a Colombia, regreso a Quito y él [C.P: Nunca nos contactamos con él porque siendo solamente la escuela de Sabina y la escuela de él, algo debíamos que conocernos pero no] el problema es que Raymond Molle se fallece en 1950 él se suicida [C.P: aaah] y ahí es donde se cierra, pero en Guayaquil hay el centro Raymond Molle donde se preparan a las bailarinas de ballet, bueno Guayaquil también es otra cosa es chistosísimo ver como:: Quito tiene su fuerte en sus danzas, Guayaquil tiene su fuerte en sus danzas, Cuenca también tiene su fuerte en sus danzas, cuando yo fui una vez a bailar a Guayaquil, hay el concurso interamericano de danzas [C.P: claro] entonces aquí es mucho más lo de danza árabe, la danza española, es mucho más fuerte aquí en Quito [C.P: la árabe especialmente] pero ir a Guayaquil danza clásica mil respetos, así había unas niñas así como de unos cuatro años hicieron así como una partecita del lago de los cisnes, entonces todas con sus tutus BLANCOS así todas con el carisma del cisne, y yo así como, yo en Quito nunca había visto eso, y danza contemporánea, danza moderna y jazz

C.P: Pero sabe que ya le voy a decir una cosa, que yo, yo veía y me daba envidia yo siempre estaba con Sabina y con que nosotros hagamos (0.6) con que nosotros hagamos la coreografía muy bien hecha y cosas así, Sabina no era en lo detallista de y de por ejemplo gestos, y yo tenía envidia de la Camila Guarderas, porque la Camila era de las que de las que corregía la punta del dedo [L.C: mm::: yaya] esos detalles así chiquititos, que los detalles son los que dan la belleza de las de las cosas, entonces ella, ella si es que estás, si es que estás bailando ponte el lago de los cisnes tienes que poner cara de un cisne, que te digo o puede ser triste o puede ser que está volando que está inspirado algo, pero Sabina no se preocupaba por esas cosas no, no no, ella era un poco más pragmática (0.4) y me dio pena, no sé qué paso porque estaba bastante más joven la Camila y se retiró aja ella era, ella era otra alternativa podía ver sido en vez de Sabina y en vez de las Eljuri pero no sé qué paso

L.C: ¿Ella es contemporánea de Sabina o menor?

C.P: No, bastante menor, bastante menor

L.C: ¿y qué te parece el trabajo de **Manal Mabera(?)**?

C.P: También trabajaba ella en ese tiempo, pero también era puro clásico [L.C: aja] también era puro clásica pero no sé qué tenía, como yo digo creo que el atractivo de Sabina era:: eran los los shows que hacía, con argumento, que, que van a bailar los ratones, y se vestían de ratones y hacían el mismo baile que podían haber hecho clásico con tutu, pero bailaban de ratones [L.C: ya] entonces esa esa parte gustaba mucho a la gente, entonces el sistema de hacer todas las cosas con argumento, no solamente un show de lindo ballet, sino el hacer con argumento eso era lo típico de la Sabina y eso le dio su fama, aja

L.C: Bueno, creo que por hoy hemos finalizado

C.P: Gracias.

Anexo 2.- Entrevista a María Fajardo.

ENTREVISTA NARRATIVA

HOJA DE DOCUMENTACIÓN:

Fecha de la entrevista:

Lugar de la entrevista: Quito

Duración de la entrevista: 1 hora, 27 minutos, 53 segundos

Entrevistadora: Ligia Caicedo

Entrevistado: María Antonieta Fajardo Reinoso

Género del entrevistado: Femenino

Edad del entrevistado: 77 años

Profesión del entrevistado: Bailarina

Campo profesional: Artes

Educado en: Ciudad

Peculiaridades de la entrevista:

TRANSCRIPCIÓN:

L.C: Buenas tardes señora Cuca, ¿cómo ha estado?

M.F: Muy bien gracias

L.C: Vera, le voy a conversar de lo que se trata esta investigación, yo hace como dos años inicié investigando una cuestión sobre las academias de danza, yo bailaba en la universidad católica y estudie historia, entonces decidí iniciar una investigación sobre qué había pasado con las academias de danza desde los sesenta para atrás, entonces quería averiguar los cincuenta, los cuarenta, los treinta, los veinte y los mil novecientos, pero por cuestión de tiempo y la magnitud de la investigación, lo deje solo en la década de los cincuenta que es donde más información he podido encontrar respecto a danza y eh recopilado datos de Alexander Hirts el hijo de Sabina, de las hermanas Aulestia, de Patricia Aulestia y de su hermana, además de **Kitty** [M.F: ¿Neuman?] no, si creo que sí, eh no es Neuman, se me olvido el nombre, es Italiano, que también fue alumna de Sabina, entonces decidí centrar mi investigación, además de mostrar las otras academias, decidí centrarla específicamente en Sabina que es la bailarina con más información que he logrado captar, entonces Alexander me recomendó que hable con usted porque usted fue alumna también de Sabina en los inicios de la academia si no me equivoco [M.F: si] entonces lo que le voy a pedir ahora es que por favor me diga todos sus nombres completos

M.F: Ya, yo me llamo María Antonieta Fajardo Reinoso [L.C: ya] pero desde muy niña me dijeron Cuquita [L.C: ya] y la verdad siempre me gusto, entonces todo el mundo me conoce por Cuquita y muchas veces cuando preguntan por María Antonieta les digo ¿Quién? [L.C: jaja::] pero bueno, eh Sabina [L.C: espéreme un ratito ya]

L.C: ¿En qué lugar usted nació?

M.F: Yo nací en Guayaquil

L.C: ¿En qué año?

M.F: En 1939

L.C: Ahora si eh ¿Cómo llego a conocer usted a Sabina?

M.F: Primero la conocí de la manera más simpática, en la ciudad de Machala, ella, mi padre era director nacional de extranjería estábamos en Machala y Sabina entro desde el Perú con Chali su esposo, Chali Hirtz, obviamente tenía que pedir ahí, como es frontera donde tenían que presentarse era donde mi padre estaba ahí, entro bailando, y yo ya había comenzado a bailar, ya había bailado en Guayaquil [L.C: ya] con **Kitty Saquilaridis**, que era una Rusa, ahí era el ballet más importante del Ecuador [L.C: ¿usted bailo cuando se estaba formando con la casa de la cultura ecuatoriana?] era de la casa de la cultura ecuatoriana no había otro [L.C: claro] había academias partículas de baile español, que también asistí [L.C: ya] pero las academias de baile en Guayaquil, este era una profesora Rusa que lamentablemente tuvo que salir en donde fueron alumnas Noralma Vera las hermanas Eljuri, Esperanza Cruz, Jorge Córdova muy buen bailarín muy agradable, muy buen amigo mío, pero inclusive Noralma salió afuera, las hermanas Eljuri vinieron y pusieron una academia en Quito [L.C: si] pero lamentablemente no tuvo mucho éxito digamos, porque en esa época en Quito era muy, muy difícil que una niña se dedique al ballet [L.C: aja] por un lado era caro, y por otro lado demasiado conservadores sus padres miraban mal, entonces las pocas chicas que les gustaba esto realmente era hacían un gran esfuerzo, eh cuando conocí a Sabina, retrocediendo luego en el, me enamore de Sabina [L.c: jaja:] nos enamoramos, insistí a mis padres que me manden a estudiar en Quito [L.C: ya] porque quería entrar a la academia de Sabina, ya Sabina había puesto una academia muy simpática, muy singular, habían llegado su madre, estaban en la 10 de Agosto y:: (0.6) como se llama esta calle [L.C: creo que es la] San Gregorio en todo el tope de la San Gregorio, era una casa antigua con mucho jardín, y era adelante como tienda y luego se iba hacia atrás dejando un jardín grande en el centro, ahí fue la Primera academia de Sabina, eh (0.5) cuando yo vine a Quito, Sabina insistió que no me pongan en ningún otro colegio que no sea el 24 de Mayo, [L.C: ya] porque ella era maestra en el 24 de Mayo, y la doctora Angélica Carillo Mata Martínez amaba el arte, apoyaba mucho el arte, en cambio en otros lados era mucho más complicado, entonces ahí entro en primero curso [L.C: ya] para bailar con Sabina

L.C: Vamos a hacer una pausa aquí [M.F: aja] usted, regresando a su tiempo en Guayaquil, me menciono que ya había academias de danza española [M.F: aja] pero yo quiero mencionarle a dos personas especiales a: Ingrid **Brucman** y también al profesor **Raymond Molle** ¿Usted estudio con algunos de ellos? [M.F: no, eso ya es fuera de mí tiempo] ¿Fuera de su tiempo? [M.F: si] perfecto, ahora vamos a dejar esto acá, después retomamos lo de las academias de danza española, y ahora continuemos con lo de Sabina

M.F: Bueno, Sabina hizo su academia en la 10 de Agosto y San Gregorio, y su esposo tenía a la vez una peletería, que eran arreglos de pieles y confeccionamiento de artesanías, zapatillas con, hechas de piel de [L.C: de animales] borrego, no, no, eran las primeras cosas, decoradas muy primitivamente, y su abuelita era bióloga, eh si la abuelita de Axel ahí nació Axel no, y su abuelita vino para cuidarlo (...)L.C: ¿Y usted con quien vivía en Quito, con sus papas?

M.F: No, no, yo vivía en una pensión de señoritas, ósea por eso le digo era caro, no era fácil para una chica bailar, y por muy barato que el transporte, en esa época el bus era muy barato, pero salíamos a las ocho de la noche de la academia [L.C: ya] entonces muchas veces teníamos que ir en taxi, porque no era fácil [L.C: entonces usted tomaba clases en el colegio 24 de Mayo] estudiaba ahí [L.C: ¿estudiaba y también tomaba las clases que Sabina dictaba?] ayudaba a Sabina [L.C: ah, ayudabas a Sabina] si éramos solo, vea del 24 de Mayo hubieron excelentes bailarinas

[L.C: ya] Patricia Barragán, (0.4) Cecilia Orosco, una chica argentina Albuja que le gustaba mucho no era así, pero bailaba no, otra chica era Pérez como se llamaba esta muchachita Lourdes Pérez [L.C: ya] y yo, de las cuales el colegio nos escogió de cachiporreras a Patricia Barragán, Cecilia Orosco y la que habla [L.C: ya] fuimos las primeras cachiporreras malabaristas digamos, como las que ahora se presentan, y atrás había un grupo de cien cachiporreras que armo un excelente profesor que era el profesor Ernesto Armendáris [L.C: ya] entonces obviamente nos escogió a las tres porque éramos bailarinas y sabíamos hacer split, sabíamos alzar las piernas así, sabíamos descuartizarnos tranquilamente, con el (0.7), en la 10 de Agosto existieron excelentes bailarinas, las formo entre ellas a Patricia Aulestia que luego se fue a México [L.C: ya] pero se inició donde la Sabina, otra una tal vez que nadie habla Cristina **Merts** [L.C: si ella fue a fundar el ballet de] no fue a fundar fue una de las integrantes del ballet de Cuba de Alicia Alonzo [L.C: ya] yo, sino que estamos en los supera arreglos por eso no le puedo, pude buscar, yo tengo una foto de Cristina cuando vino con el ballet de Alicia Alonzo [L.C: ya] Salome Arcos, eh otra chica (0.6) bueno y, y muchas de ellas, se formó el, Natacha Salguero que bailaba precioso, era una niña preciosa que bailaba lindísimo, este bailarín como se llama, que ahora creo que tienen academias propias (0.5) a ver Marcelo Ordoñez, eh dos más [L.C: ¿Sera Guarderas?] no (0.4) nómbreme a otro, que creo que tienen hasta ahora academias y grupos de baile [L.C: Pico es otro] Pico, el uno Pico y creo que Pico se casó con Natacha Salguero, si no mal no recuerdo, yo ya no estaba aquí, y el otro es el Wilson, Wilson Pico es el uno, y el otro como se llama, bueno eran tres no, Marcelo Ordoñez salió afuera y siguió especializándose inclusive el llegó a casarse con bailarines, tuvo grupos de baile en Francia, no y (0.5) la Sabina tenía cuatro grupo de danza, cuatro grupos de curso no el primario en donde estaban las niñas hasta los seis años, o grandes que comenzaban a hacer sus **pinos** [L.C: ya] luego tenía el grupo medio en donde eran las niñas que ya conocían los pasos y se las podía guiar, luego venía el intermedio de las más jovencitas donde ya se comenzaba a hacer pareja no, y luego tenía el grupo de las avanzadas con las cuales le digo nos quedábamos después, entrábamos a las tres y salíamos a las ocho de la noche [L.C: ya] no era muy duro, bailábamos toda la tarde y parte de la noche y recién a las ocho llegábamos a casa a comer y a hacer deberes para el colegio, entonces era duro [L.C: ya] eh:: nos quedábamos preparando los bailes, ósea las coreografías entonces ahí hacíamos los **paredeus** comenzábamos a hacer los solos, entonces entre todas esas chicas habían la chica **forber la Kibi**, esta chica Barragán Roció Barragán, eh Salguero, esta chica Monje también, no tengo la figura completa pero tengo la idea [L.C: ya] me puedo equivocar

L.C: Entonces usted ¿En qué año ingreso a la academia de Sabina? ¿Se acuerda?

M.F: Yo ingrese a la academia de Sabina por el cincuenta y dos

L.C: ¿Y en qué año usted se retiró?

M.F Yo me retire en el cincuenta y ocho, cuando me gradué de bachiller y fui a Guayaquil, ya mis padres dijeron vengase, luego deje de bailar, me fui a Estados Unidos, luego vine a trabajar donde Luis Noboa y de pronto me case y casada retome el baile [L.C: ah, ya ya] el baile lo retome en los años sesenta y nueve es decir, todavía del noventa pero ya trasladada a Quito nuevamente, y mi última función creo que fue Julio del setenta y tres, fue cuando definitivamente me despedí de las tablas, con el hada de las muñecas

L.C: Usted recuerda si Sabina ¿En qué otros lugares Sabina daba clases aparte de la academia de ella y el 24 de Mayo?

M.F: Si, aparte de la academia personal que tenía la Sabina, la Sabina daba clases en el 24 de Mayo, luego la doctora Angélica María hizo el colegio América [L.C: ya] y también fue a dar clases en el colegio América [L.C: ya] también dio en el Fernández Madrid, de lo que recuerdo [L.C: ya] y posteriormente no se en que otras

L.C: ¿Cuál era la diferencia para ese momento entre el Fernández Madrid y el 24 de Mayo?

M.F: Yo creo que el 24 tenía mucha más elite [L.C: ya] incluso le digo el grupo de baile de Sabina que en la mayor parte eran chicas del 24 de Mayo, se hizo muy conocido [L.C: ya] entonces nos invitaban, las primeras fiestas de Ambato de las flores y de las frutas para la elección de la reina y todo eso, era el grupo de Sabina el invitado [L.C: ya] y todas éramos del 24 de Mayo, no había ninguna del Fernández Madrid era del grupo de baile, estuvimos para la primera feria del azúcar donde salió reina Marina Elena Salazar [L.C: ya] Anderson [L.C: aja] también bailamos para ella no, y en varios festivales que se realizaban que el grupo de baile de Sabina se presente

L.C: ¿Ustedes solo bailaban entre chicas, o también existían chicos?

M.F: Eso le digo, Wilson Pico, Marcelo Ordoñez, todos ellos hicieron la academia [L.C: ya] y dos más que no me acuerdo, pero, no me acuerdo exactamente, pero si habían, pero era MUY DIFICIL MUY DIFICIL, porque el asunto miraba muy mal a los chicos que bailaban ballet [L.C: ya] era un tabú para ellos, pero si por eso la mayor parte salió y luego se realizaron, cuando en los años sesenta y nueve cuando volvió a retomar se trató de organizar la primera (0.6) institucionalizar la primera academia nacional de danza para Quito, entonces llamaron a Sabina obviamente que era la más entendida del asunto, y a otras bailarinas y bailarines, me invitaron a mí también al ministerio de educación, ahí estuvimos Noralma Vera, Jorge Córdova, La Sabina, creo que una de las chicas, bueno ya no eran tan chicas Eljuri, y ella hablaba de cómo se tiene que organizar esto y se consolido, ah estuvo Wilson Pico que estaba como maestro [L.C: aja] y bueno se organizó y la primera profesora de ahí fue Noralma Vera la primera directora, esto fue allá en el centro donde era la antigua universidad ahí fue el primer instituto nacional de la danza

L.C: Ya, regresemos un poquito al cincuenta y dos ¿Cuántas alumnas usted recuerda que tenía Sabina en su academia? ¿El tiempo que usted estuvo de cincuenta y dos a cincuenta y ocho?

M.F: En el tiempo que yo estuve (0.4) ya le digo habían tres grupos [L.C: me dijo cuatro] o cuatro grupos perdón, las chiquitas, las intermedias, las medias y las, entre las chiquitas eran las que más habían por lo menos entre las chiquitas habían unas veinte o veinte y cuatro, en las intermedias se puede decir había unas doce o catorce, en las medias ya eran menos y la del grupo de baile de Sabina prácticamente era sus “estrellas” eran Patricia, Cecilia (0.5) la argentina Albuja también estaba ahí, esta chica Lourdes Pérez nunca fue afuera ósea no porífero no y lamentablemente hay muchas situaciones que se cruzan, por supuesto no hay para que comentarlas pero (0.6) no éramos más de seis [L.C: ya] y claro hacíamos los papeles principales y luego había rellenos con las niñas intermedias no

L.C: ¿Cómo se organizaban las presentaciones? ¿Cómo podían adquirir el teatro? O ¿Con cuánto tiempo?

M.F: No, no esto la Sabina lo conseguía eso era exactamente lo que hacia la Sabina no, conseguía el teatro Sucre, y alguna vez fue en el teatro Bolívar, lo que era lindísimo, pero la mayor de las veces era el teatro Sucre, en las ultimas:: ocasiones ya cuando el teatro Sucre no hubo, ni hubo el teatro Bolívar, lo hicimos en un teatro (0.5) como se llamaba, que era un teatro, era de cine más que nada Alejandría, Alejandra, algo pero quedaba en la plaza San Blas por ahí [L.C: ya] y las últimas funciones las hacíamos en los escenarios del colegio Cardenal Espelman de mujeres en el teatro de ahí, porque el teatro Sucre estaba cerrado muchos años

L.C: ¿Usted en que obras participo con Sabina?

M.F: En algunas, lago de los cisnes que baile sola, (0.7) en la de las muñecas, en:: la cascanueces, pero tengo que decirle no era exactamente como se lo presenta ahora [L.C: aja] era la misma música, pero igual como en cascanueces hay una mescla no, de ballet, español, ruso, entonces cada año la Sabina hacia su presentación, una presentación una vez al año la de la academia, pero

intermedias donde éramos invitadas, entonces el número es infinito [L.C: ya] usted se puede imaginar, desde el cincuenta y dos que entre donde la Sabina hasta el cincuenta y ocho, y luego que regrese entonces fueron algunos años y algunas presentaciones

L.C: ¿Usted participo en esta obra Princesa del Deseo?

M.F: No, no estaba aquí [L.C: ya]

L.C: ¿Cómo era el apoyo gubernamental a la danza o solo eran parte del ministerio de educación?

M.F: En absoluto, no había nada, entrábamos a la academia pagábamos una pensión para la academia luego la Sabina ya cuando estábamos arriba éramos sus alumnas maestras, nos becaba, ahí ya no pagábamos, pero cuando nos iniciábamos si, el vestuario absolutamente cuenta de cada una de nosotras

L.C: ¿Quién diseñaba el vestuario?

M.F: La Sabina

L.C: ¿Y a quien le pregunta, Sabina les contaba cómo fue su carrera en Alemania?

M.F: Bueno, su carrera ella bailo estuvo en una academia, fue muy duro para ella, años cuarenta [L.C: aja] entonces no hablaba mucho al respecto [L.C: ya] no, tenía un hermano que había muerto, ósea de las cosas así no, pero así mucho, mucho no hablaba, la academia para ella al inicio fue un modo de vida, ella enseñó a bailar en primer lugar porque le gustaba, amaba la danza, pero en segundo lugar fue el primer medio de vida que ellos tuvieron acá

L.C: ¿Qué otras academias existían al mismo tiempo que la academia de Sabina en la década de los cincuenta? ¿Se acuerda?

M.F: No, nadie no había

L.C: ¿Ni academias de danza española en Quito?

M.F: No, ya le digo Quito era cero en baile, incluso le digo cuando se hizo una presentación gigantesca en el 24 de Mayo con baile y gimnasia rítmica y se hizo una pirámide donde, yo me acuerdo estaba yo al final y ahí hacia mis pasos de ballet y todo, incluso en el domingo siguiente en las iglesias nos querían descomulgar, entonces nos decían esas que enseñamos las piernas que somos inmorales, que somos, entonces eran, no había en Guayaquil si había la danza española, habían como tres o cuatro academias de danza española [L.C: ya] aparte de la academia de ballet que era de la casa de la cultura [L.C: ya]

L.C: ¿En qué año paso esto que usted me comenta que les querían descomulgar por enseñar las piernas?

M.F: Bien difícil, haber yo estaba tercer curso [L.C: ¿un mil novecientos cincuenta y cinco cincuenta y seis?] más o menos, que fue la primera vez que se hizo un festival de danza u gimnasia, porque le cuento el maestro, el profesor Armendáris en su juventud había sido acróbata algo así, y antes no había profesores de educación física es decir la carrera de educación física no era, no había en la universidad, entonces los profesores de educación física eran totalmente (0.5) improvisados, que les gustaba hacer, o que eran corredores, pero no eran especialistas en educación física como hay ahora no, entonces pero él era muy, muy creativo y por eso nos escogía a nosotros que éramos del grupo d baile de Sabina para, nos invitaba a la casa de la cultura y ponía películas de gimnasia en la China y en Japón [L.C: mm::] y nos decía haber imiten y claro como sabíamos ballet y todo nos era muy fácil torcernos, hacer Split, tantas cosas no, entonces era una ayuda, entonces después en el colegio ahí organizaba en un papel cuadriculado con equis hacia los grupos [L.C: aja] e iba formando las figuras como le digan [L.C: mm:: ya] entonces la primera

vez que salimos como cachiporreras con la faldita corta, con botas, con casacas blanco y rojo, gorra y no sé qué y no se cuánto, eso fue un escándalo porque se presentó cien niñas [L.C: ya] era un grupo de cachiporreras y las que íbamos adelante era las que hacíamos horrores no, entonces si todo el mundo a la vez admiraba y a la vez criticaba

L.C: ¿Usted recuerda si Sabina trabajo en el conservatorio nacional de música?

M.F: No, no recuerdo pero puede haber sido obviamente nosotros estábamos en horas de clase, no se las cosas privadas que ella hacia aparte [L.C: ya] pero que era una mujer que trabajaba muchísimo, trabajaba muchísimo

L.C: ¿Y por qué dejo de dar clases en el 24 de Mayo?

M.F: Ignoro, yo creo que después de que Angélica Carillo salió, porque era la que apoyaba a la danza, eso le digo no había apoyo a la danza, Angélica Carillo ella si apoyaba a la danza fascinada, le fascinaba, éramos sus niñas favoritas

L.C: ¿Y otras profesoras que decidieron adoptar el modelo de Angélica Carillo de apoyar a la danza, entre sus intuiciones educativas se acuerda?

M.F: No, yo me fui a Guayaquil y ya de ahí, pero antes tampoco, tal vez viendo lo que hacía el 24 de Mayo las presentaciones, el Fernández Madrid quiso hacerlo, pero no tenía el elemento que contaba la Sabina en el 24 de Mayo, el apoyo

L.C: ¿Cómo era Sabina en las clases que ella dictaba?

M.F: Bueno, Sabina era muy estricta [L.C: ya] cuando nos equivocábamos en algo decía no sea idiotilla jaja:: no sea IDIOTILLA y ella obviamente era la primera que estaba, y con un bastoncito nos iba dando en las piernas [L.C: aja] para poner las posiciones correctas, pero ella era la que estaba al frente, tenía era simpático tenía una pianista, [L.C: ya] Esperanza, ella (0.5) estuvo casi todo el tiempo con Sabina, no sé no me acuerdo el apellido, jamás me preocupe por Esperanza y ella sabía toda la rutina que Sabina le daba, era una señora o señorita tal vez un poquito entrada en años, no sabía si era casada, si era soltera, pero no era con toca disco [L.C: ya] era con, a piano y siempre comenzaba con un minués para hacer los primeros planos de las cinco posiciones no [L.C: claro] pero ya para la noche que nos quedábamos solas, ahí si era con disco porque ya poníamos el ballet que íbamos a preparar, entonces ahí la Sabina era la primera que estaba adelante nosotros para [L.C: para modelar] no, no modelar, guiarnos en los pasos, entonces ahí iba cantando **petipua petipua petipua**, y nosotros íbamos haciendo los petipua los petipua no, entonces si era ahí si era con música de ballet digamos, lo que es un compás muy diferente a la de opera [L.C: claro]

L.C: Ahora quiero que regresemos al punto de las academias de danza española pero en Guayaquil [M.F: ya]

M.F: En Guayaquil, habían como tres academias de danza [L.C: ya] que eran famosas, [L.C: ¿Quiénes las dirigían?] Vilma **Pombar** una que quedaba en la 9 de Octubre [L.C: aja] y las otras no recuerdo quien era, pero de Vilma **Pombar** si porque era una de las más famosas y sus presentaciones las hacía en el teatro 9 de Octubre y todo, y las chicas en Guayaquil si iban muchas chicas a la academia ósea a bailar y lo mismo a la casa de la cultura

L.C: Estas profesoras que daban danza española ¿llegaron antes de la guerra civil española o después de la guerra civil española?

M.F: Bueno ignoro totalmente porque eran chicas jóvenes [L.C: ya] era muchachas jóvenes, o señoras jóvenes digamos, porque Vilma Pombar en esa época ha de ver tenido unos veinte y cinco treinta años [L.C: ya] pero era guayaquileña, ósea tal vez sus padres llegaron antes yo que sé, pero

bailaban muy, muy bien, pero aparte de eso le cuento, eh si bien es cierto yo hice (0.4) mi hermana estuvo en la academia, ella bailaba español, a ella le gustaba el español, y obviamente yo le copiaba lo que hacia mi hermana, porque eran academias caras [L.C: ya] porque era el negocio de ellas no, y estaba bien el, pero Sabina también bailaba español [L.C: ya] nosotros llegamos a bailar ballet, español, tarantelas, jota, aparte del español clásico jota era Danés, em:: los (0.4) árabe, sczardas, checo [L.C: ya] (0.6), jazz [L.C: ya] que más (0.7) mm:: (0.5) griego [L.C: ya, entonces era una academia bastante completa] bastante completa y la única, en ese estilo la única.

L.C: Yo había leído que Sabina también era maestra en zapateo americano [M.F: jazz, y zapateo americano] ¿Cuál es la diferencia entre la jota aragonesa, y la danza española?

M.F: Bueno, la jota aragonesa, la danza española lo que llamamos nosotros el paso doble español, pero el paso doble ornamentado digamos, es muy elegante [L.C: ya] tiene su requiebro, en baile español no solamente hay el paso doble, hay la samba española [L.C: si] hay la jota [L.C: ya] hay el tango español [L.C: y el tanguillo español también] el tanguillo español, hay el otro [L.C: hay la rumba] zarandera [L.C: la zarandera también si] la rumba es la samba, entonces la jota es de la parte de Asturias creo [L.C: ya] y es muy alegre, y es saltar no [L.C: ya] en cambio el paso doble es corrido, entonces obviamente, las castañuelas eran más alegres en la jota (0.5) que en el paso doble [L.C: ya] y hay el flamenco que es bastante interesante, y bastante (0.3) trágico

L.C: Le quería preguntar ¿Cómo hacia Sabina para que, yo he visto las fotografías de las presentaciones, como hacia Sabina para que sus presentaciones se llenen por completo?

M.F: Los padres de familia jaja:: [L.C: ¿siempre eran los padres?] con toda la familia, porque iba la mamá, el papá, los tíos, las tías, de los dos lados, las abuelas de los dos lados, los vecinos de más al ladito

L.C: Yo tengo aquí una pregunta ¿Usted cree que Sabina busco expandirse con el mundo de ballet? ósea que asistan a las presentaciones personas que no estaban vinculadas como al entendimiento de lo que es el ballet, o ¿siempre se quedó como en el mismo circulo ósea las niñitas que iban? [M.F: en el mismo circulo] en el mismo circulo

M.F: Y obviamente pues, que ya le digo era tan difícil tan difícil, inclusive las niñas que iban era porque ellas querían bailar [L.C: ya] pero muchas veces no era ni siquiera del agrado de los padres, pero ya cuando les veían haciendo sus pinitos entonces ahí si era que linda la guagua como baila, pero para el inicio, salvo contadas personas por ejemplo esta chica Natacha Salguero [L.C: ya] una linda chica, LINDA, su padre era un artista, era pintor entonces le apoyaba, lamentablemente no tuvo la misma suerte después

L.C: ¿Cómo eran las obras que presentaba Sabina? ¿Las presentaba así todo clásico, o ya alternaba con algunas otras cosas?

M.F: No, no eso le digo era muy muy variado [L.C: ya]

L.C: Me podría comentar si usted se acuerda ¿Cómo era una presentación?

M.F: Si, si, comenzaba por ejemplo (0.8) vamos a recordar hadas de las muñecas que es la última, ya grande, casada [L.C: ya] porque ahí me despedí, y vino mi esposo, y mi hijo de año y medio con un ramo de flores para entregarme y me despedía de las tablas [L.C: ya] si ya era muy complicado con un niño, entonces comenzaba con las pequeñas, entonces habían varias presentaciones digamos, todas dentro del mismo contexto del ballet [L.C: ya] ósea que tenga relación, por ejemplo la bella durmiente, el bosque entonces eran las florecitas las niñas que hacían de flores [L.C: ya] luego de las flores se quedaban al fondo dormidas, venían los enanitos [L.C: ya] eran otro grupo de niñas que venían, y con diferente música no por ejemplo ahí era a veces Rusa entonces venían saltando baile Ruso [L.C: ya] luego de esto habían los árboles el

bosque en sí que se movía no todas eran niñas pequeñas [L.C: ya] hasta que asomaba la figura principal, o era la blanca nieves la, bueno cualquiera de ellas corriendo haciendo su solo no, y luego se encontraba con los enanitos y eran alagadas del vestido todos bailando, pero eso digo eran diferentes etapas, también venían los gitanos bailaban checo [L.C: ya] entonces iban así no, en orden hasta llegar al grupo principal del baile no, cuando despierta la bella durmiente y baila y vienen las ninfas del bosque y corren todo juntas, vienen el príncipe, bailan un **paldeus** juntos [L.C: ya] entonces esa era toda la trama no, pero por ejemplo pues habían (0.5) como se llamaba este ballet en donde presentábamos el mercado persa [L.C: creo que debió haber sido princesa del deseo porque ahí hay como esta cuestión] creo que sí, creo que sí estuve yo en, creo que sí, pero si hubo mercado, la danza de fuego [L.C: ya] que la baile yo justamente eso era un **shardas shardas de mont** que era justamente el mercado persa y luego hicimos el grupo de un baile checo de ese mismo baile el baile checo de la presentación de la **edea** no [L.C: ya] pero le digo Sabina tenía eso sí, ella trabajaba en los cuadernos como iba a ser las, durante todo el año iba anotando la actuación de las alumnas para tal o cual baile era la mejor [L.C: mm:: les hacia un seguimiento que interesante] nos hacia un seguimiento

L.C: ¿Qué cree que fue lo necesario que tuvo Sabina para que su academia durara tanto tiempo?

M.F: La calidad, el interés de las niñas, a una chica que me estaba olvidando Anita Albán [L.C: ya] que ella después se pasó a una academia de baile de español ya de vieja tuvo un no sé que ¿? Con Sabina, porque ella estaba ayudándole ya casada le estaba ayudando en la academia porque es una pena la calidad humana de Sabina, el interés por la danza y cuando veía que una chica valía la pena la becaba ósea ella necesitaba para vivir, pero después gano bastante durante todos los años que dio, y su esposo también no, con su peletería que en esa época era muy de moda, su mamá con las investigaciones era una bióloga, entonces realmente no era una mujer apegada encerrada al dinero no, pero cuando veía que una chica valía la pena si, si le becaba y si tenía que ayudarle con el vestuario le ayudaba y yo creo que todas la amábamos, LA AMABAMOS y le digo porque yo la ame mucho, yo la quise muchísimo para mi ella fue como una segunda madre y realmente me separe un poquito de ella en los últimos años fue por los celos de su nuera no que Sabina tuvo una imprudencia el día de la boda dijo: el primer amor de Axel, eso fue fatal nunca me lo ha perdonado, entonces eso por favor no vaya a poner, le ruego [L.C: no te preocupes] yo no quiero que Axel tenga problemas, por eso yo me separe un poco, para evitarle problemas porque Sabina hablábamos mucho por teléfono pero no la iba a ver [L.C: ya] esto fue en los últimos años de Sabina y luego cuando justo el día de la graduación de su hija cuando estaban festejando ella tenía la función, su función de [L.C: ¿de la hija de Axel?] no, no, de la academia [L.C: ya] y ese día que era la función de la Sabina, la nuera hizo la fiesta de graduación de su hija, entonces cuando la Sabina regreso de la función, fue a hacer presencia en la fiesta y ahí le dio su paro, ahí murió ella después de su última función [L.C: Ya me acorde el nombre de esta bailarina **Clenia Pasiniana** [M.F: no me acuerdo de ella] es un poquito posterior a usted, y ella me decía que le había dado igual, que ella ya estaba mal que antes le había dado como, le habían entrado líquido a los pulmones en un viaje que ellos estaban haciendo a Chile y ellos habían regresado de una aquí a Ecuador y Sabina ya estaba un poquito delicada le habían logrado recuperar y después de eso hubo la presentación que ella fue en silla de ruedas, la última presentación que dio porque ella estaba bastante mal y ahí poquito después falleció también

M.F: Yo no supe que estuvo en silla de ruedas, eso no supe, que estaba delicada ella tuvo problemas, vea en los años en que yo me fui ya a Guayaquil (0.5) ahora que medio me viene a la memoria la academia dio un vuelco [L.C: ya] regreso al país Patricia Aulestia y conformaron la primera, el primer grupo de baile [L.C: folclórico] folclórico, pero obviamente valiéndose mucho de la Sabina [L.C: claro] y esto se presentó, recorrió varios países, no sé si le momento algo esta chica **Kity** [L.C: aja] pero algo no fue bien [L.C: ya] hubieron muchos problemas, porque también hubo unas monjas de la Providencia, en el colegio de la Providencia también dio clases [L.C: ya]

y hubo una monja que también llevo, quiso formar un grupo de baile también, se valió de la Sabina [L.C: ya] y fueron, creo que estuvieron hasta en Miami y algo no era muy correcto, hubieron muchos problemas y la monja ya no regreso más, porque hubo un escándalo algo, algo que no lo puedo describir porque no lo conozco a fondo, no llego a mis oídos así, muy superficialmente, yo ya no estaba en el grupo entonces me lo comento alguien, no recuerdo por eso yo no lo podría afirmar, pero hubo algo medio turbio, entonces creo que todo eso, y ahí bajo muchísimo la danza [L.C: ya] ósea después como le digo tuvo su auge digamos entre los cincuenta y sesenta y luego comenzó a bajar justamente por todas estas cosas que se (0.6) que se cambiaron no, que no estuvo dentro de una cosa como la llevaba Sabina antes, que cuando viajábamos con la Sabina éramos súper controladas no, si me acuerdo una vez en Ambato dos chicas las mayores se habían hecho de un enamorado y salieron a la verbena que había la Sabina se pegó una enojada que usted no tiene idea, que fue a buscarlas, entonces ella si tenía sentido de responsabilidad de las chicas que llevaba pero en las otras ocasiones, y eso fue algo tan malo que desapareció este grupo de baile [L.C: mm] que hubiera sido uno de los más antiguos y más importantes, porque ahora hay como se llama de este bailarín no es bailarín no sé, [L.C: de Achigua?] si aja, que es bien conformado y tiene mucho éxito y viajan por todo lado, hubiera sido algo exitoso, pero lo que ya le digo lo que no va dentro de una línea correcta, recta, no prolifera no, entonces si la danza como le digo hay que tener mucho amor a la danza, hay que amar a la danza, pero hay que ser conscientes y en eso yo debo agradecer a mi padre, porque en la época del doctor Velasco Ibarra, eh:: Camilo Ponce Enríquez, él quiso becarme para estudiar ballet en Alemania [L.C: ya] yo estaba feliz, mi mamá también porque mi mamá me apoyaba mucho, mi papá dijo no, usted no se va, yo llore zapatee, todo lo que pueda imaginarse pero dijo NO, NO Y NO [L.C: ¿Y por qué le dijo que no?] porque, en esa época yo ya era una niña de unos diez y siete años [L.C: ya no era una niña ya] si, era una adolescente, póngale diez y seis, cincuenta y seis, si diez y seis años, me dijo con tu edad ya son primeras bailarinas allá y tu entras recién, hasta que te puedan mirar como una primera bailarina no te va a alcanzar la vida, que termine sus estudios, y le doy la razón es así, salvo que sea una cosa extraordinaria, salvo que sea un fenómeno de la danza, que no era mi caso tampoco, hubiera podido salir adelante allá, si no siempre hubiera estado atrás como corista [L.C: ya] y no hubiera sido tampoco muy exitosa, en cambio soy una mujer feliz

L.C: Además de lo que usted me dijo de Sabina que era una mujer estricta y varias personas me han dicho que era una mujer muy estricta, muy recta, muy disciplinada también con las bailarinas ¿Cómo era la cuestión ya más allá de Sabina como maestra? Ósea ya me describió que era una mujer muy bondadosa, pero ¿Cómo Sabina también se movía en el mundo social de la capital?

M.F: Ya, en el mundo social la Sabina siempre fue admirada, obviamente su círculo más importante era el grupo Alemán [L.C: ya] eh: había la casa Humboldt que pertenecía a la asociación de los alemanes entonces ahí siempre estaba ella presente y, por ejemplo a mí ya casada y a mi esposo, siempre nos invitaba a los bailes que hacían porque ella era miembro del directorio [L.C: claro] a los bailes de disfraces que se hacían de los alemanes, para el tres de Octubre [L.C: ya] que es la fiesta nacional de Alemania [L.C: aja] entonces nosotros éramos los primeros invitados de Sabina o a sus reuniones sociales en su casa ya de la Mañosca, porque primero la academia era en la parte, es que vera en la 10 de Agosto pasamos a la Amazonas y Cordero en una casa amarilla que hasta ahora esta, porque la 10 de Agosto la tumbaron y ahora creo que es parqueadero de carros [L.C: ya] y venta de carros algo así, de la 10 de Agosto de la Amazonas pasamos a la Mañosca porque ahí era propio [L.C: ¿Y también paso ahí la peletería?] también paso la peletería, la casa existe todavía, toda la parte de adelante hacia atrás era la peletería el cuarto del Axel, el departamento de Axel y a continuación los salones de danza, y Sabina construyo en la mitad su vivienda, que era un gran salón, había una pequeña sala de antigüedades y las habitaciones personales de ellos arriba, y si yo siempre estaba tomando café con ellos, era cinco de la tarde de ley era el té o café, entonces sabina me llamaba vienes no, entonces si Sabina

yo voy cinco para las cinco, entonces ella terminaba su clase a las cinco tomaba el té, ella la próxima clase era a las seis, entonces tenía una hora de descanso digamos

L.C: Eh vera yo he encontrado otros, lo que me ha servido para localizar las academias también es la publicidad de las academias, entonces encontré publicidad de las hermanas Eljuri, y ya estuve en el archivo personal de Sabina, Axel me permitió entrar, encontré afiches de las hermanas Eljuri que ya son bastante posteriores casi del cincuenta y siete [M.F: si, si, si] pero también me llamo la atención, esta que existían otros grupos por ejemplo de una señora que daba danza española que se llamaba Conchita Marín aquí en Quito

M.F: Después de muchos años hubo una academia de baile español aquí, María Luisa [L.C: ya si, si] pero Conchita Marín honestamente no recuerdo

L.C: Hay otra profesora también que es la (0.6) **Franzua Luz** que da clases de danza [M.F: ¿actual?] es justo en esa época también [M.F: mm:: tampoco me acuerdo de ella] ya

M.F: Después que ya me traslade a Guayaquil ya yo no le puedo decir que pasó con, pero en el cincuenta no, cincuenta, cincuenta y dos [L.C: ya] que yo sepa no, después del cincuenta y ocho vienen las hermanas Eljuri de Guayaquil ponen una en la América me acuerdo quedaban en un piso alto, pero ya mucho después, también alzo la Noralma Vera también, también creo que puso una academia ella fue la primera directora del instituto de danza [L.C: mm: ya, que interesante] pero no, no había no, por lo menos así tan conocida y tan importante como la Sabina, porque la academia de baile de la Sabina era conocida, la conocían en todo lado, claro que había muchos que se reían porque Sabina con su pelo rojo, esponjoso, crespo y siempre alegre su forma de vestir, era muy especial, era muy especial [L.C: ya]

L.C: Por ejemplo ¿Qué paso cuando se inauguró el curso de danza dentro de la casa de la cultura ecuatoriana pero ya en el núcleo de Quito?

M.F: Bueno eso ya le digo el instituto de danza se hizo con el apoyo de todos los bailarines de Quito que ya estaban proliferando en esa época, eso tiene que haber sido setenta y uno, setenta y dos [L.C: ya] no antes, porque yo vivía en la Coruña ya había dado a luz ósea son mis referencias no [L.C: claro] y que Sabina me pidió, había dado mi nombre, me llamaron del ministerio de educación y fui con Sabina [L.C: ya] ella me recogió, y fuimos juntas a las reuniones que se estaban dando para conformar el instituto de danza no [L.C: aja] entonces obviamente los más interesados obviamente era quienes querían dirigir el asunto, la Sabina no quería dirigir el asunto, porque de lo contrario la Sabina hubiera sido creo lo mejor, si bien es cierto Noralma fue una buena bailarina pero igual lo pudo hacer más en Europa porque ya le digo ir una señorita allá a bailar allá, cuando una niña de trece ya está de prima bailarina es difícil no, entonces de todas maneras ella estuvo algunos años allá y cuando regreso pues, puso su academia, pero regreso porque no había otro futuro allá, igual como me lo anuncio mi padre a mí y es difícil si uno no triunfa a edad temprana, es muy difícil sobresalir ya cuando es mucho más difícil

L.C: Bueno señora Cuca yo creo que usted me ha ayudado bastante

M.F: Con gusto, con gusto algún rato voy a buscar en algún lado yo sé que tengo

L.C: Otra pregunta más ¿Cuál es la diferencia entre estas academias de baile de salón y la academia de Sabina?

M.F: Bueno, hay un abismo entre las dos, las academias de baile de salón si bien es cierto son profesionales o principiantes, porque hay muchas academias que alguien que medio baila bien ya pone academia [L.C: claro] y eso también paso con el ballet, que medio hacían sus pinos en ballet son profesoras de baile y tienen academia, y han estudiado diga usted cuatro años, ya son maestras, pero en los bailes de salón, lamentablemente yo tengo que indicar y que lo veo (0.6) no

tienen (0.5) para mi ningún arte porque solamente viendo lo que veo en la televisión que se presentan ciertas bailarinas que han ido a aprender en tal o cual academia hacen unos pases que realmente da risa en vez de admiración, porque es un simulacro de hacer una mariposa, o un pescado, que no tiene la misma soltura, la misma gracia, porque una cosa es aprender a bailar desde niña, en donde el cuerpo es flexible, que entrar a su edad recién a bailar ballet, sus huesos ya están muy duros, entonces ya no va a tener agilidad y en la vejes también se pierde eso [L.C: ya] uno se vuelve mucho más rígida, por ejemplo la Sabina hasta el último tuvo su agilidad, hasta el último, hasta cuando yo me acuerdo que estaba dando las clases digamos, en los últimos años de ella era ágil y seguía enseñado con bastón enseñaba, pero todas las grandes maestras enseñan con bastón, no son jóvenes las grandes maestras, tienen la fortaleza para subir el pie acá, ya no lo suben lo suben apenas ahí o ahí dependiendo como están, pero con el bastón obligan a la alumna a alzar el pie, y con el bastón, le dan en la rodilla en el popo para que lo metan para que hunda el estómago [L.C: claro] estire el cuerpo, alce la cabeza, y golpean duro [L.C: claro] no es suavito, entonces le digo pero (0.5) los bailes de salón que aquí hay, son muy diferentes que los bailes de salón que hay en Europa o aun en los Estados Unidos [L.C: ya] aquí lo que hay es baile de exhibición y mientras más estrambótico sea más exhibicionista es, porque el baile de salón es una cosa donde aprenden, que usted baile en una fiesta [L.C: aja] por ejemplo vi bailar un vals, créame que, que si yo hubiera estado de jurado, hubiera dado con un palo en los pies

L.C: ¿Cómo, a qué edad Sabina hacia que sus alumnas se pararan en puntas?

M.F: Había al comienzo, uno va en media punta y la mayor parte de los ejercicios uno lo hace en media punta, porque para ir dando la flexión con la punta del pie y cuando la alumna podía por fin conseguir su zapato tutu porque eran caros de los **capelle** que era la mejor marca eran unos rosados de raz lindísimos, porque por ejemplo a mí me gustaban más esos Alemanes que eran de cuero y eran más duros, pero en esa época costaba cuatrocientos dólares, perdón cuatrocientos sucres, si usted calcula en el año cincuenta y dos, cincuenta y cuatro, eso era plata (0.6) entonces no sé podía todo el mundo tener zapatos tutu, entonces cuando conseguíamos los zapatos tutu y se dañan, no tiene idea de como se deshilachan los lados, los zapatos se hacen feísimos porque estas sobando el piso todo el tiempo [L.C: claro] entonces cuando se podía conseguir el zapato tutu entonces comenzaba el entrenamiento con las zapatillas, primero el vendaje que hay que ventarse la punta de los pies no, ponerse un poquito de algodones intermedios en los dedos, luego vendarse así y luego así con esta banda elástica para poder entrar en la zapatilla [L.C: es complicado] no es directamente así a piel, no es una banda larga no, por qué porque es duro [L.C: claro] entonces va, y le digo y si se deforman los pies, los pies siempre de una bailarina van a estar así [L.C: claro] nunca están así, siempre están así, aunque ya no bailemos [L.C: claro]

L.C: Bueno muchísimas gracias señora Cuca

M.F: Con gusto, un gusto

M.F: Fue un alumno de la Sabina [L.C: claro fue una, ósea mi trabajo de investigación es tratar de entender porque se menciona solo desde los sesenta a las academias de danza, cuando había danza antes y que tipo de danza había también] claro, antes era clásica solo donde la Sabina, después comenzaron a proliferar, no y ahora hay cualquier cantidad no, pero aun así en los mismos años sesenta solamente comienza a asomar la danza muy, muy con espacios muy abiertos, jamás, JAMÁS le digo en los años que yo vivo en Quito que son más de cuarenta y cinco años, he visto otra presentación y academias aparte de la Sabina que eran conocidas, solamente vi una presentación de esta señora que era María Luisa en bailes españoles [L.C: ya] pero de ahí no ha habido nada, música folclórica sí, pero hasta aun en eso el compás del ballet es cuatro tiempos [L.C: claro] y la danza primitiva, la danza folclórica nuestra es un compás de dos tiempos, entonces usted ve como mezclan baile ruso, baile checo, baile español, para la danza folclórica [L.C: ya] solo mire a los diferentes grupos que se presentan bailando punta taco, punta taco, punta

taco, eso no es primitivo eso no es folclórico nuestro punta taco, punta taco eso no es [...] [L.C: ya] entonces y el cordero es del paso doble, hay los grupos eso le digo que en las personas que tienen un sentido musical que hemos bailado que conocemos de diferentes tipos de baile, es ridículo ver como gente se inventa pasos o incluye pasos a música nacional, para hacer sus [L.C: claro] sus [L.C: coreografías] coreografías no, y no se dan el trabajo de mirar al pueblo indígena cuando están bailando, ellos no están con punta taco, talón arriba, talón abajo, no, ellos no el paso es monótono es uno dos, uno dos, y así se puede formar mucha coreografía, una vez a pedido de Sabina, yo organice un festival, Sabina me pedio que lo haga para el colegio Los Pinos no se era la fundación de los veinte y cinco o cincuenta años de fundación del colegio, no sé era justamente en el año setenta y tres que estuvo Roldós porque las hijas de Roldós estaban en ese colegio y bueno yo acepte por Sabina pero igual yo puse mis condiciones no, para el baile porque vinieron con ciertas restricciones que cuidado esto, que cuidado el otro, entonces dije, entonces no hay nada [L.C: claro]

L.C: ¿Cuál era las restricciones se acuerda?

M.F: Que nadie vaya vestido de varón, que nada de varón, y usted sabe si querían como diez bailes [L.C: aja] en todos interviene el varón [L.C: claro] porque si no, no hay acople, entonces dije no, la mitad de cada grupo tiene que ser de varones si no, no hay nada, no hay ningún interés de mi parte, ni necesito una paga así que o lo hacen como yo quiero o no hay [L.C: claro] a la final aceptaron porque la Sabina dijo no, si Cuca no lo hace es por algo, y la Sabina justamente no quería porque no quería bronquear no, entonces dijo ah no tú, entonces como buena alumna de Sabina hice todo como la Sabina lo hacía, diseñe los vestidos como tenían que ser, conseguí la música de discos, entonces ahí presente una vals **viñes**, y en eso soy la mejor [L.C: ya] hasta ahora [L.C: ¿Por qué?] mi esposo es austriaco [L.C: jaja:: ya] y el vals es como el himno nacional, y una vez al año se hacen los famosos bailes cada año [L.C: ¿al inicio del año cierto?] comienza en Enero, y se termina el último día de carnaval, son tres meses en el que año muchos, muchos bailes pero los más famosos es el baile de la ópera, el de la **fila armónica, y el concor de ambal**, entonces cuando yo me case y fui a un baile de estos con mi esposo, mi cuñada estaba preocupada porque dijo oye y tú sabes bailar vals dije no te preocupes hare lo que pueda, pero lo hice no, porque lo sabía y se cual el paso de vals, es un compás de cuatro por cuatro [L.C: claro] entonces lo hice tan bien que todo el mundo me miraba y me aplaudía así que aquí dentro de la sociedad quiteña creo que soy la única que bailo vals, no bailo San Juanito

L.C: Bueno ahora si [M.F: A sido un gusto]

Anexo 3.- Entrevista a José Lara.

...apoyamos a las chicas, entonces había un grupo de varones tanto en el Conservatorio y luego pasamos también para la Academia de Sabina para apoyar a las chicas. O sea, nosotros no estudiamos ballet, sino que como hay pasos en que hay que sostenerles, que hay que cogerles, entonces hacíamos ese papel. Nos indicaban que es lo que hay que hacer y nosotros hacíamos, pero no estudiamos realmente ballet.

Sin embargo, en la Academia de Sabina, hicimos, porque siempre hacía una función por año, con lo que ella llamaba ballet teatro, es decir el ballet con algún argumento, algún cuento, alguna cosa, hacía por decir algo a los Doce meses, qué es lo que pasa en cada mes; o en las Cuatro estaciones, cómo es la primavera y adaptaba las coreografías y los vestidos, porque ella diseñaba los vestidos también, a ese argumento que ponía. Es decir, nunca fueron presentaciones muy frías de movimiento nada más, siempre era con un objetivo, con un argumento.

Toda esta historia le digo porque yo realmente no entré a estudiar ballet sino con las amigas del Conservatorio primero y luego con las amigas de la Academia de Sabina, trabajábamos como una diversión, llamémosle así.

Me podría describir más o menos el Conservatorio, siempre había tenido las clases de danza o usted sabía desde qué año se abrieron o desde la misma fundación del Conservatorio y si se acuerda qué otras temáticas daban.

No sabría decirle desde cuando habría, yo a Sabina le había oído que un poco antes de ella había una señora Erna Diez Preis, y parece que ella dio un tiempo clases en el Conservatorio, no estoy seguro; y también antes que Sabina estuvo el señor Mauge, el papá del político.

En el Conservatorio había declamación, había ballet, canto y la enseñanza de todos los instrumentos. Yo estaba en esa época aprendiendo recién los rudimentos, es decir: solfeo, teoría, algo de transposición, un poco de análisis de composiciones, etc., estaba comenzando, yo no llegué a dominar ningún instrumento porque tenía las clases en la universidad al mismo tiempo, ahí fue que conocí a Sabina, en el Conservatorio no se daba ninguna otra materia.

En la Academia, Sabina había sido profesora ya muchos años aquí, yo le conocí en 1955 o 1956 y ya estaba aquí. Yo tengo un resumen, es más una especie de biografía muy resumida de la parte que yo conocí de ella -le puedo dar esta copia-, aquí está donde ha trabajado, creo que en el 24 de Mayo es donde más trabajó, me parece que cerca de 25 años; trabajó también en el Fernández Madrid unos 5 o 6 años; en el Conservatorio muy poco, me parece que 2 años.

El objetivo de ella era iniciar en la formación a las niñas, siempre los papacitos ponían a los chicos a estudiar algo, estudiar piano, estudiar ballet como una disciplina para que se vayan formando, no porque quisieran que sean profesionales de esas ramas. Tenía las alumnas que normalmente iban, algunas por un par de años, otras mientras duraba la escuela, otras mientras estaban en el colegio y luego cada cual se iba por su lado.

El objetivo no era sacar profesionales, sino simplemente enseñarles las bases y algo de coreografía y, sobre todo, disciplinarles; el objetivo era formarles en disciplina, el gusto por la música clásica y en el trabajo en grupo, porque siempre había grupos grandes que hacían las diferentes coreografías.

De lo que yo conozco de las alumnas de Sabina, creo que una sola, una o dos: Mirta Juber y Cristina Mertens que habían pasado a profesionales pero en el exterior, la una creo que había estado en la ópera de no sé dónde y Cristina Mertens en Guatemala. De ahí la gran mayoría simplemente era la ocupación para que no estén tonteando en la casa en definitiva.

Es interesante porque les formaba muy bien, era muy exigente, un poco dura a ratos para que hagan las cosas. Tenía las alumnas desde 4 años prácticamente hasta 18 o 20, o algo así.

Y usted tendría unos 18 o 19 años cuando le pidieron que.

Sí, yo estaba terminando el último año de colegio cuando se hizo esta cosa en el Conservatorio y de ahí estuve un par de años más con Sabina ayudando en las presentaciones para que las chicas se luzcan, lo que llaman “padede” o algo así.

Y usted como varón, ya adulto, como sintió las clases de Sabina, porque seguramente también le pidió disciplina, pero también era un adulto que obviamente tenemos nuestras limitaciones conforme vamos creciendo y a veces la flexibilidad o a veces la misma posición en la que deben ir los brazos y las piernas ya es complicado porque no está acostumbrado el cuerpo. ¿Cómo sintió eso, cómo era la exigencia para los hombres?

Para los hombres evidentemente era menor, nos enseñaba las posiciones básicas, pero más se ponía atención en lo que hacía la chica, nosotros éramos como el soporte no más, para ayudarles a dar vueltas y cosas así. Pero en general era muy exigente y enseñaba muy bien, como indicaba, ya se le quedaba a uno para mucho tiempo y, bueno, éramos jóvenes de 18 o 19 años y éramos flexibles y todo lo que usted quiera, no estábamos todavía en una etapa así de rigidez.

Y mi curiosidad es, bueno, está Sabina, la Academia de Sabina, que yo he revisado en la prensa y he encontrado los anuncios de ella, las exhibiciones en el Teatro Sucre, pero también encuentro otras academias de danza y en especial de danza española. ¿Usted se acuerda algo de esto, de otras academias?

Vera, si va a citar la historia de la danza acá, más o menos por la misma época, año 1955 por ahí debe ser, vino una señora francesa **François Aloes**, a la Casa de la Cultura y creo que puso ahí por dos o tres años una especie de academia en donde enseñaba ella.

Claro porque en 1955 la Casa de la Cultura abre su propia escuela de danza.

Sí, con esta señora. Ahí estuvieron Marco Ordoñez, periodista que ya murió y el hermano que todavía vive y al que recién le hicieron un homenaje, Marcelo Ordoñez. Todo el grupo que estaba en la Casa de la Cultura, se fueron cuatro parejas con esta señora en una gira por Sudamérica, entonces fue un periodo corto, pero igual se formaron ahí algunas personas de lo que acuerdo así como academia.

De danza española la de Cecilia Gonzáles, siempre; ya más adelante pusieron aquí una academia las hermanas Eljuri que vinieron de Guayaquil, muy buenas, eran del Ballet de la Casa de la Cultura de Guayaquil que era famoso, vinieron y pusieron una academia un buen tiempo, igualmente hacían presentaciones para los padres de familia a fin de año, creo que estuvieron unos 3 o 4 años aquí por esa época, por 1960. Más tarde el Instituto Ecuatoriano de Danza que puso el

Gobierno, ahí también estuvo Sabina creo que un par de años como profesora; eso existe hasta ahora, creo que está Guarderas dirigiendo esa cosa.

Y cómo era esta cuestión de los teatros, dónde conseguían presentarse, yo hago danza española y a mí uno de los problemas más fuertes que encuentro es dónde nos presentamos, porque teatros que nos presten es difícil y a además veces son carísimos, pero yo veo que en esa época se mueven bastante bien con esta cuestión de los espacios, bueno tampoco había tanta población, pero: ¿cómo lo logran hacer, quién está ahí para dar los teatros o como los alquilan?

Lo que pasa es que en esa época el Teatro Sucre era del Ministerio de Educación y el Ministerio de Educación prestaba el Teatro Sucre hasta para cosas increíbles, hasta a niños de escuela que iban a hacer ahí sus travesuras. Era relativamente fácil conseguir, se pagaba algo para la luz, para los tramoyistas y alguna cosa y, por otro lado, no había tanto control del municipio en cuanto a las entradas. Ahora para hacer cualquier espectáculo público hay que llevar los boletos a que les sellen y en base a eso le cobran los impuestos. Parece que eso era menos exigente en esa época, y además en estos aspectos culturales siempre había una especie de exoneración realmente. Era fácil conseguir el Teatro Sucre, no había estos problemas de municipio, de impuestos, de cosas, había que pagar algo por supuesto al comienzo. Después comenzaron a cobrar valores importantes y también Sabina tenía que vender entradas, se autofinanciaba en parte con lo que vendía las entradas y en parte ponía ella también de su capital porque era una especie como de publicidad que hacía para que sigan llegando alumnos, eso en el Teatro Sucre.

En el teatro Universitario había que pagar, hizo varias presentaciones cuando algo pasaba en el Sucre, hizo en el 24 de Mayo, pero ya todo eso pagando, como digo pagando con las ventas, ya cuando iban a ser las presentaciones ella comenzaba a vender las entradas a los padres de familia; es increíble, los que más gente llevaban eran las chiquitas de 4 años, iban los abuelitos, los tíos, los papás a verles, entonces el que menos cogía era 10 o 20 entradas. Se vendía con cierta anticipación y ya tenía su capitalito para poder pagar el alquiler del teatro.

De ahí en las instituciones, en cada local, porque creo que estuvo en La Providencia, en el Santo Domingo, haciendo funciones específicas que le pedían.

En lo que yo he leído, noto bastantes homenajes que hacen estas academias de danza a la Casa de la Cultura y a veces viceversa. ¿Usted notó la importancia de la Casa de Cultura en esas épocas o era solo una organización que se la tenía ahí pero no se la tomaba tanto en cuenta?

Sí, no había mucho apoyo ni interferencia en relación a danza, la Casa de la Cultura siempre se dedicó más a lo que era impresión de libros, apoyo a pintores, adquisición de pinturas, el coro, ese tipo de cosas, yo estuve también en el coro de la Casa de la Cultura muchos años, daba apoyo para el pago del director. Entonces sí, la danza era como secundario por eso es que no continuó la academia de danza en la Casa de la Cultura, sino que se fue esta señora francesa y ahí se quedó.

Además que el Ministerio de Educación daba el apoyo y prestaba el Teatro Sucre a quién lo pidiera, había otra parte de apoyo por parte de las autoridades del Gobierno o simplemente era como que cada uno se maneja como pueda.

Cada uno se manejaba como podía, las entidades públicas no disponían nunca de mucho dinero como ahora por ejemplo y entonces no había apoyo así para al menos academias particulares, imposible.

¿Y cuándo se les pedía homenajes de estas academias privadas a instituciones públicas o participación de estas academias en cuestiones de homenajes?

Es que a veces pedían colaboración, alguna institución pedía una colaboración a tal o cual academia para alguna presentación x que ellos organizaban, pero así homenajes, no.

Por ejemplo a Sabina nunca le hicieron homenaje creo yo, a pesar de que estuvo aquí 50 años dando clases; solamente la Unión Nacional de Periodistas, yo recuerdo, había visto un pergamino que tenía, que le habían dado la UNP por haber participado en algún festival que organizó, de ahí no tenía ningún otro certificadito o diploma de agradecimiento de alguna institución pública, no recuerdo haberlo visto por lo menos.

¿Y la Unión Nacional de Periodistas era una entidad que movía el campo cultural, que proponía hacer eventos, era como que cada año venía preparando estos eventos o era esporádico?

Era esporádico, pero si se dedicaban un poco a esta parte, más dependía de quien esté dirigiendo, como cada año cambiaban las directivas, dependía de eso.

¿Usted también se acuerda de alguna otra organización que era como fuerte al momento de organizar eventos y de estar atrás de esta cuestión cultural, que siempre daba apoyo tanto a los artistas pictóricos, a los bailarines o a las personas que hacen teatro?

No podría decirle así que hayan dado apoyo, que hayan hecho presentaciones periódicas alguna cosa por el estilo.

Había también una academia de baile de un señor argentino, Moreno creo que era, que ya murió, que tenía su local en el Pasaje Amador, en la García Moreno frente a la Universidad, en el local de él hacía poesía, danza y alguna otra cosa así de aspecto cultural.

Y las academias, además de los festivales para publicitarse, además de la prensa para publicitarse, ¿qué otras formas tenían para llamar la atención del público?

Como le digo mucho dependía de los familiares, o sea los teatros se llenaban a veces en dos funciones, porque con una sola no se abastecían, por los familiares de las alumnas; como Sabina tenía, no sé, algunas decenas de alumnas en la academia, talvez 40 o 50 entonces póngale usted unas seis personas por cada alumno, entonces tenía el público asegurado. No sé las otras academias más pequeñas, porque de las otras yo no me acuerdo haber visto presentaciones grandes, periódicas, por ejemplo de estas hermanitas Eljuri, no me acuerdo.

Una época medio interesante, bueno, yo participé con Sabina dos años creo que fueron, tuvimos una amistad hasta el final, yo le hice la construcción de la casa en la Mañosca, porque estudié ingeniería y aunque no me dedicaba a las construcción pero le ayudé en eso.

Otra curiosidad que se me viene ahora, ¿cómo reaccionaron sus papás al momento que les dijo: “me pidieron que haga ballet, me dijeron en el Conservatorio que les ayudara”? Porque también es una cuestión de tiempo para una persona que está estudiando Ingeniería, que es exigente.

Bueno mi papá había muerto cuando yo tenía 6 años, mi mamá no hizo ninguna objeción: “bueno si tú quieres, sigue nomás” y se facilitaba ir a la Academia Sabina porque yo ya comencé a seguir clases acá en la ciudadela universitaria y Sabina tenía en la 10 de Agosto, saliendo de la Universidad, al tope en la 10 de Agosto, entonces saliendo de clases era fácil pasarse un ratito.

¿Se acuerda de las ubicaciones que tuvo la Academia? Porque una, me acuerdo que mencionan es en la 10 de Agosto, que es la que me está mencionando, pero creo que tuvo otros locales posteriormente, ¿se acuerda dónde estaban ubicados?

Haber, en de la 10 de Agosto me parece que está ahora Metrocar, ese desapareció; después tuvo en la Amazonas y Cordero, en un edificio de tres pisos que está pintado ahora de tomate, eso era de un arquitecto Troya, arrendaba Sabina, tenía en el piso alto su vivienda y abajo la sala baile para las clases. Ahora hay un karaoke en la parte alta y abajo hay un restaurante de comida criolla, alguna cosa de esas.

¿Por ahí debe haber quedado la tienda del esposo de Sabina?

Ahí tenía, la sala de baile era grande, pero a la entrada a la casa estaba el almacén con las cosas folklóricas que tenía.

¿Y ahí tuvo otra locación más o la última fue la de la Mañosca?

De la Amazonas fue directamente a la Mañosca, sí.

¿En la Mañosca cuanto tiempo enseñó?

Esa casa creo que se terminó en 1968, un primer piso, entonces prácticamente debe ser desde ahí, desde 1968 hasta cuando murió en el 2001, son como 33 años, algo así.

¿Y quiénes eran sus otros compañeros del ballet, que seguramente fueron personas del Conservatorio, pero seguramente hubo personas externas que quisieron ir porque les gustaba aprender ballet?

No, más bien Sabina conseguía que vayan a través de amistades, por decir algo, uno de los que estuvo y ya murió desgraciadamente, no en mi época sino muy posterior, fue Christian Elie que fue dueño del Corfu, porque la mamá era amiga de Sabina, entonces la Sabina le decía: “ve, préstame tu hijo que venga aquí ayudar un poco”, así conseguía.

No es que la gente iba porque quería aprender, ni nada, sino que a través de las amistades preguntaba: “Ve, tu hermano no querrá venir a estar aquí haciendo un poco de ejercicio”, porque en realidad es un ejercicio fuerte, levantar a las chicas y todo, a base de eso era, no era pues en esa época que los varones pensaban en hacerse profesionales o seguir el ballet, no, ahora si ya hay academias como las Wilson Pico y hay montones de varones que se dedican exclusivamente a la danza moderna sobre todo.

Ahora Sabina enseñó mucho tiempo, es decir siempre, el ballet clásico, pero tuvo también un grupo de danza folclórica.

¿En qué año comienza ella con la danza folclórica?

En los colegios hacía un poco, que era más fácil, porque en los colegios no se dedicaba más de lleno al ballet clásico, entonces ahí hacía funciones de ballet folclórico. Se dedicó un poco más a raíz de lo que se forma una agrupación “Latinoamérica” creo; ella estuvo con el grupo folclórico ecuatoriano de Patricia Aulestia, ella fue alumna de Sabina, se fue a Chile y ahí estudio danza moderna con un señor Uthoff y algún rato regresó acá, se volvieron a ver y Patricia es la que le incentivó: “hagamos un grupo de baile folclórico para representarle al Ecuador”.

Aquí está puesto: “Con su grupo de danza folclórica se presentó en varias ciudades del país en plazas, coliseos y teatros y obtuvo para el Ecuador importantes premios en festivales internacionales realizados en Montevideo, Cali, Miami, Valencia, Venezuela”. Esto hizo con Patricia Aulestia y con el grupo de música, ya ahí era una agrupación completa: bailarines, músicos, que iban y se presentaban en estos festivales internacionales.

Eso debe haber sido creo yo unos 4 años, la duración de esos grupos, que eran parte de la academia de chicas que querían hacer danza folclórica y en eso comenzó Marcelo Ordoñez con danzas folclóricas porque ya se vio que había interés de esta parte folclórica que antes estaba ahí a un lado.

En la década de los cincuenta, obviamente no existe la danza folclórica en el Ecuador, pero existen otros grupos en el exterior que se presentan con danzas folclóricas, yo he encontrado grupos brasileros, argentinos, mexicanos. ¿Usted se acuerda como se vivía la situación al querer presentar una danza indígena o un baile indígena, se tomaba en cuenta, no se tomaba en cuenta?

No se tomaba mucho en cuenta, pero cuando se organizaban así festivales ya estaba ahí, aunque no le guste al público ya se presentaban. Justamente esto de la Unión Nacional de Periodistas me parece que fue un festival de danzas folclóricas, ellos como que incentivaban también esto.

Quiero profundizar un poquito, hay unos términos de diferencia entra danza y baile, la danza tiene un reglamento, un código disciplinario mucho más fuerte con el cuerpo, el baile es de una expresión mucho más libre, hasta se da en otros lugares, que no necesariamente son un teatro, pero cuando comenzamos a tomar a estos grupos folclóricos o queremos imitar a las danzas folclóricas que generalmente son indígenas, porqué cree que se decide hacerlo.

Está difícil.

Es difícil sí.

Porque no ha habido realmente alguien que incentive, que diga, “hagamos esto”, del Gobierno o de un municipio. Pienso más bien, por ejemplo en el caso de Sabina ella tenía interés, porque para ella era novedoso, las vestimentas y toda la cosa, me parece que por ese lado más bien puede ser el interés por este caso de Sabina.

¿Y de ahí sería también por una influencia del exterior, de personas que regresan como Patricia Aulestia, de Marcelo Ordoñez, ellos?

Si puede ser, no sé si en Chile que estuvo Patricia habrá habido grupos folclóricos, talvez sí, pero como digo ella estuvo más en danza moderna y si influye cuando uno ya viaja al exterior y ve las cosas, influye mucho y trata de poner acá también esas cosas.

Usted cuando era un adolescente o ya un joven maduro, cuando veía las danzas indígenas, ¿dónde las veía, en qué contextos las veía?

Sabe que yo solía ir a los pueblos, me iba a Cayambe en el San Pedro y San Pablo y Saquisilí a ver los danzantes, si tenía yo un cierto interés en estas cosas culturales, entonces en los pueblos los indígenas salían en sus fiestas, en sus fiestas religiosas y ahí justamente uno encontraba montones de extranjeros, a ellos les llamaba la atención, estaban filmando, tomando fotos, felices de la vida. Por eso le digo que me parece más una influencia de interés de algunos extranjeros de levantar un poco a las danzas folclóricas.

En algún momento si ya como que era de cajón tener una presentación, porque hacían diga usted, en la elección de señorita Quito, en el coliseo, invitaban a coros, a grupos de baile folclórico, alguna agrupación instrumental, era de todo un poquito mientras se realizaba la elección de la reina.

¿Y cuándo se presentaba el folklor europeo?

No llegaba mucho por acá, venían contadísimas compañías grandes de ballet, vinieron dos compañías grandes de Estados Unidos en toda la época que yo me acuerde haber visto. Bailes folclóricos extranjeros no había por acá.

Y cuando, aunque son más cosas de casa, usted me mencionó dos chicas que salieron a profesionalizarse, ¿pero había más gente que quería hacer de esto una profesión, o sea había interés?

No, generalmente era que con una cierta obligación de la familia que le ponían ahí, entonces estabas 3, 4 o 5 años y ya salían.

¿Y cómo les disciplinaban a las chicas, o sea el ballet es exigente por sus figuras, por la posición, pero qué se les pedía a las chicas para disciplinarlas, o usted supo de alguna anécdota especial de una chica de porqué le envió su mamá o su papá allá?

No, no creo, porque ya estando ahí como que si le cogen el gusto y además hacen amistades y todo, entonces no creo que haya estado alguien forzada. Además como que va de generación en generación, si la mamá estuvo en la Academia también quiere que la hijita, la mamá le muestra las fotos, “mira, yo era así”, entonces se ilusionan también las niñas y van tranquilamente allá.

La disciplina era simplemente disposiciones muy claras a tal hora comenzamos, a tal hora se termina, bueno en esa época todos los jóvenes ninguno fumaba, ninguna cosa por el estilo, era tener atención a todas las indicaciones y ya. Éramos además, como le diría, un poco más dóciles, estábamos ahí pero siguiendo las indicaciones.

Algo que no me ha mencionado, ¿usted y cuantos compañeros ayudaron a Sabina?

Cierto que me preguntó si todavía hay alguno, sabe que en la época que hicimos las dos funciones, especialmente en la primera que fue una cosa muy grande que se llamaba “La princesa del deseo”, ahí estábamos seis varones creo. Déjeme ver: el uno, Pepe Guerrero, el famoso abogado.

¿El aún vive?

Claro, Pepe Guerrero; Hugo Larenas, él es arquitecto, no le he vuelto a ver; Alonso Orozco ya murió; Raúl Kakabadse.

¿De dónde era él?

Hijo de alemanes, porque como digo Sabina cogía de las amistades. Están cuatro, yo cinco, creo que nadie más. Con Sabina estuvo también... 36.14 la pintora, ella también estuvo varios años.

Después de eso, qué otros hombres iban allá, eran muy sueltos, que para cada función buscaba Sabina alguien que quiera apoyarle, por ejemplo estaba el, Fredy Thiel el papá de la señora Thiel que trabaja ahora en Movistar, que estuvo en La Televisión también una temporada como presentadora; el chico Elie de la cafetería Corfu y de Cyrano pero el murió también desgraciadamente, mucho más joven.

No era gente que realmente tenía que saber ballet sino que más o menos seguía las indicaciones que se les daba y tenían que hacer su papel, el uno era el rey, el otro era el príncipe, inclusive estuvo, pero él no hizo baile, uno año estuvo el Diego Oquendo Junior, creo que estaba en el Conservatorio, mucho más tarde que yo, pero se presentó, la obra era: “El violín gitano”, entonces él iba con su violín y aparecía en el escenario, obviamente ni tocaba, ni tampoco hizo nada de baile, pero para ambientar el asunto.

Sabina se preocupaba mucho tanto de los decorados que sean acordes con la obra que estaba presentando, como de todos los otros detalles, de vestido y esa cosa. Entonces así cogía algunas personas que querían colaborar.

¿Y porqué escoger ballet y porque no escoger danza española?

Porque nadie ha pedido la colaboración, de pronto si Cecilia González decía venga a hacerse un zapateado.

¿Ella es Luisa Cecilia?

Sí, ella no creo que fue alumna de Sabina. Porque Sabina también hacía en sus presentaciones una parte era danza española.

¿Y quién daba?

Sabina claro, tocaba las castañuelas, sabía pasos, diseñaba los vestidos. Hacía el zapateo americano también, pero igual no había mucha gente que siga eso, pero sabía, en algunas presentaciones ella mismo zapateaba.

Entonces respecto a lo de danza española, era un poco más restringido los grupos, en lo que usted vio o pudo compartir en esa época, porque generalmente los que bailamos nos conocemos.

Si.

¿Entonces tuvo amigas que hacían danza española o folklor español con la señora Luisa Cecilia o cómo lo hacían o por qué decidieron entrar donde ella y no donde Sabina o en otra academia de ballet?

Eso es difícil de decir, porque pienso yo un poco la influencia de las familias, la mamá a lo mejor hizo de joven algo español y entonces le ponía a la hijita en la academia española, que además apreció bastante más tarde. Hubo una temporada en que Sabina estuvo sola muchos años con su academia, pero después ya aparecieron estas otras.

Danza española como que hacían más en los colegios, sobre todo los de monjitas como son vestidos largos, en cambio el ballet con el tutú y todo lo demás, ni pensar las monjitas.

¿Quiénes iban a las academias? ¿Eran chicas de familias pudientes o eran chicas de familias de una clase media o solo en los colegios había como chicas de clase media, se fijó alguna vez en eso?

Yo pienso que eran chicas de clase media porque tenían que pagar una pensión, pero Sabina como tenía alumnas en el Conservatorio o en el 24 de Mayo o donde sea, y si veía a una persona que puede dar un poco más, le llevaba y realmente no les cobraba.

Les becaba.

Como una beca, sí.

Y porqué el 24 de Mayo, creo que también en el Manuela Cañizares y también encontré en el Espejo, daban clases de ballet, porque en todo lo que he leído, hasta ahora no logro entender, porque les dan clases de ballet en a estas chicas, entiendo las clases de gimnasia porque también hay como un plan de educación física para mejorar el cuerpo y la salud, pero no entiendo porque les dan clases de danza y en especial de ballet.

Como le decía en los colegios era más el tipo de danza, no así clásico, clásico, con tutú y los zapatos de punta, creo que muy poquito, justamente porque eran colegios como el Fernández Madrid, el 24 de Mayo, eran chicas sin mucho dinero, entonces comprarse las zapatillas de punta y todas esa historia era muy costoso, tampoco había aquí, había que importar. Más bien eran danzas un poco más simples y danza folclórica.

Ahora, porqué el colegio auspiciaba y tenía en su currículo la materia, talvez por la rectora, por la señora Carrillo de Mata, ella estudió en Alemania, se fue allá y entonces la influencia, seguramente vio que allá en los colegios había estas cosas y como hablaba muy bien alemán vio que vino la profesora alemana y le cogió enseguida.

¿Esta señora Carrillo se fue a estudiar a Alemania para ser maestra normalista?

Sí, me parece que sí, pero era doctora, seguramente sacó doctorado en pedagogía. ¿Cómo se llamaba?, el marido era Mata Martínez, ella era Carrillo, ella fundó después el Colegio de América ya cuando se retiró de la parte pública y tuvo el Colegio de América mucho tiempo hasta que se murió.

¿Sería una de las fundadoras de un colegio privado laico, el Colegio de las Américas?

¿Si le ubica al Colegio de América que es en el Inca?

No.

Y como estudió en Alemania era de una disciplina esa señora, a la raya a todas las chicas.

Cree que me podría ayudar a ponerme en contacto con alguna otra persona que practicó danza con usted, que tiene aún el contacto.

Sabe que no, porque como le digo de los de mi época solo está Pepe Guerrero, y de las chicas se han casado, se han ido fuera del país. No ha habido, no se ha mantenido una relación con las personas de esa época.

En mi época estaban también las señoritas Mantilla, las del periódico, eran cuatro hermanas que estaban en la Academia, sé que están en están en Estados Unidos dos, una ya creo murió y la otra no sé por dónde andará.

Es difícil porque ya 50 años imagínese.

Anexo 4.- Entrevista a Patricia Aulestia.

Mi primer tema de tesis consistía en analizar los primeros años del liberalismo del siglo XIX con Urbina y yo en esa época estaba trabajando en un proyecto de investigación con Ximena Sosa, yo era la asistente, sobre el velasquismo. Ella me pidió que revise el tercer velasquismo y que revise prensa. Entonces comencé a revisar y ¡oh sorpresa! comienzo a encontrar academias de danza, comienzo a encontrar las publicidades, eso fue lo primero, entonces yo me quedé como, veo la primera imagen, regreso, me quedo de nuevo y digo: “qué está pasando aquí, pero ha de ser una”, mentira, paulatinamente seguían pasando los meses y seguían apareciendo y seguían apareciendo notas de prensa y seguían apareciendo publicidades, seguía viendo nombres de maestras que se iban promocionando.

Tienes muy adelantado el trabajo, porque pues el que estoy haciendo yo, estoy echando rayos y centellas porque pues el libro que teníamos como historiografía de Mayra, que era como la biblia, está lleno de errores.

Yo he revisado el libro, me parece en realidad bastante flojo.

No es que me ha metido en un lío, después te iré diciendo lo que me ha pasado.

Entonces, ¿cuál fue el periodo que comenzaste?

Yo comencé desde 1952 hasta 1956, es lo que yo analicé, entonces yo comencé a analizar este proceso que es el tiempo de la presidencia de Velasco Ibarra, entonces yo me fui un poquito antes para ver qué había pasado con Galo Plaza.

Pero, antes ya está.

René Maugé es el primero en llegar.

Sí claro, pero ya está desde antes en 1945, ya está Velasco Ibarra.

Claro, pero son diferentes los periodos que él afrontó y como yo tenía que analizar solo el tercer periodo en esta investigación, comienzo a ver y a preguntarme porqué parecen estas academias y me comienzo a preguntar qué relación tienen también con la ciudad de Quito y cómo estas academias están involucradas, sus bailarines, en las transformaciones de una urbe que no es completamente moderna, pero que tiene cambios no sutiles pero tampoco bruscos y que lamentablemente no han sido analizados o puestos como en.

Sí, es que hay que hacerlo todo, yo creo que inclusive tienes que irte antes, porque con la Revolución Rusa salen todos los rusos que los tenían Diaghilev desde 1909 hasta 1929 en los Ballet Rusos de Diaghilev. Esa agente son las que vienen a América primero, entonces hay que ver si han llegado a Ecuador, porque lo que sí sabemos por ejemplo que mi maestra en Chile fue una de esas rusas, **Elena Poliakiva (4.10)** y después en todos los otros países Chile, Paraguay, Argentina, Brasil está todo llenos de rusos de esa primera oleada y después, la segunda oleada es la Segunda Guerra Mundial.

Entonces hoy le comentaba yo a mi hermana: “tengo esta entrevista, yo tengo que haber conocido a Sabina en los primeros años de los cincuenta, pero yo creo que ella ya estaba aquí, le decía a mi hermana recuérdate, ella dice que como en 1938”. Claro porque en 1936 es el Tercer Reich y

todas esas cosas y viene y en eso sí tengo el testimonio mío que como mi mamá y mi papá estudiaron en Alemania, eran gente muy abierta, escondían aquí los que llegaban ilegalmente, en mi casa, quienes estuvieron en el sótano de mi casa hasta que encontraron los lugares.

De la que si me recuerdo, por eso adoraban a mi papá y a mi mamá, fue Sabina Hirtz y su padre que es el famoso, tenía una tienda que se llama “Hirtz” de folklor y ahora su hijo Alexander Hirtz que es el fotógrafo.

Si es parte, hay dos, Christoph Hirtz que es el conuñado de Sabina.

A ese no le conocí, pero si al esposo, que mi hermana debe recordarse el nombre, y después conocí al hijo, al fotógrafo.

Claro, de ahí viene, el hijo que es Alexander Hirtz.

Ahí tienes a Sabina pero junto con ellas tienen que haber habido otros maestros.

¿En qué año tú entras a estudiar ballet con Sabina?

Mi hermana, lástima que fue tan de noche porque ella te puede dar testimonio de Maugé y de Sabina, porque Maugé entre las bailarinas que tuvo estaba Rosita Ortiz, mi tía, que llegó a ser una muy buena bailarina y después mi mamá quiso meter a la fuerza a mi hermana. Mi hermana comienza con Maugé, entonces ella cuenta como no le gustaba o mi mamá era una mujer tan ocupada que no le preparó la ropa que quería Maugé, entonces ella tiene un testimonio muy bonito, así que te voy a dar su teléfono para que te cuente lo que ella sabe porque tiene mejor memoria que yo, tiene 89 años, pero tiene una memoria que para qué te digo. Te puede contar lo de Maugé y como ella fue alumna de Maugé. Ella se acuerda perfectamente cuando llega, que dice que debe haber sido a finales de los treinta, 1938-1939 la Sabina.

Maugé fallece en 1950 y yo comienzo a notar en la prensa que a Guayaquil ya llegan ciertas profesoras también europeas, pero llegan finalizada la Segunda Guerra Mundial, ahí tenemos a.

Pero primero cuando hacen la Casa de la Cultura, ahí ya estaba Inge Bruckmann, que ahora lleva el nombre de Inge Bruckmann la escuela del centro de las artes, entonces Inge debe haber estado por 1949, en **Mariño (8.50)** no está bien claro si ella fue la primera propuesta para la escuela de danza de la Casa de la Cultura o no, porque después ya a la que nombran es a una yugoeslava, a Kitty, y después la que yo conozco, inclusive mi primer artículo que yo hago es sobre la Angélica Marini, la argentina, que por cierto pues el testimonio que yo tengo, que era tan horroroso el ambiente que la mujer se encerraba y mira, o sea se dedicaba a la borrachera. Porque yo ya llego en 1964 y yo llego porque quería ser directora de esa escuela para transformarlo en el Ballet Nacional del Ecuador, porque Romeo Castillo, el director de El Telégrafo, quería que ya que había sido la mejor bailarina de Chile, retomar; volamos otra vez con la Sabina.

¿A qué edad comienzas a bailar?

Eso está en el libro **de ... (10.9)** en Argentina, ahí lo puedes checar con mayor precisión. Mi papá era el bailarín, dicen que desde los dos años yo ya bailaba, en las plazas públicas, cuando ponían

las bandas públicas, ahí mi papá me mandaba y ya que comenzaba mis numeritos, me aplaudían muchísimo.

Tu papá al haber estudiado en Alemania, ya tenía esta cuestión de la danza consigo.

Yo creo que sí.

Pero el no nunca se interesó por aprender algo clásico o era solo un bailarín.

No pues acuérdate yo creo que él fue al congreso famosísimo el año 1929 de danza, porque era fotógrafo, y enamorado, y entonces como no tenía la mujer ahí, yo creo que por ahí había bailarinas.

Yo el primer libro que tengo es un libro en alemán que él me regala años después. Pero fíjate lo que es la vida, mi mamá que también llega desde Alemania, ella es rectora del Manuela Cañizares, pero también fue profesora en el 24 de Mayo, -entonces ahí también tienes que preguntarle a mi hermana porque ella si tenía la adoración por la danza-, ella es la que se pelea con Velasco Ibarra y lo cachetea y le hace así, porque ella trae dos cosas a Ecuador, la enseñanza de los párvulos y la enseñanza sexual, entonces un día llega al Manuela Cañizares el Velasco Ibarra y se arma ahí un lío, a reclamarle, ella le dice: “yo soy una dama” y lo toma de la corbata y le da una arremetida y por eso es que nosotros tenemos que salir a Chile, cancelaron a todos mis tíos. Eso te lo puede contar mejor que yo mi hermana, cuándo pasó eso, también no lo tengo muy claro, también tenemos que preguntarle a Chelita.

En el año 1934 se va a Bélgica, yo conseguí aquí en la Casa de la Cultura un artículo, que yo creo que lo tengo en mi computadora, en donde dan el currículum de mi mamá, y dicen que ella impulsaba la investigación folclórica en las distintas comunidades indígenas, o sea que mandaba a las alumnas a investigar, ahí dice en el currículum y vuelta lo que yo sé tanto por mi mamá que me contaba y por mi hermana, es que ella traía unas maestras buenísimas tanto al 24 de Mayo como después al Manuela Cañizares.

¿Cuál es el nombre de tu mamá?

Elisa Ortiz Aulestia. Tanto mi papá y mi mamá son profesores muy destacados, se van a estudiar a Alemania.

Entonces debieron ser de las primeras promociones de profesores normalistas graduados.

Claro, pero en Alemania, pero porque los echaron de aquí.

Porque también había becas que los gobiernos proponían.

Eso es.

Tu perteneces entonces a una de las primeras familias laicas podríamos decir.

Lógico, pero lo que pasa es que la familia Aulestia, es una familia santa, el primer hijo era jesuita, también otro personaje enorme, el padre Aulestia de Cuenca, en contra de todo, de la Brigitte Bardot y todas esas cosas, que lo sacaban de los **estos...14.13**, lo ponían en los hombros y se lo llevaban. Yo en ese libro explico el drama que debió haber sido que su sobrina sea una danzarina, porque él llega a mi casa con un gran cristo y dos monaguillos a bendecir la casa y a decirme que tengo que ser una danzarina de Dios. Todo esto está en el libro, pero mi hermana tiene otras cosas que yo creo que es una muy buena fuente que la puedes entrevistar.

El primero jesuita, el segundo era franciscano y mi papá tenía que ser dominico, entonces mi papá se huye al Oriente ecuatoriano, se enamora de mi mamá perdidamente en Guayaquil, y cuando se cansan mi abuelo los maldice porque: “!como con un maestro de escuela, que es eso, su hija que podía haber sido una gran concertista!”, porque él era el director de la orquesta de la catedral, de la Merced, entonces nos dio la maldición de que íbamos a ser titiriteros hasta la quinta generación. Y sí resultó, porque pues: yo, mi hijo y así van a seguir algunos después.

Entonces, nosotros por esta cosa de Velasco Ibarra nos vamos a Chile cuando yo tenía 2 años, debe haber sido 1945. Pero pues la tierra llama y mi mamá siempre se venía en los barcos italianos durante las vacaciones que en el Cono Sur son maravillosas porque tienen tres meses de vacaciones: enero, febrero y marzo. Entonces llegábamos aquí en las vacaciones y al parecer yo era una niña que no era fácil de domar, la primera escuela que yo tengo, no hago ni kindergarten nada de eso, es la escuela de hombres Espejo, ahí un poquito antes del Teatro Sucre; después nos volvemos, y mi mamá esa mujer tan famosa que tuvo que irse al exilio, le dieron una agregaduría cultural ad honorem, entonces la mamá tenía que ir a ganarse los centavos y con su currículo ella trabaja para el Ministerio de Educación Pública de Chile y uno de sus proyectos era la Escuela Vocacional Artística.

Se hace la Escuela Vocacional Artística y, por supuesto, que me lleva porque yo era chiquita y yo me emperro y digo aquí me quedo, “no, no puede entrar”, porque era para todas las clases sociales, para todo lo que era talento, no importaba la clase social, lo que tenía que tener era talento para la música, el teatro, la danza, la escultura, la pintura. Entonces mi mamá es creadora de eso, yo creo que habrá pasado unos años, yo lo único que tenía era el segundo grado de la escuela y de un verano de Ecuador y se comenzaba en el cuarto grado, entonces yo no hice prácticamente ni el kindergarten ni la primaria. Entonces ahí fue mi primera maestra de danza que se llama **Sara de la Seres (18.39)**, en Chile. Esto debe haber sido como 1948-1949.

Viene otro viaje y ya me meto con Sabina e inmediatamente esta mujer, qué cosa, que irresponsabilidad, me pone en puntas y ya fui la estrellita. Entonces ya tú debes haber encontrado recortes de ya yo bailando en puntas, es lo que me define que voy a hacer una bailarina profesional, porque después Sabina va a Chile a dejar a una de sus alumnas que se llama **Krista Mertens(19.26)** que es una alemana, debe haber sido muy rica esa chica, y la lleva a la Universidad de Chile a hacer una audición para la Universidad de Chile porque ahí era la única carrera profesional, pero yo la acompaño y se maravillan porque tenía una técnica muy fuerte, yo creo que era muy joven 18 o 19 años debía haber tenido ella, pero yo tenía 9 o 10 años, y entonces cuando sale Sabina le felicitan: “oiga que linda, que bailarina la **Krista**, pero la artista es la Patricia”.

Entonces me hacen examen para la Universidad de Chile a los 9 años, mientras todos tenías 14, 15, 18 años, y ya me quedé, podemos ver eso porque yo salgo con licenciatura imagínate el año 1959, entonces eran 5 años antes, 1954 debe haber sido que di esa audición, y ya todo muy rápido, ahí lo puedes ver en mis libros.

Entonces tú viviste en el Ecuador de 1948 a 1954.

No, solamente los viajes en barco que veníamos enero, febrero y marzo de cada año, en vacaciones, entonces yo tomaba clases porque yo me acuerdo que mi papá era más amigo de los Hirtz, entonces debe haber sido 1952, 1953, 1954, 1955 capaz que estuve, pero solamente de enero a marzo porque en marzo ya tenía que ir a clases a Chile.

Pero Chile debe haber sido la capital muy diferente a lo que era Quito.

Absolutamente, era todo un pueblo que estaba trabajando para irse al poder de la izquierda, ahí mi mamá era una mujer, imagínate, agregada cultural, pertenecía a las damas panamericanas, ahí vas a ver mi foto desde los 5 años yo recitando, vestida de india ante la presidenta de Chile, seguramente yo debo haber sido muy payasa, porque o bailaba o recitaba, después ya en la escuela ahí si teníamos poesía bailada y dancistas y como era también una escuela de izquierda, maravilloso, con los grandes músicos, pintores, escritores, teatristas, montaban espectáculo y nos mandaban a las organizaciones para conseguir dinero para la escuela. Ese era mi éxito de niña prodigio, o recitaba o bailaba o actuaba.

¿Y cuando tú venías a Quito, qué pensabas de esta ciudad?

Me encantaba porque fíjate mi pobre padre, el Velasco Ibarra lo saca de donde está que era un título muy importante cuando pasa eso con mi mamá y le ofrece ser director de politécnico, pero así como terminó con todos mis tíos, a todos los sacó, tenía dos tíos en la sinfónica, lo sacaron, a mi tía Rosita que era la que había bailado con Maugé también; ellos tenían un sexteto que tocaban distintos instrumentos a todos los corrió, imagínate mi mamá se queda con todos esos hermanos, arregla con mi papá que ella se va a Chile donde trabaja en el Ministerio de Educación y mi mamá le deja una plaza de maestro inspector escolar.

Entonces para mí era maravilloso porque yo venía en las vacaciones y con mi papá me iba a ver a todos, a Tungurahua, a todos, fue cuando yo veía lo hechos folclóricos maravillosamente, todo lo que acontecía de enero a marzo.

Una cosa que me pareció muy interesante, yo creo que tú eres una de las primeras o la única bailarina que presta atención a las raíces culturales y folclóricas del Chota.

Pero eso cuando era grande porque a los 5 o 6 años con mi papá yo en todo el Ecuador, recitando desde los 9 años y mi papá mostrándome que los abagós, que los diablo huma, etc., además yo tenía mi padrino que era el Galo Plaza, entonces también me invitaba a su hacienda donde yo veía pues la borrachera de 8 y 10 días que tenía toda su gente.

Después, en la casa recibíamos a los refugiados españoles, mi mamá tocaba el piano, se hablaba de política, o sea que era un ambiente cultural enorme y mi papá fue el primer scout del Ecuador, entonces hacia caminatas y todos sus hijos íbamos por todos lados caminando. A él le gustaba mucho explicarme toda la historia del arte, las iglesias, etc., entonces pues yo tenía una cosa casi mágica de este país y después era el Chota, somos pioneros en Santo Domingo, imagínate y nos íbamos y todo o yo bailando o yo recitando por todos esos lados y viendo la manifestación. Por eso es que para mí era una cosa natural el poder en un momento como expresión mía, danzar esa danza que nos daba identidad.

En Chile, en esa escuela artística, fueron las primeras manifestaciones del folklor chileno que era muy pobre, ahí estaba Margot Loyola que era una señora rica que tocaba la guitarra y justamente mi primera maestra, también de izquierda, propicia para que un maestro de folklor que necesitaba una parejita de bailarines comenzáramos a ilustrar esa música con la danza folclórica chilena: la resbalosa, la cueca, etc., entonces todo eso imagínate lo que era la maravillosa cosa que recién se estaba haciendo, estas manifestaciones folclóricas con esta maravilla que existía en Quito, en Ecuador.

Tú ya me estás diciendo de tu tío jesuita, de las bendiciones, pero cómo era el ambiente para las mujeres que decidían mostrarse como bailarinas.

No pues terrible, eso lo cuento en los libros, nosotros veníamos de una familia de héroes y por mi papá de sacerdotes, entonces la familia Ortiz que era la más cercana donde mi mamá era la mayor, en esos viajes que también teníamos, teníamos que comer los domingos y creo que ayer decíamos que éramos como 60 primos, porque cada uno de mis tíos tenía como ocho hijos, la única que éramos tres era mi mamá, entonces en ese consejo donde todo se discutía lo que pasaba en la familia, cuando ya Sabina va a Chile y me hacen el examen y ya entro a la Universidad de Chile, mi mamá hizo que yo compareciera ante la familia y se armó el lío imagínate, “pero qué es eso, sinónimo de prostituta, mujer de malos hábitos, etc.”. Yo a los 9 años juré con ellos que iba a tener, así como lo había hecho con mi cura, creo que eso fue después, decir que iba a hacer una carrera que iba a dar nombre a la familia, y lo cumplí.

Fíjate que en estos días, en mi centro de trabajo, hicieron la traducción de un libro de una de las grandes bailarinas del American Ballet Teatro y el New York City Ballet que justamente es el periodo que yo me voy a Nueva York y lo traje y se lo di a mi hermana para que lo lea. Mira era yo tan inocente, era tal el fervor por el arte, que en la escuela artística o estaba tocando el piano o estaba haciendo teatro, o danza, más bien una cosa social porque después íbamos a las poblaciones callampa a bailar, así como íbamos a buscar con los ricos recursos, después también íbamos con los pobres a darles el arte.

Ya cuando llego a la Universidad de Chile y hago una carrera pero brillantísima porque a los 5 años ya fui la mejor bailarina del conservatorio, de toda la generación, entro inmediatamente al Ballet Nacional de Chile pero como aprendiz, pero con esa suerte que entro y todas las primeras bailarinas se enferman y mi maestro Uthoff, cuando vio que yo estaba a tiempo completo dedicada a la danza y al arte, me tenía de su asistente. Yo jovencita de 13 o 14 años, yo trabajaba todos los días con el después de la clase que teníamos, de 11 a 12:30 en ensayos de todos los personajes de su ballet, entonces yo hacía de hombre, de mujer, de primera figura, de último cuerpo de baile y gracias a eso cuando se enfermaron todas sus primeras bailarinas yo ya me sabía los roles.

Entonces a los 15 años yo debuto en un pequeño personaje que era la Muñeca de Coppelia, que no era nada sino una muñeca, se enferman y a las siguientes semanas soy primera bailarina en Carmina Burana en el rol de la muchacha. Entonces con estos ballets yo ya me voy al Colón de Buenos Aires, ya la crítica me apunta como una de las grandes bailarinas de mi generación.

He tenido la oportunidad de leer artículos sobre danza y también sobre historia de la danza y justo en esa época también Argentina estaba experimentando, con el apoyo del Gobierno de Perón, un incremento en lo que es ya la danza contemporánea.

Así claro, todo el inicio de la danza contemporánea, porque el Ballet Nacional de Chile eran los herederos de Joss que por la guerra, como eran judíos, tuvieron que salir a Inglaterra, entonces ellos llegan por giras, que te digo que son puras cosas políticas por eso vienen estos maestros y

se quedan, y se queda mi maestro en Chile con su esposa y con un coreógrafo bailarín, son los tres los creadores del ballet en Chile y eso es el expresionismo alemán, o sea que yo soy nieta más auténtica y hemos vivido todo eso que la Pina Bausch.

La Pina Bausch no conoció toda esta gente que la tuvimos en Sudamérica, el Kurt Joss el de la “Mesa verde”, va a trabajar con nosotros y nos deja los repertorios que yo los bailé, no cuando él estuvo sino un poquito después bailé todos los repertorio expresionistas. Entonces toda la danza moderna es expresionistas y por eso íbamos nosotros a las giras a la Argentina y teníamos un éxito terrible, porque justamente estaba en eso, estaba saliendo las primeras expresiones con la Ingenieros y todo eso, que después son maestros de un personaje que tenemos aquí y que no ha sido valorado: Mario Moreno, que es el primer maestro de Wilson Pico y que él lo niega, pero ahora como estoy escribiendo un libro sobre él, voy a probar que Wilson comenzó con Mario Moreno en la televisión y haciendo función.

Pero si tú venías de una escuela como la chilena y la argentina, ¿qué pasó cuando tú llegas a un Quito que ni chiste piensa en la danza moderna ni contemporánea?

Pero ese mi compromiso con mi familia, yo en 1964 había sido primera bailarina de México, apareció un empresario que nos lleva al Ballet Nacional de Chile, a una gira por todo el país y quien era la estrellita, yo. Eran unas cosas apoteósicas y yo sufría mucho porque me hacían la vida imposible, y todo lo cuento en mi vida profesional, inclusive hasta mi propio maestro me tenía celos, yo jovencita.

Entonces, este empresario en una de las vacaciones me dice: “no Patricia, tú tienes pinta de estrella, te voy a hacer un ballet” y es cuando me hace el trio Patricio Guiloff, Raúl Galleguillos y yo y debutamos el año 1964 en febrero, siempre tienes que ver enero, febrero o marzo porque son las vacaciones. En el Teatro Sucre se vuelven locos, porque aquí solamente teníamos el antecedente de Noralma Vera que el año 1961 a ella y a mí la Unión Nacional de Periodistas nos da una insignia de honor, ella porque había estudiado en Cuba y yo por lo de Chile.

Pero la pregunta que se genera ahora es que tú vienes de una escuela comunista, socialista en Chile, ¿pero cómo te sientes con la relación de las academias que hay en Quito y de las personas que ingresan en ellas?

Que son todas las niñas de sociedad, que yo no tengo ni una amiga de ellas, nosotros somos de clase media, de maestros, somos una familia de artistas, de profesores, una clase media, pero de una clase media culta, como decía mi mamá “la aristocracia del espíritu”. Entonces por esta relación de mi papá con la Sabina, Sabina me abre las puertas y resulta que soy la estrellita de la Sabina, pero yo no tengo ninguna relación con ninguna de esas niñas ricas, con ninguna.

Es lo que te digo, que mi papá en esas giras me hacía recitar, me hacía bailar, y toda esa cosa pero siempre para el pueblo, porque además pues mi mamá y mi papá fueron creadores de la universidad popular, eran bien de izquierda. La casa nuestra en la Ponce fue apedreada diciendo que éramos gente comunistas y roja.

Entonces ustedes también tenían una relación, no sé, posiblemente con Nela Martínez.

Ah, claro, con toda esa gente.

O con María Luisa Gómez de la Torre.

No, pero esa es la parejita de mi mamá y de mi papá, inclusive se hablan cosas, tuvieron problemas. Tenía mi mamá y mi papá una casa en Cumbayá, donde los acusaban que hacían las misas negras y todas esas cosas, iban los grandes pintores Guayasamín y hacían murales, todo eso te lo puede contar mi hermana pero con pelos y señales.

Mi mamá publicaba libros de poesía donde le acusaban de hacer poesía erótica, etc., entonces si está fuerte mi familia Aulestia Ortiz, pero vuelta todos los otros para sobrevivir tuvieron que ser un mueblero, por ejemplo el Ángel Ortiz que tenía unos muebles que vendían para la sociedad y todas esas cosas. Entonces ellos eran gente más bien de derecha, tanto así que toda la familia de ellos se fue a los Estados Unidos.

No sé si has tenido la oportunidad, creo que debes conocer a Mesías Maiguaska.

Claro, desde jovencito, cuando era niño casi.

Él tiene un hermano que es historiador que se llama Juan Maiguaska, en algunos textos que tiene el también hace estudios sobre el velasquismo, pero el propone que el éxito del velasquismo se debió a que desde los treinta se rompen las relaciones tradicionales en el Ecuador, entonces ya no es el señor de la hacienda y el indígena, sino que este indígena del campo viene a la ciudad y se produce una crisis porque ya no se conservan las mismas relaciones de obediencia. Entonces la propuesta de mi tesis, en la medida que la pueda comprobar, es que también las academias de danza están para mostrar nuevas formas de distinción y separación social.

Lógico porque acuérdate que no hay familia que no quiera tener una hija bien educada, entonces mandan a sus hijas a tomar el ballet, primero para que sean muy bonitas, para que tengan un cuerpo perfecto y seguramente para agarrar marido lo antes posible y casarlas, mientras que yo era artista, la revolucionaria, todas esas cosas, yo quería ser artista y hacer una carrera brillante en eso.

Siempre las academias han sido muy mal vistas, porqué, porque cobran dinero y cobran mucho dinero, pero es porque hay este mercado de trabajo que no hemos podido los profesionales hacerlo, todo es gratuito, tanto en México como aquí, es un error terrible. Aquí no se pagan las clases de danza por eso están en la miseria el Wilson Pico, el Kléver, todos no cobran, el único que más o menos lo ha hecho es Metrodanza pero cobran poquito, pero las funciones que sean gratuitas porque el Gobierno ya les dio dinero. Es un problema que tenemos que después verlo cuando comienza este problema, porque en esta investigación que tú estás haciendo vas a ver la cultura que tenía tanto Guayaquil y Quito con sus intelectuales, ellos conocían todos los movimientos de danza que habían en Europa. Entonces cuando llegó Original Ballet Ruso el año 1945, fue la primera compañía que el Ministerio de Educación auspicia y en la función está el Velasco Ibarra.

Definitivamente mis papás son de izquierda, nosotros vamos a Chile donde todo es un ambiente de izquierda, porque lo que queríamos era que Allende llegara a la Presidencia. Fíjate desde el principio, ya 1964-1965 cuando yo ya soy bailarina del Ballet Nacional de Chile se hacían las funciones justamente populares, entonces quién era que bailaba de primera figura, la Patricia; entonces esas funciones qué es lo que eran, la primera institución era la Orquesta Sinfónica, en el intermedio la Violeta Parra que era toda la canción de protesta que se comenzaba a generar en esos tiempos y después el Ballet Nacional chileno. Había una relación con Violeta que nos hacíamos amigos, yo iba a su casa, como yo estaba solita, mi mamá me deja, desde los 14 o 15

años entonces estoy solita y la Violeta quiere ser mi mamá postiza, inclusive hasta pensaba casarme con su hijo y toda esa cosa. Entonces era un ambiente que era de izquierda, donde lógicamente que la cultura era una parte principal en los movimientos de izquierda.

Tú me dices que recorres todo el país cuando vienes, cuando regresas al Ecuador desde el tiempo de las vacaciones, te vuelvo a repetir esta pregunta, ¿tú como ves a Quito, a Quito arquitectura, a Quito ciudad?

Todo lo que es artístico y cultural es maravilloso, lo que siempre encontré es que la gente era muy mezquina y ya desde la Casa de la Cultura la mezquindad, la niña bonita del régimen era Noralma porque tenía todas sus palancas, inclusive de izquierda y todas esas cosas, ella va a Cuba porque es de izquierda, cosa que uno no podía hacer porque no tenía los políticos de acá. A mí por ejemplo me daban beca pero después me querían quitar la beca diciendo que “cómo el Gobierno ecuatoriano va a dar una beca para que alguien sea danzarina”.

(...)

Anexo 5.- Entrevista a Rosa Aulestia.

ENTREVISTA NARRATIVA

HOJA DE DOCUMENTACIÓN:

Fecha de la entrevista:

Lugar de la entrevista: Quito

Duración de la entrevista: 57 minutos 36 segundos

Entrevistadora: Ligia Caicedo (A)

Entrevistado: Rosa Ketia Aracely Aulestia Ortiz (B)

Género del entrevistado: Femenino

Edad del entrevistado: 89

Profesión del entrevistado: Odontóloga

Campo profesional: Medicina

Educado en: Ciudad

Peculiaridades de la entrevista:

TRANSCRIPCIÓN:

L.C: Vamos a comenzar, ¿cuáles son sus nombres completos?

R.A: Yo tengo tres nombres: Rosa, Ketia, Aracely [L.C: ya]

L.C: ¿En qué año nació?

R.A: En el veintisiete [L.C: ya]

L.C: Ya:: eeh:: por favor necesito que me diga los nombres de sus padres

R.A: Alfonso Aulestia Bravo Y Elisa Ortiz Garcés de Aulestia [L.C: muy bien]

L.C: Su mamá en que colegio se educó y su papá también?

R.A: Bueno mamá es de origen guayaquileño y dice que estuvo en eel:: en el Rita Lecunder [L.C: ya] si, y luego como fue una muy buena alumna, eeh:: la, vino una como es una comisión alemana al Manuela Cañizares de Quito y escogió de todas las provincias las mejores alumnas [L.C: ya] entonces entre las mejores alumnas estuvo mi madre y le trajeron de becada, al Manuela Cañizares [L.C: ¿y su papá?] papá también fue profesor, él fue profesor en el normal Manuela Cañizares, fue rector en el, en el Central Técnico, también en el este en:: en ni sé que del menores colegio algo jaja:: esto también ahí rector yy:: y, y bueno también se, se como es se jubiló a pesar de eso le llamaron al colegio 24 de Mayo, a continuar con su este

L.C: ¿Usted en que colegios, en que escuela y colegio estudio?

R.A: Primero en el en la Anexa Guayaquil que era del deel:: del Manuela Cañizares [L.C: ya] mi mamá era ahí rectora, hasta tercer grado [L.C: ¿ya y de ahí?] y de ahí en cuarto a lo que fue el colegio 24 de Mayo que en ese tiempo la anexa del 24 se llamaba Fernando Ponce [L.C: aaah:: ya] si, entonces termine eel:: la, la primaria y seguí lo que se llamaba 24 de Mayo [L.C: aah:

entonces usted no paso a la costumbre del Manuela Cañizares sino que siempre fue al 24 de Mayo] claro

L.C: ¿Su hermano en que escuelas estudio? O lo que se acuerda dee::

R.A: mm:: el primero estaba creado en el colegio alemán, [L.C: ya, que era el primer colegio internacional que hubo en quito] claro yy:: pero resulta que hubo una granizada había salido al patio le dio una pulmonía entonces ya no le quisieron que que regrese allá y entonces le pusieron en la escuela Espejo [L.C: ya] si [L.C: ¿y de ahí el colegio?] y de ahí el colegio eel:: el cómo se llama el el que le seguía siempre al Espejo (0.4) ya a veces, me olvide este rato el nombre jaja:: pero es eel:: el que es en el sur [L.C: ¿eel:: Montufar?] el Montufar [L.C: muy bien] aah:: no, no eso es ese es otro no, no en el Mejía [L.C: aah:: ya] en el Mejía si [L.C: claro] si

L.C: Y usted, su mamá más o menos, eh usted me contaba que su mamá eh quería que siguiera danza, pero cuando usted fue al, ¿cómo era Molle, como persona ósea físicamente si se acuerda?

R.A: Si, si me acuerdo era una persona alta::, blanca, era francés [L.C: claro] bien, bien puesto era una persona:: agradable

L.C: yy:: ¿Quiénes eran sus compañeros de clase que estaban en esos años] si se acuerda

R.A: Bueno como vera el, yo no puedo decir que fue una escuela porque solo venia por temporadas a Quito [L.C: ya] partes hacía en Guayaquil y meses aquí en Quito [L.C: ya] entonces en el, justamente el de Mayo, yo no se si le arrendaba o que se yo, lee:: een:: el gimnasio del 24 de Mayo le pusieron las barras, nada mas que las barras nada de espejos, el suelo era cemento, y ahí hacían las clases

L.C: Peero:: ¿las chicas era obligatorio que tomaran las clases o se tenían que inscribir?

R.A: Noo:: no no era, no si era pagado entonces mas vale había poco, pocas chicas se puede decir [L.C: mm::] si, aquí hay una profesora de piano que era, ahí no había grabaciones, sino que la profesora de piano es la que, la que tocaba yy:: Molle el que nos enseñaba las clases

L.C: Ya, yy:: ¿Cuánto tiempo estuvo en la clase de Molle?

R.A: Dos temporadas, no mas como ya le digo creo que eran de tres o cuatro meses, no no eran mas (0.2) si

L.C: Y de ahí, ¿Por qué hizo el el paso de Molle a Sabina?

R.A: No, yo no yo no fui a Sabina [L.C: ya] sino que éramos amigos de, de la familia de de Sabina [L.C: mm:: ya, del esposo y de los hermanos] sobretodo de un hermano que fue compañero de papá, porque papá estudio en Alemania y este **Hirts(?) o Fredo Hits** que era un fotógrafo muy bueno [L.C: ya] entonces se **tactiaban(?)** y le había invitado al Ecuador a a Godofredo [L.C: aah:: ya] entonces se encantó, como era fotógrafo pues no aquí tenia para ver maravillas [L.C: claro] papá le encantaban las excursiones iban por todo lado tomaban fotografías maravillosas y se encantó, el hermano que, tener el marido de Sabina [L.C: no porque **Gotfrit(?)** es casado con Verónica, Verónica hasta hoy día vive, y él también tuvo como a hijo a dos, uno de ello es Cristo Herbert, también es fotógrafo] noo:: el el hijo eel:: el es eel:: es el marido de SABINA el eeh: como es el el fotógrafo no es hijo dee:: [L.C: hay dos fotógrafos, porque hay el Alexander **Hirts**] aah entonces también se hizo fotógrafo [L.C: sii] el, aah ya entonces jajL.C:: ya

L.C: yy:: mas o menos (0.3) ¿ quién llego primero Sabina, el esposo oo::?

R.A: Primero el esposo estuvo aquí un tiempo, ah porque como le cómo se encantó del Ecuador justamente le llamo al hermano [L.C: mm:: ya] a que se venga acá, también le gusto el Ecuador y después de un tiempo le trajo a Sabina

L.C: Ya, y y ¿Sabina más o menos donde fundo su academia: o como como mas o quienes iban a clases de ellas si se acuerda?

R.A: Bueno como eeh:: Molle era, era baile clásico [L.C: claro] en cambio Sabina era bailes de toda Europa [L.C: ya] ósea era una academia de, de:: (0.3) no sé si se llama folklore del mundo o también le dicen así pero eran, ella enseñaba bailes de, de populares de toda Europa [L.C: mm::] si

L.C: ¿Y con Molle, más o menos se acuerda de cómo era la clase como se le organizaban?

R.A: Vera es de ahí también viene mi **forsh**(?= jaja::, resulta que (0.4) ahí no había tutus ni mallas ni nada entonces pidió que un uniforme que eran un brazon bombacho, y una blusa media rara, esto, pero yo no sé porque ya le digo era una chica que me gustaba estar sola que no me gustaba mucha compañía, yo a mamá no le dije que había ese uniforme eh iba como como, y todo eso era cosas de que yo me avergonzaba pero no, no me atrevía a decirle a mamá sabe que hay el uniforme

L.C: ¿Y su mamá se enteró en algún momento?

R.A: Ya se enteró en algún momento, ya se enteró después, mucho después jaja:: cuando yo ya le dije que no quería y no quería entonces ahí le empecé a contar eso del, PERO COMO NO ME VAS A DECIR, le digo que no, no, no sé por qué no no jaja:: no le quise decir

L.C: ¿Y su papá que decía respecto a las clases de danza?

R.A: Noo::, el, el, el decía si no quiere por que le mandas, noo:: pero es una cosa que les sirve para para el cuerpo, le sirve para esto, esto dice, mamá se imponía siempre jaja::

L.C: Y en el 24 de Mayo, ¿Cómo era la cuestión dee:: de paso porque creo que en el 24 tenían la cuestión de la educación física y también la cuestión de la danza que como usted me dice era parte, como era la cuestión de la educación física?

R.A: Bueno, en eso la doctora puedo decir que era una rectora que le gustaba que todo sea de primera y parece que tenía muy buenos profesores de física, y (0.4) hacia unas presentaciones de gimnasia muy buenas, si

L.C: ¿Y usted participo en esas presentaciones?

R.A: Bueno como participábamos toda la las alumnas, si participaba eso tampoco fui aficionada a la gimnasia [L.C: ya] pero me, pero me gustaba más que la danza jaja::

L.C: Yy:: ¿y en la danza se presentó alguna vez o solo fueron las clases y hasta ahí no más?

R.A: Dos veces, y y porque nos, les veía a las que tenían actitudes había unas niñas que les hacía solistas, ósea que, en las clases propiamente en el periodo ese era se puede decir la mitad del periodo era clases y después ya empezaba a hacer la la, ya para la presentación final que siempre hacia en el teatro Sucre o en el **Capitol**(?) [L.C: mm:: ya] ya entonces si me presente pero, pero en el montón pues

L.C: ¿Y hasta eso su hermana Patricia creo que no ha de ver nacido aun?

R.A: Uhh:: no si tenemos quince años de diferencia jaja:: ella ni nacía

L.C: Yy:: (0.3) ¿Mas o menos hasta que año Molle llega al país o viene a la ciudad de Quito y se acuerda que paso con él?

R.A: Mire yo, ya nosotros fuimos a vivir a Chile pues [L.C: claro] en el cuarenta y cinco, y hasta que regresamos todavía vivía Molle no sé si venía a hacer la temporada acá, o solo estaba en

Guayaquil, pero sea que nosotros eem:: yo como regrese en el año sesenta, cincuenta y tantos, yo creo que antes, por el sesenta todavía se le oía a el [L.C: mm:: ya] si

L.C: Y, ¿Mas o menos usted escucho eh: (0.6) eh cuan reconocido era Molle en la ciudad de Quito?

R.A: Bueno si fue, era reconocido, decían que era un buen profesor yy:: (0.3) y bueno las madres solamente yo creo que como se dice por la afición de, de que las hijas participen en estas funciones les metían jaja:: no sé si, porque propiamente no se puede decir que era escuela [L.C: ya] porque imagínese unos cuatro meses y después dejar a los alumnos así, y volver no, no, no se puede [L.C: claro] claro

L.C: Yy:: más o menos usted sepa además del 24 de Mayo, ¿qué otros lugares también Molle daba clases dentro de Quito?

R.A: Claro era Molle debe haber venido, antes [Interrupción de observador] debe haber venido yo creo después de los veinte no más porque mi tía, una tía que ella si le encantaba el baile, le encantaba todo dice que, que Molle puso en el en el teatro Sucre, también su academia no [L.C: ya] como le llaman así, y que ella estuvo ahí, pero, pero así mismo fue solamente poquísimo [L.C: ya] poquísimo

L.C: Yy:: (0.8) ¿ Y aparte de eeh:: a ver me perdí, y aparte de Molle quien, que otros, había otro profesor de danza o solo era el en esos años?

R.A: En esos años solo era el [L.C: ya] si después es que ya oí que vino una, bueno una francesa no sé qué era, alemana no se

L.C: Ya, y ella que, ¿y solo escucho de ella oo::?

R.A: Solo escuche que había pero no me interese en nada jaja::

L.C: Muy bien ¿Y con Sabina, que paso como ella, se acuerda como formo la academia en si, como entro a dar clases ósea de las conversaciones como amiga de la familia?

R.A: Claro, porque justamente como papá y mamá eran profesores tenían contacto con, con alumnas pues no, y entonces eeh:: ella decía pues que digan que voy a poner una academia, entonces bueno no sé cómo harían, en el periódico, avisos, que se yo, pero si realmente tuvo bastante acogida también Sabina [L.C: mm:: ya]

L.C: ¿Y más o menos usted se acuerda donde ella tuvo las academias o oo:: nunca les prestó atención?

R.A: Noo::, si (0.3) tuvo muchos años, como le digo este barrio tampoco me acuerdo jaja:: noo:: si le tuvo muchos años ahí, es decir como ya compro esa casa ahí le tuvo hasta que se murió, pero no me acuerdo este rato [L.C: es por la:: mañosca si no me equivoco] por ahí por ahí sí, claro, pero no empezó ahí claro [L.C: ya] no, no, no me acuerdo donde empezó, pero siempre tenía muchas alumnas

L.C: ¿Y cómo, y como reaccionaba la gente ante el ballet y las cuestiones de las presentaciones de danza en esos años, ósea era como que la gente quería ir oo:: mas era como que las niñas que estaban llevaban a la familia?

R.A: Noo::, sii::, yo pienso que si se llenaba el teatro [L.C: ya jaja] jaja:: ósea que si había también curiosidad no solo de la familia, sino de, de, otras personas no

L.C: Yy:: (0.6) ¿Cuál era, (0.6) además de(0.1) se motivaba a las niñas a ir a las clases de, según usted ósea, si se acuerda no, se motivaba a las niñas a que vayan a las clases de danza ósea como

que va a pasar esto vengan, o en general era como algo mas obligatorio que las ponían, si usted se acuerda?

R.A: Bueno, no sé si había motivación porque por ejemplo había unas de, de, Jaramillo Artiaga que tenía las hijas ahí eran, pero también eran alumnas del 24 de Mayo, ellas eran muy buenas, les gustaba no sé si, si no han de ver ido obligado jaja::

L.C: ¿Se acuerda usted de otro lugar donde Molle de clases para esos años en Quito?

R.A: Noo::, creo que sí, porque venían también de otro lado [L.C: ya] si

L.C: Mm::: ¿Usted se acuerda si en el conservatorio nacional de danza se daba eh la catedra de danza?

R.A: En esos años parece que no todavía [L.C: ya] después se hoyo

L.C: ¿Por qué la gente no sé, usted práctico algún instrumento o no?

R.A: Eh si, piano [L.C: piano y aprendió en el conservatorio nacional?] no, no con profesores [L.C: mm::: ya] si, tenía sobre todo mi tía Rosita que me quería mucho, ella, ella me motivaba y aprendí bastante piano, porque mamá era una persona bastante exigente [L.C: ya] también le empecé a tener un poco de miedo al piano, porque mamá se ponía ahí y, y me retaba si es que no hacia bien, en cambio mi tía Rosita ella sí, supo cómo guiarme entonces me empezó a gustar y si aprendí

L.C: ¿Su mamá que instrumento, tocaba el piano?

R.A: Ella tocaba el piano y el violonchelo [L.C: ah::: ella es la que esta::] si con el violonchelo justamente (0.4) el abuelo es el, el contrabajo [L.C: ya] el, mamá es el violonchelo, la, la del piano es, se llama tía Clarita, el:: el que está parado por ahí es mi tío Thomas vea niño todavía jaja::, la Rosita el violín primero, el:: el, violín segundo era el Tomasito y Ángel la flauta, formaron un sexteto, que ya se presentaron en Guayaquil, en Quito en Ambato, mi abuelo quería que, que si es posible después salir del Ecuador pero, murió jovencito y, y ya no pudieron salir, sexteto Ortiz

L.C: y además de las clases de danza ¿Qué::: que otras cosas se podría hacer en quito, ósea se podía ir al cine, o::?

R.A: Ah al cine creo que era lo más, que se entusiasmaba la gente, si había varios del variedades, el puerta del sol, si [L.C: yy::: , y más o menos] no, venían muy buenas compañías [L.C: ¿de teatro venían?] de teatro, de ópera, de conciertos, a Quito venían mucha, mucho espectáculo bueno [L.C: ya pero] hasta de ballet también [L.C: ¿de ballet también llegaba?] de ballet también claro, y a eso, a eso si me gustaba ver, ver si me gustaba, y mamá siempre nos llevaba a los espectáculos, si mucho mucha eso si averiguarase, porque venía buenas compañías [L.C: mm::: ya] si

L.C: ¿Y con Sabina más o menos se acuerda cuantos años ella tuvo de funcionamiento en la academia?

R.A: Uy muchísimos, muchísimos años porque debe haber llegado por el cuarenta más o menos [L.C: ya] tal vez hasta que murió pues, que ya no, no tampoco recuerdo cuantos años son, pero no es muchos años, claro que ya estaba bastante mayor y tenía sus ayudantes al final las mismas que ella formo, hasta tenían hasta otras academias pusieron creo alumnas de ella [L.C: mm ya] si

L.C: ¿Y cómo, y usted se acuerda que aparte de Sabina y aparte de esta profesora francesa que ya me menciono, había se comenzaron a abrir otras academias [R.A: si claro] de danza?

R.A: En la casa de la cultura, ahí, ahí le digo que llegaron, llegaban estanteras primero y después esto (0.4) decían que eran buenas profesoras jaja::

L.C: ¿Y usted vio alguna de los shows que propuso la casa de la cultura con la cuestión de la danza?

R.A: Eeh:: (0.3) si, si, si, si vi claro, se veían lindos espectáculos, también y casi todo era en el teatro Sucre [L.C: ya]

L.C: ¿Y el teatro Sucre era uno de los más grandes?

R.A: No, el Bolívar era el más grande, y justamente al Bolívar venían los espectáculos, estos al, los que eran más pequeños al Sucre, y los más, mas buenos al Bolívar porque, porque si ya le digo la gente se iba mucho a los espectáculos, mas bien ahora, veo que no, que no van tanto jaja:: cierto que si ahora veo que sí, allá era que se iba todo de y, y pedía que sea con ropa de, de [L.C: ¿de gala?] si de gala, al teatro Sucre y al Bolívar cuando venían estos espectáculos [L.C: mm:: interesante]

L.C: ¿Yy: además de la casa de la cultura y además de la academia de sabina [R.A: ya empezaron a, a surgir otras academias pequeñas que, que no se venían estudiando de Argentina decían, venían estudiando de otro lado] y se acuerda de algún nombre?

R.A: Uuy:: en eso si los nombres es lo que menos me acuerdo jajaja:: si

L.C: ¿Y cuál es la diferencia que había, porque algunas chicas preferían irse a la cuestión de la danza española, y otras?

R.A: Academias de danzas españolas por ejemplo ya, ya de tiempo de Sabina mismo empezaron a, a [L.C: ¿a existir?] si

L.C: ¿Y se acuerda por ejemplo si había alguna como academia de danza española muy renombrada en esos años, o alguna profesora?

R.A: Si, pues el, no se está María Luisa Gonzales (0.3) creo que era ya del, de tiempo de la Sabina [L.C: ya] si aja

L.C: ¿ Yy::, y que tanto era el furor por la danza española o no::, o no había?

R.A: Les gustaba bastante, si bastante la danza española

L.C: ¿y la cuestión de que había un furor con el ballet o era más la danza española que el ballet?

R.A: Mas la danza española que el ballet [L.C: interesante]

L.C: Le voy a decir unos nombres no sé si se acuerde: ¿Conchita Marín?

R.A: Conchita Marín (0.6) Conchita, no, no me acuerdo

L.C: Eeh:: Franzúa Luz

R.A: Medio que me acuerdo [L.C: ¿que se acuerda con ese nombre?] que hacia danza no mas jaja::

L.C: ¿Qué se acuerda con:: por ejemplo con::, cual es el otro nombre:: (0.2) eh:: (0.6) mm:: una profesora Rusa de apellido **Leonidov**?

R.A: Ella, por eso le digo que venían extranjeras creo que era ella, si, aja

L.C: Y aparte, ya de toda esta cuestión de las academias, en la década de los cincuenta como se vivía la cuestión cultural ósea en Quito como se vivía la cuestión de los teatros, la cuestión de, de quienes se presentaban como se presentaban, un panorama general, como usted se acuerda de eso?

R.A: Justamente después de los cincuenta que, que ya, ya regrese de Chile, venían todos esos espectáculos, los que le digo muy muy buenos que vino José Limón, que venía ballet, el ballet de Rusia, eh que venían, que venían, españolas muchas, mucho venia de España, las danzas españolas, y, y,(0.2) y, y tanta, y bueno no, no solamente danza como le digo sino el teatro que, hasta, hasta el famoso Ju manchú el mago jaja:: [L.C: ya]

L.C: ¿más o menos qué es lo que usted se acuerda de Sabina como maestra y de Sabina como amiga, como era la actitud de ella?

R.A: Como, como amiga magnífica teníamos una relación de familia muy buena, que siempre nos invitaban a, a paseos, nos invitaban a comidas [L.C: ya] así y [L.C: ¿y como profesora ósea que usted pudo ver?] como profesora yo creo que también fue muy buena porque era las presentaciones, eran muy lindas, muy lindas, los vestido sobre todo no, eran muy bien hechos no sé de donde sacaban pero si, si, más que el ballet, porque el ballet era solamente tul, tul y, y como es yo solamente, tela y ni sé qué y todo blanco jaja:: [L.C: ya] en cambio a mí me encantaba ver la de la Sabina lleno de colores de

L.C: Ya y ¿usted se acuerda como de alguna obra muy, de alguna obra que Sabina haya presentado se acuerda una obra muy específica QUE LE HAYA IMPRESIONADO, así muy profunda?

R.A: Eh, habían, habían unos bailes Suizos de la Tarantela esto que me gustaba mucho jaja:: [L.C: ya]

L.C: Y (0.6) ¿Cuándo, usted se acuerda ya con Patricia que surge la cuestión del Folklore [R.A: si] como tal usted nota como un, usted quizá vio quizá, un decrecimiento en la cuestión de estas danzas clásicas y en la danza española dentro de Quito o siguieron igual?

R.A: No, siguieron igual, siguieron igual al principio si aja

L.C: Y:: ¿Cuándo su hermana Patricia se une con Sabina para formar el primer grupo folclórico como tal, cual fue la reacción del público en sí, usted se acuerda?

A. R.A: No, vera como fue esto de, de del ballet folclórico, resulta que, antes:: de formar el ballet folclórico, recién estaba, fomentando Patricia el ballet folclórico [L.C: ya] y no tenía eh alumnas preparadas, entonces surgió un concurso en Miami de, de ballet folclórico [L.C: mm:: ya] entonces, como tenía esta relación con Sabina, le dice Sabina, Sabina dice vamos hay, hay esta cosa ¿Por qué no me prestas dice, tus alumnas y tú también te integras a este concurso y nos vamos a Miami, creo que tenía un mes no más para preparar, yo no sé cómo Patricia les preparo tan bien [L.C: ya] que se fueron a Miami y ganaron el concurso, La Sabina cuando regreso, fuimos a recibir a las chicas al aeropuerto que fue la Sabina, hay dijo tu hermana es terrible dice no sabes cómo nos ha agotado para la preparación de esto, pero GANAMOS, pero vino muerta:: porque dice que les tenía hasta la una, hasta las tres de la mañana preparándose no ve que tan poco tiempo tenía para preparar Patricia y allá seguía preparando en las noches, vino la Sabina muerta

L.C: ¿Y usted noto alguna vez como alguna oposición por parte de ciertas, bueno siempre hay oposición cuando se propone una idea, cierta oposición de ciertos medios respecto a bailar danza folclórica?

R.A: Uh:: había una oposición terrible, en ese tiempo solo estaba Ordoñez [L.C: ya] no había danza folclórica, así escuela de danza folclórica no había, el grupo de Ordoñez era el único que ya estaba organizado, si pero (0.3) yo por la Sabina es que, y después muchos alumnos de la Sabina ya se incorporaron a, sobre todo varones, a no, no había varones donde la Sabina y a Patricia para ese concurso les dice, bueno ustedes tienen hermanos no cierto, si, entonces traigan sus hermanos dice, traiga a sus hermanos para prepararles y ellos se quedaron después ya en el grupo de Patricia, cuando formo su ballet folclórico

L.C: Y, ¿cuál era la cuestión cuando, no sé si es que usted se acuerde si había, se les enseñaba a los varones con anterioridad ósea Molle, era un profesor de ballet varón, pero la cuestión de ser?

R.A: No:: aquí en Quito, nunca se hizo una presentación con varones nunca, nunca [L.C: ya] en Guayaquil habrán hecho pero aquí no

L.C: ¿Y cómo usted escucho del ballet de Guayaquil?

R.A: No, eso si no se por eso allá debe haber tenido más establecido por eso consiguió varones, pero aquí no [L.C: súper complicado] no, es que no se, nunca se matriculo nadie, no se jaja:: no, no había varones, después claro ya, claro con el mismo Molle después seguramente, yo digo en el tiempo mío no había

L.C: ¿Y con Sabina no había tampoco varones?

R.A: No, no había varones

L.C: ¿Y usted como logro convencer a su mamá que ya la saque de las clases de danza?

R.A: Ah porque vera resulta que, había un baile que se llamaba Basflores y nos hicieron hacer vestidos de papel crepe [L.C: ya] eran tres clases de flores una rosa, un clavel, y ni sé qué otra cosa, entonces a su debida hora teníamos que levantar, y todas quedábamos de rosas [L.C: ya] pero a mí se me levanto no el de rosas, sino de otro jaja:: y entonces la gente se reía mucho no, porque yo era única que no, no estaba acorde con todas [L.C: oh::] entonces eso fue el pretexto que yo le dije, no yo ya no regreso jaja::

L.C: ¿Y su mamá no le dio guerra?

R.A: No ya no, ya acepto jaja::

L.C: ¿Y Su papá que opinaba respecto a las clases de danza en general, ósea como se iban proponiendo dentro de?

R.A: No, a él si le gustaba también como estuve en Europa, ya había visto tanto ballet y todo, el claro que el como yo no quería decía que para que, por que me exigen no, pero a él le gustaba

L.C: ¿Y él le, cuando fue, y su mamá y su papá cuando fueron directores de los colegios también eh trataban de que haya ballet en los colegios?

R.A: Uy:: mamá pero, vera también después de la segunda guerra mundial [L.C: ya] vinieron muchos, mucho judío acá pues [L.C: aja] entonces entre esas venían profesores de danza, y mamá contrato para el Manuela Cañizares una profesora de danza

L.C: ¿Y era obligatorio para las niñas o igual tenían que inscribirse para ir a la clase?

R.A: No, eso no era pagado eso era del colegio y yo no sé, eso si no se si les tomaban algún examen, que Molle si no tomaba nada [L.C: ya] porque en una escuela de danza ¿tienen que saber, las que tienen actitudes no cierto? [L.C: claro] porque ahí eran las niñas que tenían actitudes

L.C: ¿Y cuánto tiempo se conservó las cuestiones de la clase de danza, con los maestros se acuerda?

R.A: Bueno como ya nos fuimos a, como es a Chile, no sé yo creo que si seguían

L.C: ¿Y usted creen que seguían igual con las profesoras extranjeras o ya había como una?

R.A: Ah no pues ya en ese tiempo ya había (0.4) academias seguramente alguna profesora

L.C: Vera yo he encontrado, eh nombres de chicas de nacionalidad extranjera que vivían aquí muchísimos años en Ecuador pero que decidieron profesionalizarse en la danza [R.A: claro] pero::, lo que yo aparte de Patricia, no había encontrado nombres de chicas que quisieron seguir siendo, perdón, que quisieron seguir siendo maestras de danza e ir a terminar de formarse ¿Usted se acuerda de alguna chica que dijo, yo quiero seguir estudiando danza o simplemente se acababa el modulo y bien gracias?

R.A: Bueno, aquí no, bien gracias como usted dice, pero lo que yo oí por ejemplo que en Guayaquil la Norma Vera la del Molle, esa si se fue a especializar no se en donde, en Alemania en no sé, en Rusia creo, en Rusia claro, creo que sí, aja

L.C: ¿Usted eh se fue, y entre sus compañeras que tenía, ósea usted me dice que eran un poquito tímida, pero entre sus compañeras que usted tenía en la clase de ballet, alguna de ellas quería como continuar?

R.A: Uy, había una que bailaba lindísimo le decían la mariposita maravillosa, no, Nidia, eso quería acordarme el nombre pero Nidia se llama, no me acuerdo el apellido [L.C: ya] pero como no había donde creo que no siguió pues

L.C: ¿Y entre sus compañeras que no se inscribían porque había que pagar para la clase, usted veía que había como chicas que querían seguir pero no había la posibilidad? ¿Y le preguntaban algo o no?

R.A: Mm:: no sé si es que les gustaba no sé, nunca hablamos de eso

L.C: ¿Y Sabina también fue profesora en el 24 de Mayo?

R.A: No, en el 24 no, o no, solamente que haya sido mientras estuvimos en, no creo

L.C: Ya, Hay un momento en el que el 24 de Mayo se convierte en, en público, porque antes podría ser una alumna pero tenía que pagar para estudiar dentro del colegio, y después se quita ese estipendio y se vuelve completamente publico el colegio ¿Se siguió conservando aun así las clases de danza, o ya con eso se eliminaron?

R.A: No::, la doctora no puso nunca profesora de danza, pero si puso profesores de gimnasia olímpica, muy buenos, les hacían unas presentaciones magnificas, de danza no

L.C: ¿Y usted siempre, a usted nunca le ha gustado ni la danza, ni la educación física, ni la gimnasia?

R.A: jaja:: no, no me gustaba

L.C: ¿Y a usted que le gustaba, además de los instrumentos?

R.A: Me gustaba pintar, me gustaba la macateta decía, había un juego de bolas esas cosas me gustaban, o la rayuela jaja:: eso si me gustaba

L.C: ¿Y usted por qué escogió estudiar odontología?

R.A: Esa es otra historia, felizmente me gusto, yo pensaba que me gustaban las cosas de arte, las manualidades todas esas cosas, y yo pensaba seguir decoración de interiores [L.C: ya] pero mamá en esos años creo que empezaban esas cosas y decía que no era una profesión para ganarse bien el dinero, y entonces le conquisto a una, digamos estábamos

en Chile no, le conquisto a una chica que estudia odontología, que venga a estar conmigo, para que me vaya conquistando que la odontología es bonita, entonces bueno eso fue una cosa, dije bueno la odontología, y como me llevaba también a ver lo que hacía y como a mí las cosas manuales, como se hacía una corona, como se hacía esto, me empezó a interesar, entonces el rato de ya decidir que seguir, dije bueno odontología

L.C: ¿Y usted se acuerda, ósea en Chile la movida cultural debió haber sido más fuerte que en Quito inmensamente diferente?

R.A: Uy:: inmensamente, y sobre todo en las universidades promovían mucho la cultura, entonces ellos mismo nos daban las entradas para que vayamos a tanta cosa que había

L.C: ¿El ballet también era mucho más fuerte?

R.A: Uy:: el ballet en ese tiempo era maravilloso

L.C: ¿Y la danza española también se hacía en Chile o no?

R.A: Si, y también de toda clase de danzas había, pero el ballet era fantástico

A ¿Y cuando usted regreso de nuevo a Quito, fue también un choque muy fuerte venir de Santiago, otra vez a Quito o no?

R.A: Bueno como yo, tanto quería al Ecuador y como no papá tanto nos enseñó a amar la patria, yo no sentí así una cosa que sea muy fuerte en cambio, y como le digo justamente cuando regrese es que venía muchas, venía de afuera muchas compañías

L.C: ¿En qué año regresa usted a Ecuador?

R.A: Yo regrese en el cincuenta y cinco [L.C: mmm:: ya] si

L.C: Vamos a hacer un punto aparte ya, [R.A: ya] Eh:: yo me acuerdo que Patricia me comento, que su papá se dedicaba, ósea que por parte del gobierno se dedicaba a observar y a describir las tradiciones del pueblo ecuatoriano en diferentes puntos del Ecuador [R.A: claro] ¿era así el trabajo o en qué consistía?

R.A: No, él era profesor, pero le hicieron inspector escolar [L.C: ya] del Ecuador, entonces se iba de provincia en provincia, entonces ahí creo que le hicieron ese encargo, que a la vez vaya observando todas esas cosas, pero no es porque era el trabajo ese, sino de profesor, decir de inspector, entonces aconsejaba él decía pueden hacer esto, cosas así no

L.C: ¿Y usted le acompañó a su papá en la mayoría de los viajes?

R.A: No, la Patricia es la que más le acompañaba, yo también le acompañaba pero por mi trabajo no podía acompañarle mucho

L.C: ¿Y usted se acuerda, eh por ejemplo si en otras escuelas ya era obligatorio también las clases de danza, o solo se preparaban presentaciones de danza por momentos?

R.A: Obligatorio no ha de ver sido, pero si había muchas escuelas que hacían presentaciones de danza

L.C: Pero era como organizado para la presentación [R.A: para la presentación no más aja]

L.C: ¿Y usted, que se acuerda del colegio Americano?

R.A: Del colegio Americano justamente mamá fue una de las fundadoras [L.C: ya] porque Galo Plaza era bastante amigo de mamá, y Galo Plaza creo que era, bueno no sé qué algo del colegio Americano, y le llamo a que de clases en el colegio americano

L.C: ¿Y de que daba clases su mamá? ¿Se acuerda?

R.A: Eso si no se jaja:: literatura, no sé, no se

L.C: ¿Y usted se acuerda si en el colegio Americano daban también clases de danza o también era como solo para las presentaciones especiales?

R.A: Yo creo que era solo para, al principio solo para las presentaciones porque justamente a mi hija le puse en el colegio Americano, y hubo una presentación, pero no era que ella iba a clases sino que les prepararon no más [L.C: ya] pero no estoy bien segura

L.C: ¿Y cuál e por ejemplo, cuando usted regresa en el cincuenta y cinco a Ecuador y en especial a Quito, usted vio como que había una mayor afluencia como de las academias privadas, o que eran como academias de danza privadas súper específicas, como la de Sabina, de otra persona más, y de ahí la casa de la cultura?

R.A: Uy, eso no más había pues, eran privadas pocas, empezaron a florecer otras pero no habían tantas [L.C: ya]

L.C: ¿Y usted se acuerda porsiacaso de las hermanas Eljuri?

R.A: Claro, es decir el nombre me acuerdo jaja::

L.C: ¿Y había academias que cerraban poco después de abrir o, que duraban bastante tiempo?

R.A: Eso si no se si duraban o no duraban

L.C: ¿Y su papá antes de ser inspector el que veía con la cuestión de las costumbres, le dijo algo o de los bailes, o simplemente él se dedicaba a observar, escribir y reportar, o hasta ahí dejaba?

R.A: A él le gustaba mucho, le gustaba mucho, le aconsejaba que hagan bailes folclóricos (0.6), si hacían en los colegios pues, les vestían a veces no con el traje típico mismo, sino medio parecido pero hacían sus presentaciones [L.C: ya] si

L.C: Y cuando, usted por ejemplo estaba en el 24 de Mayo, primero en la Anexa Guayaquil y después en el 24 de Mayo ¿A ustedes también los vestían para hacer las presentaciones folclóricas o?

R.A: No, en ese tiempo todavía no

L.C: No había el interés o había como una cuestión de que, no, no hagamos esto

R.A: Bueno, no creo, porque la rectora que era tantos años rectora era muy amplia pero no tuvo el interés seguramente [L.C: ya] aja, pero así de rechazar, bueno no sé, porque realmente el 24 de Mayo más valen eh, no sé cómo matriculaban y todo, era que nunca no había una cholita, ni una india, esto no se si [L.C: ya] no había, mamá fue la primera que recibió una negra en el normal, tampoco en el normal, la primera que recibió una negra en el normal Manuela Cañizares [L.C: ¿enserio?] ella fue la primera [L.C: ¿y Se ha de ver el mega escandalo también, o no?] UN ESCANDALO, UN ESCANDALO, si hasta que casi por eso creo que le querían sacar, porque había internado y ella fue por ni

sé que al chota, y encontraron que esta niña era una niña inteligentísima entonces dijo yo me la llevo al normal, en nuestra casa vivió porque, las madres protestaban que no podían tener una negra hedionda cerca de la cama de las otras niñas, así fue [L.C: Que fuerte] si

L.C: ¿Y cuándo se recibió la primera, longa indígena?

R.A: Y no se recibió en el normal Manuela Cañizares vera, resulta que ya, si por ahí empezó la huelga de la esta y le mandaron a mamá del Manuela Cañizares, entonces ya nos fuimos, bueno, estaba ya en quinto curso la esta, y creo que querían mandarle sacando, y el Juan Montalvo de hombres, no sé qué rector era que inteligente le recibió y se graduó en el Juan Montalvo, así era la discriminación de estos, indios peor no había, creo que ni se atrevían a matricularles ni nada

L.C: ¿Y usted le conoció a María Luisa Gómez De La Torre?

R.A: Claro, también fue muy amiga de mamá, socialista como mamá

L.C: ¿Ella fue profesora del colegio Mejía si no me equivoco?

R.A: Si del Mejía fue [L.C: ¿ella fue profesora de educación física en el Mejía, o daba otras materias?] yo creo que daba otras materias también, si

L.C: ¿Ella fue la primera maestra mujer en entrar al Mejía, y eso también fue un escándalo para esos años?

R.A: Así decían que era un escándalo, si pues

L.C: Todas las amigas de su mamá todas las que estudiaron con ella en el normal ¿También tenían esta afición por la cuestión de la danza y de la educación física o solo era como que su mamá por la cuestión artística? En lo que usted pudo haberlas conocido

R.A: Bueno, yo lo que supe es que, como digo no sé si era obligatorio, pero que hacían unas buenas presentaciones casi siempre a fin de año no [L.C: mm:] claro [L.C: que interesante] no sé si era afición o, no yo creo que a las que tenían actitudes les hacían

L.C: ¿Y su mamá alguna vez les conto algo sobre la misión alemana? ¿Cómo se portaban? ¿Lo estrictos que eran? [R.A: A ver ¿cómo? ¿Alguna vez su mamá les conto sobre la misión alemana, cuando vinieron? ¿Qué era lo que hacían con la misión alemana, respecto a deportes o algo por el estilo?

R.A: Claro si justamente ellos trajeron la gimnasia esta, no era la tradicional si no la gimnasia buena jaja:: no sé cómo se llamaba

L.C: ¿Y a todas las alumnas les gustaba esa clase de gimnasia?

R.A: Bueno eso ya mamá no me ha contado y no sé si les gustaba

L.C: ¿Y era algo diferente que se les daba en el colegio?

R.A: No, pero eso ya es de antes porque mamá vino como alumna [L.C: ya] entonces me está preguntando de ese tiempo [L.C: si] ahí era la misión alemana, que dice que dejaron unas profesoras pero tan buenas, y era muy estrictos y que bueno salieron profesoras magnificas [L.C: ¿entre esas su mamá?] entre esas mamá, y no solo ella hay muchas otras profesoras, que son renombradas y que fueron de la misión alemana [L.C: que increíble]

L.C: Bueno, y al final, ¿su mamá que opino cuando Patricia, eh y su papá que opinaron cuando Patricia decidió irse por el mundo de la danza?

R.A: Uy:: papá estaba encantado, porque a papá, a él es al que más creo que le, y esos años me acuerdo que bailaba tango papá, y a él le gustaba mucho el baile y él creo que empezó a, en una mesa le ponía a Patricia, y ponía la radio, porque en ese tiempo la radio era la música y le hacía bailar, y creo que desde que ya empezó a caminar, empezó a bailar Patricia, porque papá me acuerdo que en una de esa, le ponía ahí y él le hacía jaja:, y a mamá también pues como le gustaba todas las artes entonces estaba feliz de que, de que la niña siguiera el compás de la música

L.C: ¿Y alguna vez usted escucho algún comentario, en contra de Patricia porque ella se dedicó a ser bailarina? En general en el medio en el que usted se encontraba

R.A: Bueno, ella empezó en Chile y no creo que allá, más vale siempre fue desde que, no ve que ella entro a una escuela especial de niños para el arte [L.C: ya] entonces nunca comentarios allá, aquí es que habían las envidias [L.C: ¿cómo tal envidias criticándole a ella por la profesión o por respecto a lo que ella hacía con las obras? No pues, nuestro tío cura pues jaja:: el sí, no les gustaba el arte la familia no, pero el tío cura el sí pues, COMO SE VA A DEDICAR AL BALLETO has de enseñar todas las piernas y los brazos hasta le dio como se dice un, en la casa como bendición

L.C: ¿Usted se acuerda que era lo que decía, la iglesia respecto a las clases de danza? desde su tiempo cuando era estudiante, hasta más o menos cuando Patricia ya se dedica ¿Si sería como una franca oposición o era como, todo tranquilo?

R.A: Bueno yo le oía es a mi abuela, que como dos hijos curas pues jaja:: que se oponían a eso, pero en general no creo, no sé, o será que en verdad los religiosos, veían como que están exhibiendo el cuerpo y que eso es pecado no

L.C: ¿Le parece que vayamos cerrando ahorita la entrevista, o se siente cansada ahorita? [R.A: no, no me siento cansada] ¿Está bien?

L.C: ¿Y usted que sentía respecto a la danza como una espectadora? ¿Y después, ya antes como una bailarina?

R.A: Uy, a mí me encantaba pues ahí si ya empecé a sentir gusto por la danza [L.C: ¿solo viéndola?] si solo viéndola

L.C: ¿Molle era muy estricto como profesor?

R.A: Yo creo que no era muy estricto, tenía una varita de palo que cuando nos equivocábamos, pero no duro, en la pierna cosas así, porque si hubiera sido estricto algo me hubiera quedado a mí de los nombres de los pasos de las cosas, a mí no me quedo nada jaja::

L.C: ¿Y usted tuvo compañeras que le siguieron a Molle para seguir estudiando o no?

R.A: No, porque ya no, como le digo ya nos fuimos a Chile y no sé si él seguía, debe haber seguido, pero no yo no le considero así una escuela, porque una escuela tiene que ser continua pues, y meses no más [L.C: claro] si pues

A ¿Y cuando usted regreso y vio, no sé si cuando usted regreso ya estaba para esos años formada la escuela de ballet de la casa de la cultura? [R.A: claro] ¿Usted la vio como más continua bien formada?

R.A: claro, ya le vi bien, ya estaba mejor mucho mejor, eso si ya era un escuela pues

L.C: ¿Y usted se acuerda como estaba formada la escuela? ¿Qué niveles había? O ¿Cómo eran las pruebas?

R.A: Yo lo que sabía es que si les hacían pruebas pues [L.C: ya] y eso es lo lógico, porque recibir a niñas que no tienen actitudes

L.C: ¿Usted se acuerda si, el ballet de Guayaquil se venía a presentar aquí en Quito?

R.A: Yo creo que si venía a ver, con la Norama Vivas, o por lo menos ella solita jaja:: , que buena que era





L.C: ¿Norama es mayor que Patricia? [R.A: claro]

L.C: ¿Y al final, usted considera que usted la danza aparte de la historia de Patricia pudo haber tenido una mayor cobertura y ampliación dentro de Quito? ¿o que fue escaso el apoyo que se le dio?







R.A: Bueno muy escaso era antes el apoyo, porque las mismas del gobierno parece que no apoyaban mucho a la danza, pero después no sé si es que siguen apoyando bastante

L.C: Ok, yo creo que bueno hasta ahí me ayudado bastante con la visión que me ha dado [R.A: ya, gracias, ojala] me ayudado bastante para hacerme una idea de cómo era la cuestión, eso básicamente, muchísimas gracias.

Anexo 6. Cuadro de fotografías sobre danza.

			
Fondo documental:	BAMCE-Q	Fondo documental:	BAMCE-Q
Fecha:	EC-19520902-P5	Fecha:	EC-19521122-P7
Descripción: Bailes Populares Españoles. Profesora MARÍA ANGELES BANUS		Descripción: Hoy se realizara festival en la academia Sabina	
Página:	Pág. 5	Página:	Pag.5
Sección:		Sección:	Social
			
Fondo documental:	BAMCE-Q	Fondo documental:	BAMCE-Q
Fecha:	EC-19521201-P7	Fecha:	EC-19530223-P7
Descripción: Festividades en el Colegio de los Sagrados Corazones		Descripción: Elevada calidad artística tuvo la velada artística ofrecida el sábado por la escuela Espejo. Fotografía inferior, señorita Martha Huber (izq.) y Nelly Nathan, interpretando la danza de las horas, en la velada que presento la Escuela Espejo, con motivo de sus fiestas patronales.	
Página:	Pag.7	Página:	Pag.7
Sección:	Social	Sección:	Social




<p>Fondo documental: BAMCE-Q Fecha: EC-19530224-P7</p>	<p>Fondo documental: BAMCE-Q Fecha: EC-19530302-P7</p>
<p>Descripción: Patricia Aulestia Ortiz. Alumna de la Academia de Bailes "Sabina Naundorf", tuvo una brillante intervención en la velada artística de la Escuela Municipal Espejo, realizada en el Teatro Sucre, en la noche del sábado último. En el número "La danza de las Horas", Patricia fue una revelación en el arte coreográfico, identificándose como una esperanza por sus excepcionales aptitudes. El público la premió con estimuladores aplausos.</p>	<p>Descripción: Alumnos de la escuela de ballet de la Casa de la Cultura del Guayas se presentaron en Quito. Gráfica tomada en momentos de llegar, en la mañana de ayer, a esta ciudad el avión de la Compañía AREA transportando al grupo de veintidós alumnos de Ballet de la Casa de la Cultura, Núcleo del Guayas. Estos jóvenes artistas ecuatorianos harán su primera presentación, por la noche, en el Teatro Sucre.</p>
<p>Página: Pag.11</p>	<p>Página: Pág.7</p>
<p>Sección: Social</p>	<p>Sección: Social</p>
<p>Fondo documental: BAMCE-Q Fecha: EC-19530304-P11</p>	<p>Fondo documental: BAMCE-Q Fecha: EC-19530306-P11</p>
<p>Descripción: Ballet</p>	<p>Descripción: Ballet</p>
<p>Página: Pág.11</p>	<p>Página: Pág.11</p>
<p>Sección:</p>	<p>Sección:</p>

			
Fondo documental:	BAMCE-Q	Fondo documental:	BAMCE-Q
Fecha:	EC-19530307-P11	Fecha:	EC-19530507-P7
Descripción:	Ballet Guayaquil	Descripción:	Festival del Conservatorio. Ruth Ferri y Aurora Ferri
Página:	Pág. 11	Página:	Pág.7
Sección:		Sección:	
			
Fondo documental:	BAMCE-Q	Fondo documental:	BAMCE-Q
Fecha:	EC-19530509-P11	Fecha:	EC-19530510-P3
Descripción:	Nota sobre Ruth Ferri	Descripción:	Grupo de Danza del Colegio Rumipamba
Página:	Pág. 7	Página:	Pág.3
Sección:		Sección:	
			
Fondo documental:	BAMCE-Q	Fondo documental:	BAMCE-Q
Fecha:	EC-1953-05-11-P5	Fecha:	EC-1953-05-11-P5
Descripción:		Descripción:	

Velada del Conservatorio Nacional de Música		Velada del Conservatorio Nacional de Música	
Página:	Pág.5	Página:	Pág.5
Sección:		Sección:	
			
Fondo documental:	BAMCE-Q	Fondo documental:	BAMCE-Q
Fecha:	EC-1953-05-20-P9	Fecha:	EC-1953-06-27-P11
Descripción:	Demostración de arte belleza y cultura fue la kermesse del colegio Mercedario.	Descripción:	Colegio nuestra señora de Fátima
Página:	Pág.9	Página:	Pág.11
Sección:		Sección:	
			
Fondo documental:	BAMCE-Q	Fondo documental:	BAMCE-Q
Fecha:	EC-1953-06-29-P11	Fecha:	EC-1955-11-14-P12
Descripción:	Demostración en el colegio Americano	Descripción:	Efectuose selección de alumnos de la clase de ballet de la casa de la cultura.
Página:	Pág.11	Página:	Pág. 12
Sección:		Sección:	

 <p>Han comenzado los cursos de Academia de Ballet de la Srta. Francoise Alauze</p> <p>Se han iniciado los cursos en la Academia de Ballet de Francoise Alauze, cuya Directora es la señorita Francoise Alauze.</p> <p>Esta artista parisiense lleva quince años de bailar y enseñar Ballet. Es autor toda bailarina y se ha sido en Toulouse y Burdeos. Su profesora es de la Opera de Paris. Ella inspira confianza a sus alumnas precisamente porque sabe bailar y realizar todos los pasos.</p> <p>En el año y medio que se halla en Quito ha presentado alrededor de diez funciones de ballet y una de ellas es un ballet ecuatoriano, CUMANDA, tomado de la obra de Juan León Mera. Además ha presentado CASCANUEVA y varias secciones. Entre sus alumnas de</p>	 <p>ACADEMIA DE BAILE "SABINA"</p> <p>Prof. Sabina Naundorff de Hirtz</p> <p>Av. 19 de Agosto 1807 Teléfono 32916 Matriculas abiertas.</p>
<p>Fondo documental: BAMCE-Q</p> <p>Fecha: EC-1955-10-02-P17</p>	<p>Fondo documental: BAMCE-Q</p> <p>Fecha: EC-1955-10-13-P5</p>
<p>Descripción: Han comenzado los cursos de la academia de ballet de la Srta. Francoise Alauze</p>	<p>Descripción: Academia de Baile Sabina</p>
<p>Página: Pág. 17</p> <p>Sección:</p>	<p>Página: Pág. 5</p> <p>Sección:</p>
 <p>ACADEMIA DE BALLET CLASICO</p> <p>DIRECTORA Y PROFESORA KITTY SAKILARIDES</p> <p>19 de Agosto 1955 - Av. 19 de Agosto 1807</p>	 <p>Un festival de gala organizado por academia de S. Naundorff se efectuara hoy en el sucre</p>
<p>Fondo documental: BAMCE-Q</p> <p>Fecha: EC-1955-10-16-P5</p>	<p>Fondo documental: BAMCE-Q</p> <p>Fecha: EC-1954-06-01-P5</p>
<p>Descripción: Academia de Ballet Clásico. Directora y Profesora Kitty Sakilarides.</p>	<p>Descripción: Un festival de gala organizado por academia de S. Naundorff se efectuara hoy en el sucre</p>
<p>Página: Pág.5</p> <p>Sección:</p>	<p>Página: Pág.5</p> <p>Sección:</p>
 <p>LA ACADEMIA DE BAILE "SABINA"</p> <p>Profesora SABINA NAUNDORFF DE HIRTZ</p> <p>En el Teatro Nacional "Sucre" hoy día Martes 1º de Junio a las 7 p. m. — PRECIOS: Butaca y 1er. Pab. \$ 20.00, Logia y 3º Pab. \$ 15.00, Galería \$ 5.00. — Venta de boletos en el Teatro desde las 10 a. m. hoy.</p>	 <p>LA ACADEMIA DE BAILE "SABINA"</p> <p>Profesora SABINA NAUNDORFF DE HIRTZ</p> <p>En el Teatro Nacional "Sucre" hoy día Martes 1º de Junio a las 7 p. m. — PRECIOS: Butaca y 1er. Pab. \$ 20.00, Logia y 3º Pab. \$ 15.00, Galería \$ 5.00. — Venta de boletos en el Teatro desde las 10 a. m. hoy.</p>

Fondo documental:	BAMCE-Q	Fondo documental:	BAMCE-Q
Fecha:	EC-1954-06-03P5.2	Fecha:	EC-1954-06-03-P5
Descripción:	Escenas del Ballet en Homenaje a la Casa de la Cultura	Descripción:	Academia de Baile Sabina. Festival de Gala en Homenaje a la Casa de la Cultura.
Página:	Pág. 5. 2	Página:	Pág.5
Sección:		Sección:	
			
Fondo documental:	BAMCE-Q	Fondo documental:	BAMCE-Q
Fecha:	EC-1954-06-03-P5.2	Fecha:	EC-1954-06-03-P11
Descripción:	Escenas del Ballet en Homenaje a la Casa de la Cultura.	Descripción:	Una artista Precoz
Página:	Pág. 5.2	Página:	Pág. 11
Sección:		Sección:	
			
Fondo documental:	BAMCE-Q	Fondo documental:	BAMCE-Q
Fecha:	EC-1954-06-05-P15	Fecha:	EC-1954-06-11-P5
Descripción:	Un grupo de alumnas del Colegio Secundario Santo Domingo de Guzmán mientras interpretaban. LA MORA DE MI COPLA, folklore español, con toda la gracia y donaire de la vieja Andalucía.	Descripción:	Alumnas del conservatorio de música preparan velada
Página:	Pág. 15	Página:	Pág. 5
Sección:		Sección:	

	
Fondo documental: BAMCE-Q	Fondo documental: BAMCE-Q
Fecha: EC-1954-06-14-P5.1	Fecha: EC-1954-06-14-P5.2
Descripción: La feria de la fantasía en el colegio de Rumipamba	Descripción: Velada del conservatorio Nacional de Música. En la Velada que presentó el Curso de Coreografía del Conservatorio Nacional, en el teatro Sucre. Un grupo de lindas muchachas en plena realización de una danza.
Página: Pág5.1	Página: Pág. 5.2
Sección:	Sección:
	
Fondo documental: BAMCE-Q	Fondo documental: BAMCE-Q
Fecha: EC-1954-06-16-P13	Fecha: EC-1954-06-17-P7
Descripción: Programa de la Presentación de la Academia de Danza Española Conchita Marín	Descripción: La Academia de Baile Español de Conchita Marín presentó un festival en el Sucre.
Página: Pág. 13	Página: Pág. 17.
Sección:	Sección:

<p>Fondo documental: BAMCE-Q</p>	<p>Fondo documental: BAMCE-Q</p>
<p>Fecha: EC-1954-06-19-P5</p>	<p>Fecha: EC-1954-06-20-P10</p>
<p>Descripción: Actos que se efectuaron en el Colegio Americano</p>	<p>Descripción: Recital de Danzas Españolas</p>
<p>Página: Pág. 19</p>	<p>Página: Pág. 10</p>
<p>Sección:</p>	<p>Sección:</p>
<p>Fondo documental: BAMCE-Q</p>	<p>Fondo documental: BAMCE-Q</p>
<p>Fecha: EC-1954-06-21-P5</p>	<p>Fecha: EC-1954-06-27-P7</p>
<p>Descripción: Velada de Gala en el Teatro Sucre</p>	<p>Descripción: Grupo de hermosas niñas de la sociedad capitalina, que intervinieron ayer en la Danza de las Muñecas, dentro del festival de danzas y músicas que se llevó a cabo en el local del Club Femenino de Cultura, ofrecido por esta prestigiosa institución en beneficio del Comité "Día de la Madre"</p>
<p>Página: Pág. 5</p>	<p>Página: Pág. 7</p>
<p>Sección:</p>	<p>Sección:</p>

Fondo documental:	BAMCE-Q	Fondo documental:	BAMCE-Q
Fecha:	EC-1954-07-12- P5	Fecha:	EC-1954-07-13-P13
Descripción: Alumnas de ballet y danzas españolas tomaron parte en el concurso realizado en el "Sucre"		Descripción: El concurso de ballet promovido por la filarmónica de Quito alcanzo buen éxito	
Página:	Pág.5	Página:	Pág. 13
Sección:		Sección:	
Fondo documental:	BAMCE-Q	Fondo documental:	BAMCE-Q
Fecha:	Ec-1954-07-14-P7	Fecha:	EC-1954-07-18-P12
Descripción: Premiada en Baile Español		Descripción: Jóvenes Valores de la Danza	
Página:	Pág.7	Página:	Pág.12
Sección:		Sección:	
Fondo documental:	BAMCE-Q	Fondo documental:	Archivo Privado Familia Hirtz- Naundorff
Fecha:	EC-1954-07-28-P5	Fecha:	Circa 1945

Descripción: Presentación de la Academia de Bailes Populares Españoles. Las alumnas que dirige la profesora María Ángeles Banus harán un alarde de sus habilidades luciendo auténticos trajes		Descripción: Publicidad- afiche en alemán donde se promociona la academia de Sabina en la ciudad de Dresden.	
Página:	Pág. 5	Página:	
Sección:		Sección:	
			
Fondo documental:	Archivo Privado Familia Hirtz-Naundorff	Fondo documental:	Archivo Privado Familia Hirtz-Naundorff
Fecha:	S/F	Fecha:	S/F
Descripción: Dibujos realizados por Sabina Naundorff que relatan la historia de como se conocieron Charles y Sabina.		Descripción: Dibujos realizados por Sabina Naundorff que relatan la historia de como se conocieron Charles y Sabina.	
Página:		Página:	
Sección:		Sección:	
			
Fondo documental:	Archivo Privado Familia Hirtz-Naundorff	Fondo documental:	Archivo Privado Familia Hirtz-Naundorff
Fecha:	S/F	Fecha:	S/F
Descripción: Dibujos realizados por Sabina Naundorff que relatan la historia de como se conocieron Charles y Sabina.		Descripción: Dibujos realizados por Sabina Naundorff que relatan la historia de como se conocieron Charles y Sabina.	
Página:		Página:	
Sección:		Sección:	



Fondo documental:	S/F	Fondo documental:	
Fecha:	Dibujos realizados por Sabina Naundorff que relatan la historia de como se conocieron Charles y Sabina.	Fecha:	
Descripción:		Descripción:	
Página:		Página:	
Sección:		Sección:	