

Felipe Díaz Heredia



EN LA PUPILA
DE LA CÁMARA

Osmara. En la pupila de la cámara

© Felipe Díaz Heredia

© Universidad del Azuay-Casa Editora, 2026

ISBN: 978-9942-54-080-5

e-ISBN: 978-9942-54-081-2

EPUB: 978-9942-54-082-9

Edición y coordinación editorial: Cristóbal Zapata

Diseño y diagramación: Juan Pablo Ortega

Revisión y corrección: Silvia Ortiz Guerra

Impresión: PrintLab / Universidad del Azuay, Cuenca del Ecuador

Imagen de portada: Ensayo coreográfico al aire libre. México, 1948

CONSEJO EDITORIAL / UNIVERSIDAD DEL AZUAY

Francisco Salgado Arteaga
Rector

Genoveva Malo Toral
Vicerrectora Académica

Raffaella Ansaloni
Vicerrectora de Investigaciones

Toa Tripaldi
Directora Casa Editora

Se prohíbe la reproducción total o parcial de esta obra, por cualquier medio, sin la autorización expresa del titular de los derechos.

Cuenca, Ecuador, 2026



**UNIVERSIDAD
DEL AZUAY**

Casa 
Editora



Felipe Díaz Heredia

O
S
M A
R
A

EN LA PUPILA
DE LA CÁMARA

(Edición y coordinación editorial: Cristóbal Zapata)

ÍNDICE

PÓRTICO Francisco Salgado Arteaga	09
OSMARA: LA MODERNIDAD DESCALZA Cristóbal Zapata	11
INTRODUCCIÓN: BIOGRAFÍA VISUAL DE OSMARA Felipe Díaz Heredia	17
INFANCIAY FAMILIA	25
DESCUBRIMIENTO DE LA DANZA, ESTUDIOS INICIALES Zaragoza: 1930-1940 Barcelona: 1940-1946	43
VIAJE A CUBAY MÉXICO Cuba: 1946 México: 1946-1948	59
EL SENTIDO DE LA DANZA	73
GIRASUDAMERICANA Venezuela: 1948-1949 Argentina: junio de 1949 Bolivia: 1949-1950 Perú: 1950-1951	93
AMORES PASAJEROS	111
LLEGADA A CUENCA	123
LA DIÓCESIS CONTRA OSMARA	141
RICARDO LEÓN: ARTISTA, ESPOSO Y COMPAÑERO DE RUTA Breve biografía La obra	161
LA TERRAZA	189
DIÁLOGO CON EL RÍO Y EL PAISAJE	203

LA ESCUELA DE DANZA Y EL CONSERVATORIO DE MÚSICA	217
El Conservatorio de Música «José María Rodríguez»	
Vinculación de Osmara al Conservatorio	
La Escuela de Danza: formación y legado	
Bodas de Plata del Conservatorio	
La danza folclórica en el legado de Osmara	
LA RADIO, LA TELEVISIÓN Y EL TEATRO	251
Radio Ondas Azuayas	
Televisión: Canal 5	
El Teatro Candilejas	
ÚLTIMAS DÉCADAS	265
Homenajes	
Distinciones	
Musa de las letras y las artes	
Estirpe de la danza	
CRONOLOGÍA DE OSMARA	283
BIBLIOGRAFÍA	289

Sus manos se tienden hacia el agua y preguntan esas
preguntas que los labios no sabrían preguntar...

RIGOBERTO CORDERO Y LEÓN

Yo nací bailando.

OSMARA



Retrato de Osmara. Taller fotográfico de Alejandro Ortiz.
Cuenca. 16 de agosto de 1957

PÓRTICO

*Francisco Salgado Arteaga
(Rector de la Universidad del Azuay)*

A finales de los setenta, en el barrio nos encontrábamos con frecuencia con la destacada figura de la rubia española que veíamos en los noticieros de Canal 5. El perímetro de las calles Borrero (mi casa quedaba frente al cuartel militar), Muñoz Vernaza (donde sonaba la música de los aprendices del Conservatorio), Padre Aguirre, de la parroquia María Auxiliadora y del cine Candilejas (precioso nombre que siempre me evoca la nostálgica canción *Terry's Theme* que Chaplin hiciera para *Limelight*); arriba, en la cuesta de El Chorro, estaba la casa de la familia Cardoso, sede del escenario desde el que se transmitían las imágenes que en nuestro televisor se proyectaban en blanco y negro.

Osmara de León era todo un personaje, que salía de la pantalla de televisión y la encontrábamos en las calles del barrio, tal como acontece en las escenas de *La Rosa Púrpura de El Cairo*. El personaje de fantasía se hacía realidad en nuestras calles, el taconeo de sus pasos llevaba la frescura de su sonrisa y el reluciente dorado de su larga cabellera.

Con mi hermano Daniel solíamos decir las «lecturas del domingo» en la Misa Juvenil de las nueve. Un compañero de mi hermano en la escuela San José nos había escuchado y, en alguna ocasión, al salir del templo, nos invitó para que leyéramos en *off* algunos guiones en el Canal 5, que pertenecía a su familia, los Cardoso. Fueron días memorables los que compartimos, emocionados de leer guiones de anuncios, mientras en el set se hacía una pausa durante el programa de variedades conducido nada menos que por Osmara de León. «Respira entre las frases, Paco... es como en la danza», me dijo una vez.

Es con mucha *saudade* que presento ahora este hermoso libro dedicado a su memoria, recordando que hubo una vez, una tarde, que compartí con Osmara, entre candilejas.



Actuación de Osmara en el Teatro Tesla de La Paz, Bolivia, 1950. Foto: Gismondi

OSMARA: LA MODERNIDAD DESCALZA

Cristóbal Zapata

Pocas semanas le bastan a Osmara (nombre artístico de Carmen Estrella Villamana) para conquistar Cuenca. Estamos en febrero de 1951. Después de algunas accidentadas funciones en el Teatro Olmedo en Guayaquil —a donde había arribado tras una larga gira sudamericana—, viene a Cuenca invitada por el empresario Luis Arias Argudo para presentarse por las fiestas de Carnaval. Recién llegada conoce al pintor Ricardo León Argudo, quien desde ese momento —cicerone enamorado— acompañará a la artista y a su madre a conocer la ciudad.

Su debut en el Teatro Sucre fue, al parecer, un suceso no exento de asombro y cierto escándalo —podemos sospechar— por la imponente presencia escénica y la libertad expresiva de la bailarina que actuó descalza, sin zapatillas, al estilo de Isadora Duncan, su referente estético supremo. Imaginemos los estragos de todo tipo que puedo haber causado esta beldad rubia en un escenario todavía monacal y provinciano. «La bailarina de los pies desnudos» era la rúbrica —inventada por ella o por algún periodista— con la que se habían anunciado sus presentaciones a lo largo de su travesía sudamericana. Días más tarde, convidada por la Primera Fiesta de la Fruta y de las Flores, viaja a Ambato, y después a Quito e Ibarra. Pero en Quito ya le esperaba León, que ha quedado prendado de su talento y belleza, y no tarda en proponerle matrimonio. El 12 de abril, entre un grupo íntimo de invitados (colegas y amigos de León), la pareja celebra sus nupcias en la capital.

Un mes antes, el poeta César Andrade y Cordero le había dedicado el largo y hermoso poema «Estirpe de la danza», evocación extasiada de la actuación de Osmara, cascada de metáforas de un erotismo inflamado y sutil al mismo tiempo, donde el cuerpo de esta musa inesperada concentra magnéticamente el heterogéneo torbellino de imágenes y símbolos

culturales que el poeta le atribuye en su afán por aprehender su arte y su brío sensual:

Ah, cómo desatarte la llama, cómo hundirnos
En asombro y denuedo cuando llegas
Desde el durable y quieto país del alabastro
Con tu merced de trombas y arroyos de blancura
A caer como un tímpano de musical histeria
Inevitablemente en nuestras manos.

Que Osmara haya llegado a la que será su segunda y definitiva ciudad en los carnavales resulta una feliz y significativa casualidad, pues el Carnaval, como es sabido, impone el signo del cuerpo como núcleo incandescente y transgresor, signo que poco tiempo después va a despertar los temores y terrores de la diócesis local y de la parte más conservadora de la «morlaquía», cuando la artista decida instalar una escuela de danza para las niñas y señoritas de la ciudad.

Siempre me he preguntado si el matrimonio con Ricardo León, al arraigarla a la ciudad e instalarla en la dinámica de la vida conyugal, interrumpió la carrera artística de Osmara, pues desde entonces abandona la danza (o, cuando menos, las presentaciones en público) y se consagra a la enseñanza, su segunda, maravillosa vocación. Cualquiera que sea la respuesta, lo cierto es que a esa decisión debemos su presencia luminosa y fecunda entre nosotros. Aquí, Osmara construyó una familia, un proyecto educativo y cultural, una terraza propia, un pequeño mundo del que fuimos parte.

Osmara y Ricardo harán una gran dupla sustentada en el amor y la complicidad. A la vista de sus obras y de sus emprendimientos, bien podríamos considerarlos como la pareja que funda la modernidad artística en Cuenca. Una y otro nos dieron la danza, la pintura y el cine de nuestro tiempo. León apoyará incondicionalmente las iniciativas de Osmara (sus legendarias escuelas de danza) y se convertirá en su escenógrafo y fotógrafo de cabecera. Ya antes, en sus excepcionales pinturas, Ricardo había empezado a traducir los códigos formales de las vanguardias europeas (el cubismo y futurismo) al colorido mundo de nuestras fiestas populares y religiosas. Más tarde, junto a Osmara, fundó el Teatro Candilejas (dedicado inicialmente al cine de autor, que, con el tiempo, devino en cine para adultos, como ocurrió con casi todas las salas de la ciudad). Allí están la cultura del ballet moderno y el pintor moderno de las tradiciones.

Lo cierto es que con su matrimonio Osmara empieza una segunda vida: en enero del año siguiente (1952) nace su primera hija (Yasmín), y

más luego funda su primera academia de danza («Semblanzas Morlacas»), a pesar de la guerra sin cuartel que le plantan los sectores conservadores del clero, encabezados por monseñor Daniel Hermida y el cura Aurelio Aulestia, un jesuita ultramontano que se convierte en su perseguidor a tiempo completo. Con paciencia bíblica y apelando a su carácter y tenacidad aragonesa, tras librar múltiples batallas (detalladamente contadas por Felipe Díaz Heredia en estas páginas), Osmara impone su proyecto educativo y cultural que marca un hito en la historia de la danza local y nacional, y que acaso coadyuva en la relación de la niñas y jóvenes cuencanas con su propio cuerpo. En ese sentido, Osmara pertenece «al mundo de mujeres progresistas que bordean o desbloquean las sendas sociales», como dice Edward Said en su tributo a la bailarina egipcia Tahia Carioca¹. Con su talento y carácter, Osmara desbordó las reglas del juego instituidas por la iglesia y las buenas conciencias.

En esas funciones de Carnaval (perdidas ya en la noche del tiempo) y en su ulterior, largo y fructífero magisterio —tanto al frente de sus escuelas de danza como en calidad de preceptora de numerosas generaciones en el Conservatorio de Música—, Osmara inscribe en el tiempo-espacio urbano esa abertura-apertura emancipadora del cuerpo femenino que constituye una marca de modernidad en una ciudad en pleno proceso de transformación. Los registros de sus actuaciones y de su vida íntima (véanse aquellas tomas en la terraza de su casa, captadas seguramente por su esposo) evidencian, con deslumbrante elocuencia, su profunda sensualidad, la comprensión y vivencia gozosa de su cuerpo, convirtiéndola en precursora indiscutible de lo que hoy se llama «empoderamiento» femenino.

Deidad internacional y símbolo cultural cuencano, Osmara cumple a cabalidad aquellas cualidades que para Baudelaire caracterizan tanto al arte como a la belleza y a la modernidad: la combinación de «lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente... cuya otra mitad es lo eterno y lo inmutable»². Si la Duncan modeló su coreografía sobre las formas del arte griego y el ritmo de las olas de su lugar natal (San Francisco, California), Osmara retoma las enseñanzas de la maestra norteamericana sobre el uso expresivo del cuerpo. Sus túnicas y vestidos ligeros, de reminiscencias griegas (ninfa, náyade, bacante), los conjugará en su lúdica interacción con los

¹ Edward Said: «Homenaje a una bailarina de la danza del vientre. Sobre Tahia Carioca», en *Reflexiones sobre el exilio: Ensayos literarios y culturales*, traducción de Ricardo García Pérez, Debate, Barcelona, 2005, p. 333.

² Charles Baudelaire: *El pintor de la vida moderna*, traducción y prólogo de Ricardo García Pérez, El Áncora Editores, Bogotá 1995, p. 44.

ríos de su ciudad adoptiva, según se puede apreciar en algunas hermosas fotos de este libro donde aparece como una deidad fluvial, como la ninfa mimada del Yanuncay.

Osmara no solo baila en diálogo íntimo con el paisaje —según las enseñanzas de su maestra Isadora—, sino que sus performances dan cuenta de aquella ruptura «en virtud de la cual el arte nuevo de la danza dice adiós al arte representativo del ballet que sometía la potencia de los cuerpos a la ilustración de las historias», tal cual lo señala Jacques Rancière³.

Descubrí la existencia de Osmara a los 6 años, hacia 1974, cuando vine con mi familia a vivir en Cuenca. Era el rostro de Canal 5, la pionera estación de la TV local. Vista en la pantalla, recuerdo una mezcla de belleza y elegancia, de frialdad y distancia; entonces ya era una mujer que bordeaba los 50 años. En cualquier caso, era una presencia distinguida, señorial. Mucho tiempo después, en sus años postreros, recuerdo escuchar ocasionalmente su inconfundible voz en el noticiero de Ondas Azuayas. Entre esos dos momentos de su imagen y su voz, separados por tres décadas, encontré algunas fotos de su primera época, supe algo de su vida, y me sentí gradualmente atraído por su trayectoria vital y artística. En 2019 publiqué un cuento («El Hada de Azúcar»), fruto de mi fascinación por el personaje y por el lenguaje de la danza, ese eros de los maillots y los tules que se deslizan suavemente entre los cuerpos y la luz; «ese bello encadenamiento de transformaciones de su forma en el espacio», como diría Valéry recordando a Antonia Mercé Luque («La Argentina»)⁴. Apenas si alguna vez vi de lejos a la mujer de carne y hueso. Me hubiera encantado verla bailar. A quienes no tuvimos ese privilegio solo nos queda imaginarla, inventarla.

Felipe Díaz Heredia, coleccionista y escritor, es el responsable de estas apuradas notas prologales. Hace pocos años adquirió los magníficos álbumes y archivos de la artista con registros que van desde su temprana infancia y juventud hasta su vida cuencana, pasando por su extraordinaria gira latinoamericana. El conjunto era deslumbrante. Osmara había guardado y organizado sus fotos y papeles celosa y meticulosamente, como si esperara que algún día los encuentre nuestro autor.

³ Jacques Rancière: «La danza de luz», en *Aisthesis: Escenas del régimen estético del arte*, traducción de Mariel Manrique y Hernán Marturent, Asociación Shangrila Textos Aparte, Santander, 2014, p. 128.

⁴ Paul Valéry: «Filosofía de la danza», traducción de Kena Bastien van der Meer, *Revista de la Universidad de México*. Disponible en: <https://www.revistadelauniversidad.mx/articulos/86e600b8-1f4c-4a08-9cf7-9e3d98946772/filosofia-de-la-danza>



Revista de gimnasia rítmica en el colegio Manuel J. Calle. Cuenca, ca. 1957

Díaz Heredia repasa la vida de Osmara con una actitud poética, amorosa y atenta, tratando de situar los pasajes medulares de su travesía existencial y artística, sin olvidar su vida sentimental y sus «amores pasajeros». Su estilo, antes que académico, es conversacional, es el de un biógrafo seducido por su personaje, por el fantástico expediente gráfico que conforma esta edición.

Fotogénica y encantadora, Osmara tenía un pacto mágico con el lente de la cámara. El título de esta publicación delata la motivación y dirección de su enfoque: reconstruir visualmente la vida de la artista, apelando de manera estricta a los álbumes y documentos que ella construyó a lo largo del tiempo. Podríamos decir que las imágenes dictaron la forma y el contenido del libro. Nada hay en él que no sea parte del archivo original (incluidas las fotografías y postales de Cuenca y de alguna otra ciudad del continente).

A quince años de su partida, *Osmara. En la pupila de la cámara* constituye un tributo al legado artístico y cultural que nos dejó la entrañable y mítica «bailarina de los pies desnudos».

Cuenca, abril de 2026



Osmara en Buenos Aires, 1949. Foto: M. Judenberg

INTRODUCCIÓN: BIOGRAFÍA VISUAL DE OSMARA

Felipe Díaz Heredia

Hablar de Osmara no es simplemente evocar a la «bailarina de los pies desnudos», como ha sido conocida por generaciones en nuestro medio; es, más bien, internarse en la tarea, siempre incompleta, de nombrar a una mujer múltiple y cambiante, semejante a un caleidoscopio que no se agota y que, a cada giro, ofrece nuevas perspectivas. No solo brilló en el escenario como intérprete de la danza: fue también maestra, gestora cultural, conductora de radio y televisión, esposa comprometida y madre abnegada, amiga entrañable por su temple afectuoso y su carisma. Fue, además, una mujer que marcó la moda con su apostura y elegancia, guiada por una sensibilidad especial para percibir el arte y, acaso lo más decisivo, para crearlo; una disposición íntima que atravesó todas las facetas de su vida y de su estar en el mundo.

Fue emprendedora porque no sabía permanecer inmóvil, ni en los momentos favorables ni en los adversos, la quietud le resultaba extraña y la acción era su forma natural de habitar el mundo. Entusiasta, porque creía profundamente en lo que hacía y lo ejercía con una pasión que no se contenía en sí misma, sino que se propagaba y alcanzaba a quienes la rodeaban. Refinada, con esa cultura interior que no se exhibe ni se proclama, sino que se respira casi sin advertirlo. Y excepcional, por su inteligencia y sus notables dotes artísticas, que la inscriben, firme y perdurable, en la historia cultural de la ciudad.

Para ella, la danza fue un arte liberador: un despojamiento consciente de las ataduras del convencionalismo, el descubrimiento de un cuerpo que se sabía libre y en profunda comunión con el ritmo de la naturaleza; al mismo tiempo, una forma de emancipación corporal, personal y social de la mujer, en la que cada movimiento afirmaba una manera distinta de estar en el mundo. Esa concepción vital no solo orientó su práctica

artística y su magisterio, sino que dejó una huella profunda en quienes se formaron bajo su guía y en quienes compartieron con ella una amistad sincera, pues, en ambos casos, la enseñanza trascendía la técnica para convertirse en experiencia vivida.

De sus escritos sobre danza no han quedado ejemplos abundantes, como a ella le habría gustado. Escribía poco, no por falta de pensamiento, sino porque la pluma nunca fue su aliada en la misma medida que lo fue su cuerpo en movimiento. Prefería el roce de los pies con la tierra y el latido del escenario al silencio —a veces estéril— de la página en blanco. Osmara era, ante todo, una mujer de acción. Por ello, sus fórmulas creativas, sus indicaciones técnicas y sus propuestas metodológicas, aunque concebidas con pasión y criterio, resultan escasas, fragmentarias, casi desvanecidas en el aire del gesto efímero y en la vibración de un aplauso que ya no resuena, pero que persiste, invisible, en la memoria de quienes supieron mirar.

Sin embargo, esa herencia no se perdió. Lo que no quedó fijado en palabras encontró otros modos de permanencia: primero, en la vitalidad de sus ideas; luego, en la transmisión viva de su enseñanza y, de manera singular, en el extraordinario archivo fotográfico que constituye la materia central de este libro. Un conjunto de imágenes que no solo testimonian una vida, sino que revelan la amplitud de un legado artístico y cultural que se resiste al olvido.

Para Osmara, las fotografías no eran simples objetos ni instantes congelados en el tiempo: eran fragmentos de su propia existencia. Tesoros íntimos que transformaba con manos pacientes y creativas, dotándolos de nueva vitalidad. Intervenía las imágenes, las agrupaba, las ordenaba y las hacía dialogar entre sí, componiendo secuencias que narraban historias más allá de lo visual. No eran meros recuerdos: eran presencias sustitutivas, ecos visibles de afectos y pérdidas, o símbolos de su propia interpretación del arte y la vida. En ellas persistía un diálogo entre pasado y presente, entre los seres amados y sus ideas.

La cámara le fue siempre familiar, casi una confidente silenciosa a la que podía entregarse sin reservas, a quien confiaba su esencia más auténtica. Frente a ella se desplegaba tal como era, sin artificios ni defensas, y esa fotogenia suya, natural y sin esfuerzo, la convertía en una modelo perfecta, capaz de revelar en un solo gesto una personalidad vibrante y una presencia escénica que no se agotaba en el escenario. Nunca perdió la fascinación que su figura ejercía ante el lente.

Grandes fotógrafos la retrataron en diversos países, en geografías distintas y momentos cambiantes de su vida —Cuba, España, México, Venezuela, Argentina, Uruguay, Perú y Bolivia—, donde cada ciudad terminó

por dejar su propia constancia de su paso, y cuando finalmente llegó a Cuenca fueron los maestros locales—José Salvador Sánchez, Manuel Jesús Serrano, Alejandro Ortiz, Luis Serpa y Julio Silva— quienes supieron reconocer en ella a una modelo excepcional, capaz de condensar en una sola imagen fuerza expresiva, elegancia y una presencia escénica que no dependía del movimiento para hacerse sentir.

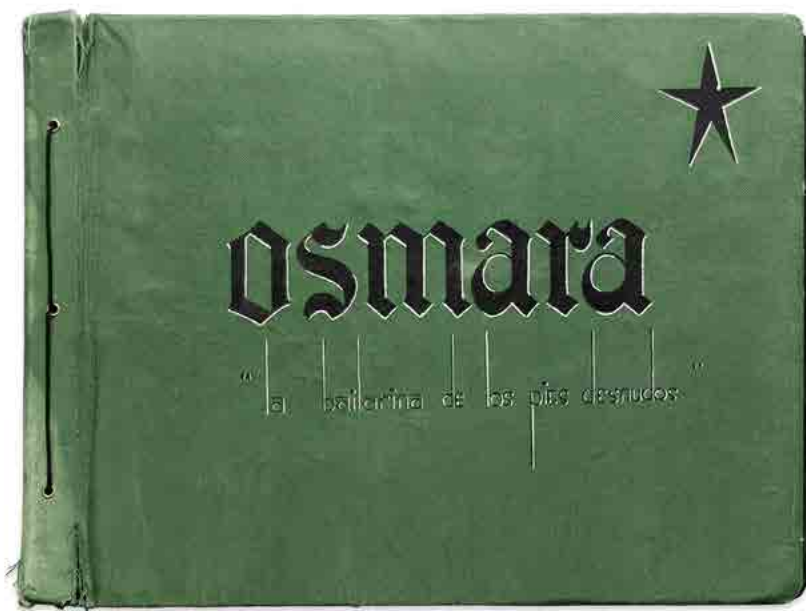
Muchas de las imágenes que conforman su archivo provienen del uso de una cámara plegable Kodak Eastman Hawk-Eye Model B 2A, perteneciente a su esposo Ricardo León Argudo, con la que captó escenas íntimas y domésticas dotadas de una sensibilidad artística silenciosa y constante. Pequeñas fotografías en blanco y negro, propias de los años cincuenta, en las que la bailarina asoma detenida, pero incluso allí, inmóvil, su cuerpo parece estar a punto de reanudar el gesto interrumpido, de continuar una danza que no se resigna a terminar. De filiación modernista, estas imágenes revelan una sensualidad profunda y una libertad interior que no requería proclamarse, porque estaba ya inscrita en la forma misma de su estar frente al mundo.

En sus álbumes familiares se despliega así un vasto universo íntimo y relacional, donde conviven los vínculos primordiales que dieron forma a su vida, las escenas de la cotidianidad compartida en Cuenca, los rastros de su inserción en los círculos sociales y culturales de la ciudad y, de manera constante, la presencia de la danza como eje articulador de su existencia, visible en su paso por el Conservatorio de Música José María Rodríguez, así como en la experiencia de su propia Escuela. A este entramado se suman las imágenes de los espacios habitados, la casa y la ciudad, que terminan por configurar un caleidoscopio visual en el que lo privado y lo público se entrelazan sin fronteras precisas.

Los registros fotográficos que conforman este libro se conservaron en álbumes personales acompañados de anotaciones manuscritas, nombres, fechas, mensajes, apuntes fugaces e incluso marcas de lápiz labial: huellas mínimas que hablan de una relación viva con la imagen. Otras fotografías se integran a partir de recortes de prensa, y juntas componen un corpus singular de datos visuales y documentales que permite construir una biografía sui géneris, en la que es la propia protagonista quien se observa, se reconoce y se narra a sí misma a través del lente de su historia.

Del vasto material gráfico —más de dos mil quinientas imágenes— emerge una visión a la vez íntima y pública, pues cada retrato abre una ventana a su mundo y deja ver no solo los afectos y relaciones cercanas, sino también a artistas, poetas y figuras públicas que marcaron su tiempo, y paralelamente registra la vida cotidiana de la ciudad entre los años cincuenta y los inicios del siglo XXI, las reuniones sociales, paseos, viajes y





Álbum fotográfico de Osmara elaborado en Bolivia, que reúne recortes de prensa y registros de su actividad artística durante la gira ca. 1950

celebraciones, de modo que este archivo, al acompañar una vida, termina también por documentar una época.

Entre todas esas presencias resplandece la figura tutelar de Isadora Duncan, faro e inspiración constante: la mujer cuya danza le enseñó a liberarse de las rigideces técnicas y a comprender que el cuerpo podía dejar de ser un instrumento dócil para convertirse en un canal de expresión de lo más profundo del alma, una enseñanza que no solo incorporó, sino que transformó en principio vital y estético.

Mi labor como fohistoriador se inscribe, en este punto, como un intento por desentrañar el pasado a través de las imágenes, un viaje temporal, lento y atento, en el que cada fotografía se convierte en umbral y en pregunta, porque mirar no es solo reconocer lo que fue, sino aceptar que aquello que vemos nos mira también desde otro tiempo. El acceso a este archivo, compuesto por álbumes y fotografías conservadas con esmero, fue un privilegio que permitió rescatar del silencio un fondo visual y documental de incalculable valor, sostenido por la generosidad de Yasmín León Villamana, hija de Osmara, y de Carmita Galarza, su entrañable amiga y admiradora, quienes comprendieron que la memoria, cuando no se comparte, se empobrece.

Realizar una biografía visual a partir de sus propios álbumes ha sido una experiencia reveladora, casi un ejercicio de escucha, en el que cada imagen parece narrar su historia en voz baja y obligara a detenerse, a mirar de nuevo, a reconstruir a Carmen Estrella Villamana Bretos —el nombre primero— y a Osmara —la artista que llegó a ser—, no como entidades separadas, sino como una misma vida desplegada en múltiples gestos, en múltiples tiempos.

Cada imagen fue sometida a un riguroso proceso de selección, no para fijar una verdad definitiva, sino para permitir una representación fiel y profunda de su trayectoria, organizada a partir de constelaciones temáticas que conducen al lector por distintos momentos y dimensiones de su existencia.

Desde la ftohistoria interpretativa, estos textos visuales, lejos de ser meras apariencias estáticas, adquieren un profundo sentido social y humano, permitiéndonos comprender los procesos de construcción de la memoria en sus dimensiones personal, familiar y colectiva. Este ejercicio de recuperación se concibe, también, como una forma de resistencia frente a la amnesia individual y colectiva, esa tendencia al olvido que erosiona el tejido de la identidad.

Las imágenes no solo documentan, interrogan la naturaleza del recuerdo y abren un diálogo persistente entre lo que fue y lo que es, devolviendo a la memoria su capacidad de reconfigurar el presente a partir de la contemplación del pasado. En ese gesto se cifra, además, una reivindicación: la de preservar aquello que nos define como comunidad, unidos por el hilo, a veces frágil pero obstinado, de la historia y la cultura.

Este periplo gráfico, esta aventura visual por los caminos que recorrió la magnífica mujer de la danza, revela el papel fundacional en la historia cultural de Cuenca y del país, no solo como pionera, sino como creadora que reformuló desde su práctica y su magisterio una manera de entender el cuerpo, el arte y la libertad, enfrentando con valentía la incompreensión, la persecución e incluso el agravio, en una ciudad entonces pacata, que apenas comenzaba a abrirse a nuevas formas de expresión.

En efecto, las imágenes reunidas aquí son mucho más que recuerdos, son huellas vivas de un tiempo que persiste y se resiste a desaparecer, testigos silenciosos de un pasado tejido de matices y significados profundos. En ellas se condensa la esencia de la artista de los pies desnudos, cuya entrega a la danza no se cerró con el último aplauso, porque continúa respirando en la memoria colectiva, allí donde el movimiento, aunque detenido, nunca termina del todo.



Antonio Villamana con sus hijas Antonia y Carmen Estrella. España, ca. 1931

INFANCIA Y FAMILIA

En 1920, a los 22 años, Antonio Villamana March, natural de Zaragoza, decidió dejar atrás su tierra natal y emprender viaje a Santiago de Cuba. Los registros consulares de La Habana y los documentos de aduana consignaron su arribo, marcado por la incertidumbre y el deseo de un futuro mejor, un indicio de la travesía que cambiaría el curso de su vida y la de su descendencia.

¿Qué impulsaba al joven Villamana a dirigirse a Cuba? Aunque solo cabe conjeturar, es probable que la presencia de algún familiar aragonés asentado en Santiago de Cuba, dedicado al comercio, haya sido un factor decisivo en su elección.

El fenómeno de la migración europea hacia el continente americano, particularmente hacia la Argentina y las islas del Caribe, fue significativo en esos años. Es conocida la masiva inmigración europea a finales del siglo XIX y principios del XX, fomentada por el Estado y la Constitución argentina. Su privilegiada posición geográfica y las posibilidades de emprender un negocio o vincularse a empresas florecientes hicieron de Cuba otro destino codiciado para canarios, gallegos, asturianos y catalanes desde el siglo XVIII hasta las primeras décadas del siglo XX.

La migración de aragoneses hacia Cuba estuvo estrechamente vinculada al desarrollo de la industria azucarera en la isla y al sólido crecimiento económico que generó este sector. El mayor flujo de inmigrantes se produjo a partir de 1905 y, de manera particular, desde 1910, en los años de auge de la economía azucarera.

Durante la Primera Guerra Mundial se produjo en Cuba un notable auge económico, conocido como «la danza de los millones», marcado por los altos precios del azúcar y los salarios elevados. La expansión de la industria azucarera y los beneficios asociados, que se mantuvieron en cifras significativas hasta 1929, fueron los principales motores que atrajeron a numerosos españoles en busca de prosperidad.

La estancia de Antonio Villamana en Santiago de Cuba, donde mostró su perseverancia, dinamismo y visión comercial, le permitió establecer su propio negocio. El 21 de octubre de 1924 inauguró «El Baturro»,



Invitación al bautizo de Carmen Estrella Villamana Bretos. Santa Basílica Metropolitana de Santiago de Cuba, 22 de septiembre de 1928

un almacén especializado en la venta e importación de productos de alta calidad: víveres finos, vinos y licores; las conservas A. Pedrerol; los vinos Baturro; el champagne Moët & Chandon; el aguardiente Enxebre y el vinagre Trevijano. El establecimiento estaba ubicado en la calle Carlos Dublín, número 11, en Santiago de Cuba.

Ese mismo año, en 1924, la ciudad se preparaba para recibir a uno de sus visitantes más ilustres: el renombrado tenor español Miguel Fleta, quien recorría América Latina en una exitosa gira. La comunidad aragonesa, unida por sus raíces y anhelos compartidos, organizó una recepción en la estación de tren para darle la bienvenida.

Fue allí en medio del fervor que rodeaba la célebre visita, donde Antonio conoció a su tocaya y paisana Antonia Bretos Castejón, una joven aragonesa que también había llegado a la isla con su familia en busca de mejores oportunidades. Nacida el 13 de marzo de 1894 en Sariñena (Huesca), era hija de Mariano Bretos y Filomena Castejón. Su familia había emigrado a Santiago de Cuba durante los primeros años del siglo XX con la esperanza de forjar un nuevo destino.

La conexión entre ambos fue inmediata. La belleza de Antonia, su alegría y vitalidad juveniles cautivaron desde el primer momento a Antonio. En ese mismo año se unieron en matrimonio en la iglesia parroquial de Banés.

El 22 de junio de 1925 nació su primogénita, Antonia. Tres años más tarde, el 16 de julio de 1928, dieron la bienvenida a su segunda hija, Carmen Estrella Villamana Bretos, la futura Osmara, protagonista de esta historia.

Alejado de su tierra natal, Antonio comenzó a sentir una profunda nostalgia por sus valles, las vastas llanuras, las montañas y el frío característico de Aragón. A ello se sumaron las dificultades derivadas de la crisis económica cubana tras el crac de la bolsa en Estados Unidos y la implementación de políticas migratorias restrictivas que privilegiaban a los ciudadanos cubanos en el ámbito laboral. Este escenario marcó el fin de la próspera corriente migratoria a la que había pertenecido.

Frente a este panorama adverso, tomó la decisión de regresar a su tierra natal, buscando asegurar para sus hijas una educación y un futuro más estables.

En 1930, habiendo logrado una sólida situación económica gracias a su sacrificio y perseverancia, Antonio cerró su negocio en Santiago de Cuba, y junto a su esposa y sus dos hijas, Antonia y Carmen Estrella, de cinco y dos años, emprendieron el viaje de regreso a España para establecerse en Zaragoza, donde el padre invirtió su dinero en fábricas y otros emprendimientos.

* * *

Antonia Bretos Castejón, la madre de la artista, desempeñó un papel preponderante en la vida de Osmara.

Desde los primeros años, la niña creció bajo su sombra protectora y amorosa. No solo fue madre, sino también mentora e inspiradora. Con una intuición singular, descubrió en su hija la chispa del arte y la alentó a expresarse a través de la danza y la música.

Madre e hija tejieron juntas una historia que se movió al ritmo de los viajes y los sueños que las llevaron de Zaragoza a Barcelona, de La Habana a México, de Argentina a Ecuador.

En cada destino, Antonia fue la presencia constante que sostenía a Osmara en los días de triunfo y en las noches de duda. Su apoyo fue firme durante los años de formación y en los momentos más difíciles. Fue cómplice y colaboradora permanente en sus empresas y presentaciones artísticas: diseñaba sus vestuarios, la maquillaba y la acompañaba en cada evento, aun sabiendo que otras responsabilidades la aguardaban en el hogar. También compartió la alegría de su matrimonio y la llegada de su nieta Yasmín.

En 1959, Antonia Bretos Castejón cerró los ojos por última vez. Su muerte abrió en Osmara un abismo emocional profundo. A pesar de ello, Osmara encontró en su hija Yasmín una razón renovada para continuar, una fuerza íntima que le permitió seguir adelante y transformar el dolor en impulso vital.



Antonia Bretos Castejón, madre de Carmen Estrella Villamana Bretos (Osmara).
Barcelona, 2 de noviembre de 1919. Foto: Renom



Reverso de la fotografía: «Barcelona, 2 de noviembre de 1919. Querida hermana Claudia: como prueba del mucho cariño que te profesa tu hermana, te dedico este recuerdo. Antonia Bretos»



Retrato de estudio de Antonia Bretos. Barcelona, ca. 1920



Antonio Villamana March, padre de Carmen Estrella. Santiago de Cuba, ca. 1924. Foto: José A. Bonani



Paseo de los novios. Santiago de Cuba, ca. 1924



Matrimonio de Antonio Villamana y Antonia Bretos, padres de Osmara. Santiago de Cuba, 1924

Antonio Villamana March y Antonia Bretos Castejón con familiares
y allegados el día de su boda en un entorno rural de Aragón, ca. 1924





Carmen Estrella a la edad de un año. Santiago de Cuba, 1929



Las hermanas Antonia y Carmen Estrella en un retrato infantil de estudio.
Santiago de Cuba, ca. 1929. Foto: Antonio Álvarez



Antonia y su hija Carmen Estrella en la terraza familiar. Barcelona, ca. 1945



Madre e hijas durante un paseo familiar por México D. F., 1946



Retrato juvenil de Antonia Villamana. Reverso de la fotografía: «A mi queridísima Mamá y Baby, con todo mi cariño, con todo mi corazón, con toda mi alma, con todo mi... etc., etc., etc. Nené» («Baby», nombre doméstico con el que en la familia se referían a Carmen Estrella; «Nené», sobrenombre familiar de Antonia). México, 15 de diciembre de 1948. Foto: Herrera.



Osmara con su madre, el artista Ricardo León (su esposo), y su hija Yasmín, primogénita de la pareja. Cuenca, ca. 1959



Carmen Estrella, a los nueve años, retratada con traje de maja española en un estudio fotográfico. España, ca. 1937. Foto: Manuel Coyne Buil

DESCUBRIMIENTO DE LA DANZA, ESTUDIOS INICIALES

Zaragoza: 1930-1940

Una vez establecida la familia en Zaragoza, Carmen Estrella inició su formación en el colegio de las Madres Teresianas, una institución educativa y religiosa de reconocido prestigio, caracterizada por ofrecer una educación integral que abarcaba no solo la instrucción académica, sino también la formación artística. En este entorno, las estudiantes eran incentivadas a explorar diversas manifestaciones del arte; sin embargo, en su caso, el acceso al ámbito de la danza no se circunscribía a las tradicionales jotas aragonesas.

Estas expresiones, acompañadas por el ritmo de las castañuelas —profundamente arraigadas en la tradición regional—, no lograron despertar su interés. Desde muy temprana edad manifestó inclinaciones distintas, orientadas hacia otros lenguajes y estilos artísticos que trascendían los repertorios e imaginarios locales.

Alrededor de 1936, Carmen Estrella descubrió el hechizo de la danza. En aquellos días, las compañías de ballet que visitaban la ciudad parecían traer consigo un aire distinto, un eco de otros mundos y posibilidades. Ese contacto indirecto con la escena despertó en ella una inquietud profunda que la impulsó a sumergirse en el estudio del piano y el solfeo, como una forma inicial de aproximarse a ese universo.

El Teatro Argensola, una joya arquitectónica construida en los años treinta por Teodoro Ríos, emergía en la ciudad como un importante centro de cultura y espectáculo. Bajo sus techos se conjugaban las luces del cine, el teatro, la zarzuela y el encanto de las revistas musicales. Fue allí, en ese espacio cargado de magia, donde, a sus nueve años, Carmen Estrella presenció un espectáculo que resultaría decisivo en su vida.

Sobre ese escenario, en 1937 se presentó Alexander Sakharoff, quien recorría España junto a su esposa, Clotilde. La magnificencia de sus movimientos, la gracia de cada giro y la intensidad de su presencia escénica significaron para la niña una revelación.

Desde ese momento, cada rincón de su casa se transformó en un escenario improvisado. En la quietud del hogar, a solas con la música que emanaba de la radio, comenzó a bailar, dejando que su cuerpo interpretara las melodías que sus oídos descubrían. Eran instantes de absoluta libertad, de una conexión pura con ese mundo recién descubierto: el inicio de una pasión silenciosa, un diálogo íntimo con el arte que irrumpía en su vida colmándola de sueños.

No resulta extraño que, en su afán por pararse en puntas y reproducir los movimientos que imaginaba, rompiera una tras otra las zapatillas de fieltro que su madre le compraba.

La música de los grandes compositores alimentaba la pasión de Carmen Estrella por la danza y despertaba en ella una profunda conexión emocional. Las obras de Saint-Saëns y Ravel la cautivaban especialmente. También se sintió atraída por Beethoven y Bach, admirando la grandeza y complejidad de sus composiciones. Sin embargo, fue Chopin quien la impresionó con mayor intensidad: su estilo romántico y sus melodías conmovedoras parecían invitarla a bailar con una expresividad íntima y profunda.

La vida musical en su hogar configuraba un entorno en el que la música y la danza se entrelazaban de manera natural. Antonia y Carmen Estrella estudiaban piano, y ambas heredaron de su madre el gusto por el canto. Aunque Antonia Bretos nunca se dedicó profesionalmente a la música, poseía una voz de soprano y un talento natural para la interpretación de partituras operísticas.

Durante los tumultuosos años de la Guerra Civil española, Carmen Mirat Rúa, esposa del reconocido tenor Miguel Fleita —a quien los padres de Carmen Estrella habían conocido en Cuba—, residía en Aragón junto a sus hijos y había establecido una escuela de canto. Moviada por la curiosidad de saber si su hija compartía esa inclinación vocal, la madre decidió llevar a Carmen Estrella a conocer a la respetada maestra. Tras escucharla, Carmen Mirat quedó gratamente impresionada por la calidad de su voz y reconoció en ella un notable potencial para el canto. Así comenzaron las lecciones de escalas y solfeo.

Aunque el canto no constituía su verdadera vocación, Carmen Estrella siempre se mostró agradecida tanto con la experimentada Mirat como con su madre por haberle brindado esa formación. Aquellas clases le permitieron profundizar en el conocimiento musical, en el manejo del fraseo

y en la sensibilidad interpretativa; herramientas que más adelante resultarían valiosas, incluso en su futura experiencia como locutora.

Un acontecimiento luctuoso vino a empañar ese período de descubrimientos. En 1937, en medio de las sombras de la Guerra Civil española, su padre, Antonio, cayó víctima de una grave septicemia. En aquel tiempo, esta afección carecía aún del remedio que habría podido cambiar su destino: la penicilina, recientemente descubierta, pero todavía inaccesible. La enfermedad avanzó de manera implacable y los cuidados de la familia no lograron contener el progresivo deterioro. La pérdida no solo arrebató la figura paterna, sino también la estabilidad que hasta entonces parecía resguardarlos. La guerra, omnipresente, oscurecía toda esperanza.

La pérdida de su padre afectó profundamente a Carmen. Al duelo íntimo se sumó la crudeza de una escasez que comenzaba a hacerse tangible y cotidiana.

Al cumplir diez años, Carmen Estrella manifestó con claridad su firme interés por la danza y comenzó a buscar academias en Zaragoza; sin embargo, solo encontró escuelas dedicadas a la jota y a otros bailes tradicionales de la región. Aquella realidad la obligó a pensar, junto a su madre, en un cambio de rumbo.

Barcelona: 1940-1946

Con el paso de los años, la madre de Carmen Estrella comprendió que la pasión de su hija por la danza había superado cualquier límite. La observaba crear y bailar con una libertad que la llenaba de orgullo, pero también de inquietud. Consciente de que sus aspiraciones artísticas se encontraban restringidas y armada de coraje, tomó una decisión determinante: vender sus posesiones y trasladarse a Barcelona.

La ciudad ofrecía una amplia oferta de escuelas de ballet y danza moderna, donde Carmen podría desarrollar su talento. Este nuevo destino permitió, además, que su hermana Antonia profundizara en su inclinación por el piano, disciplina que ya había comenzado a estudiar. Barcelona se consolidó, de este modo, como un espacio de oportunidades, donde los sueños de ambas hermanas podían florecer.

A los doce años, en 1940, ya establecida en la ciudad, Carmen Estrella inició sus estudios de danza bajo la tutela de doña Emilia García. Estas primeras lecciones se centraron en la danza rítmica y moderna, inspiradas en los principios y el lenguaje corporal de Isadora Duncan, cuya concepción artística ejercía, entonces, una notable influencia. Este enfoque marcó un impacto decisivo en su formación. Carmen y sus compañeras bailaban descalzas, privilegiando la expresión corporal y sumergiéndose en la experiencia del movimiento libre, en plena sintonía con el ideario duncaniano.

En 1945, cuando contaba con diecisiete años, su madre —siempre cómplice y estimuladora de sus inquietudes— decidió inscribirla en una academia de ballet dirigida por Juan Madriñá, quien más tarde se convertiría en director de la Escuela de Ballet Español. Bajo su guía recibió formación en los fundamentos del ballet clásico; sin embargo, pronto se hizo evidente que ese lenguaje no constituía su verdadero camino expresivo.

Carmen volvió a construir su estilo personal y se dedicó a perfeccionarlo con disciplina y convicción. Fue en este período cuando comenzó a destacarse como bailarina solista en las presentaciones de su escuela en España. En cada actuación, su talento y su presencia escénica se hacían evidentes, ganándose el reconocimiento y la admiración tanto de sus compañeras como del público.



En la playa de Ribadesella, Carmen Estrella ensaya pasos de danza frente al mar Cantábrico. Asturias, 1945



Carmen Estrella junto a su hermana Antonia y dos primos durante un paseo. Madrid, 1943



Carmen Estrella paseando en bicicleta. Madrid, 1943



Familiares reunidos durante una excursión en el macizo de Montserrat, cerca de Barcelona, ca. 1943



Carmen Estrella junto a su hermana Antonia y familiares durante una excursión campestre en Montserrat, Cataluña, ca. 1943



Carmen Estrella y su hermana Antonia descansan en una terraza ajardinada de Barcelona, ca. 1943



Carmen Estrella, junto a su perro Kalo, en la terraza de su casa. Barcelona, 1943



Carmen Estrella posando frente a la Cascada Monumental del Parque de la Ciudadela, Barcelona, 1943



En la balastrada de la Cascada Monumental del Parque de la Ciudadela, Barcelona, 1943



Las hermanas Carmen Estrella y Antonia retratadas junto a su mascota durante un paseo. Barcelona, 1944



Las hermanas Antonia y Carmen Estrella en la playa de Ribadesella durante un día de verano junto al mar Cantábrico. Asturias, 1945



Osmara posa en el Paseo de la Reforma, México D. F., 1947

VIAJE A CUBA Y MÉXICO

Cuba: 1946

Al finalizar la Guerra Civil española, Carmen atravesó una etapa marcada por acontecimientos decisivos en su vida juvenil. Su madre, doña Antonia, enfrentaba entonces una situación particularmente compleja. Las secuelas del conflicto habían dejado profundas huellas económicas en España, y la devaluación de la moneda afectó severamente las rentas familiares que dependían de los negocios de su difunto esposo. En este contexto, su tío materno Manuel Bretos —quien había emigrado a Cuba a temprana edad y posteriormente se había establecido en México junto a su esposa e hijos— les extendió una invitación para trasladarse al país azteca.

La propuesta surgió como un gesto de apoyo ante la difícil situación de viudez que atravesaba doña Antonia y como una alternativa concreta frente a la precariedad económica. Así, la posibilidad de iniciar una nueva vida en otro país se presentó como una opción esperanzadora para la familia. Consciente de las dificultades y movida por la necesidad de un nuevo comienzo, doña Antonia tomó la decisión de vender sus posesiones y trasladarse a México junto con sus dos hijas. Antes de arribar a su destino definitivo, realizaron una escala en Cuba, con el propósito de que las jóvenes pudieran reencontrarse con su país natal.

Esta experiencia produjo una profunda satisfacción a Carmen Estrella, y le otorgó la valentía y la determinación necesarias para continuar su camino artístico. Comprendió que su estilo personal constituía el verdadero vehículo para establecer una conexión con el público y que, a través de él, podía imprimir una huella propia en la danza. Con cada presentación, su confianza se fortalecía y se abrían nuevas oportunidades.

México: 1946-1948

Poco después de su llegada a México, en 1946, Carmen Estrella se incorporó con entusiasmo a la vida profesional. Su talento no pasó desapercibido: recibió elogiosas críticas, participó en entrevistas y reportajes, y fue reuniendo una valija colmada de reconocimientos y notas de prensa. Fue también en este país donde su hermana conoció a Vicente Verni Cortadellas, periodista español que más tarde se convertiría en su esposo.



En México, de manera casi espontánea, Carmen Estrella adoptó un nombre artístico que marcaría definitivamente su carrera. Aunque en un inicio se presentaba con su nombre de nacimiento, durante una reunión con comunicadores sociales, el periodista Lotario Colli le sugirió el nombre de «Osmara». Argumentó que su nombre original evocaba el baile español, mientras que su estilo se inclinaba hacia expresiones dancísticas de carácter más universal y evocador. Así nació Osmara, «la bailarina de los pies desnudos». Este nombre artístico reflejaba no solo su lenguaje corporal y su concepción de la danza —inspirada en el ideario formal de Isadora Duncan—, sino también su esencia creativa, caracterizada por presentarse descalza en el escenario como una afirmación de libertad expresiva.

En México, además de brillar en sus presentaciones de danza, Osmara comenzó a explorar el mundo de la radio, impulsada por las conexiones de su cuñado, Vicente Verni. En una conversación, este le confesó que había leído en secreto el manuscrito *Extraña boda*, una novela de juventud que ella había escrito hacia los diecisiete años. La obra, que Osmara conservaba con celo, salió a la luz cuando su hermana Antonia mencionó a Verni su talento literario y le pidió que, en su calidad de escritor y periodista, evaluara el texto, pese a que Osmara lo consideraba apenas un pasatiempo y se resistía a que alguien lo leyera. Impresionado por su creatividad e imaginación, Verni tomó en serio su potencial y le consiguió una oportunidad en la reconocida radio mexicana XEX, inaugurada en 1930 y también conocida como W Radio. Allí, Carmen comenzó a trabajar como secretaria de Álvaro Gálvez y Fuentes, destacado locutor y productor radial. Gálvez era el creador del prestigioso programa *Encuentro*, espacio en el que se congregaban figuras relevantes del arte y la ciencia, transmitido desde importantes escenarios culturales de México.

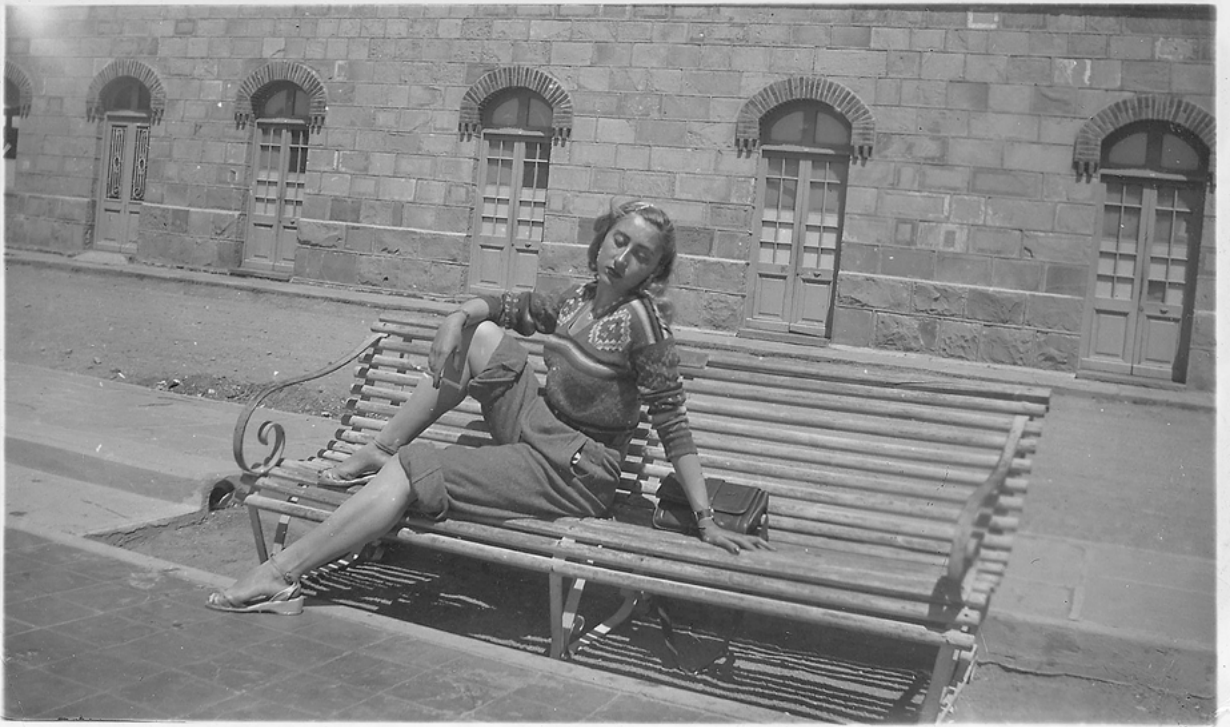
Esta nueva etapa no solo amplió su horizonte profesional, sino que le permitió adentrarse en el mundo de la producción radial, la locución y los mecanismos de la publicidad comercial. Ya establecida en México, la vida de Osmara tomó un nuevo rumbo cuando recibió una oferta para presentarse en Venezuela como bailarina por un breve período.

ESTADOS UNIDOS MEXICANOS
SECRETARIA DE GOBERNACION

Carmen Estrella Villamanana
cubrió en la Oficina Federal de Hacienda
No. *576* ubicada en *Rosales*
576 la cantidad de \$50.00
por concepto de pago de su inscripción en el
Registro Nacional de Extranjeros, según re-
cibo No. *6891*, de fecha *16 Oct*
1946, extendido por dicha oficina.
Con el número *82423*, el *29*
de *Oct* de 1946 se dió en-
trada a dicha solicitud, a fojas *97*,
del Tomo *17*, del Libro de Entrada
de Solicitudes.
Revisada la solicitud se tomó nota de ella
a fojas *97* del Tomo *17* del Libro
de Inscripción de Datos.
Con esta fecha y con el número *82423*
se expiden la presente libreta y la tarjeta ad-
junta para comprobar que la persona men-
cionada ha quedado inscrita en el Registro
Nacional de Extranjeros.
México, D. F., a *30* de *Oct* de 1946
EL OFICIAL MAYOR
José Expósito Cruz

IDENTIFICACION PERSONAL	DEL INTERESADO
Nombre y apellidos <i>Carmen Es- trella Villamanana Brea</i>	
Lugar donde nació <i>Quetzaco</i>	
Nacionalidad actual <i>Española</i>	NOMBRE, APELLIDOS Y FIRMA DEL EXTRANJERO: <i>C. Estrella Villamanana</i>
Fecha en que nació <i>Julio 16 / 1928</i>	
Sexo <i>Femenino</i> Color del pelo <i>Café</i>	HUELLAS DIGITALES (IZQUIERDA) (DERECHA)
Estatura <i>1.73</i> Color de los ojos <i>Café</i>	
Complexión <i>Delgada</i> Nariz <i>Recta</i>	
Color de la piel <i>Blanca</i> Mentón <i>Recto</i>	
Señas particulares proporcionadas por el interesado para su mejor identificación	
Nombre y apellidos de sus padres: <i>Antonio Villamanana</i> <i>Antonia Brea</i>	
Social	
Asociaciones o sociedades a las cuales pertenece	
Mutualista	
Económica	
Política	

Libreta de inscripción en el Registro Nacional de Extranjeros correspondiente a Carmen Estrella.
Documento expedido en México D. F., el 30 de octubre de 1946





Carmen Estrella en la banca de un parque. México D. F., 1947



Descansando durante un paseo al aire libre. México D. F., 1947



Posando frente a un agave ornamental en México D. F., 1947



Osmara en la Pirámide del Sol, Teotihuacán, 1947



Acompañada por su perro Kalo en un automóvil de época. México D. F., 1947



Osmara se asoma por la ventanilla. México D. F., 1948



Entrevista radial de Osmara en Radio XEX. México D. F., 1948



Osmara al piano junto a su perro Kalo. México D. F., 1948



Una pose que revela la influencia de Isadora Duncan. México, ca. 1948. Foto de estudio

EL SENTIDO DE LA DANZA

Como hemos visto, la vocación por la danza de Osmara floreció con una fuerza profunda desde los primeros años de su vida.

En una valiosa entrevista concedida al escritor Jorge Dávila Vázquez a fines de la década de los ochenta, la artista compartió reflexiones especialmente reveladoras sobre su trayectoria vital y profesional⁵. Ese testimonio, que aquí glosamos y contextualizamos, ilumina con claridad los orígenes de su impulso creativo y permite comprender la raíz íntima de su lenguaje escénico.

Como ya mencionamos, la presentación del célebre coreógrafo ruso Alexander Sakharoff, presenciada por Osmara a los nueve años en Zaragoza, la marcó de manera definitiva. En escena, Sakharoff —formado en Alemania y considerado pionero de la danza moderna— convertía las partituras de Chopin o Saint-Saëns «en una plástica corporal fabulosa», expresión con la que la propia Osmara describiría años más tarde aquella experiencia. A sus ojos, aquella danza desbordaba expresividad y parecía transmitir mensajes invisibles, cargados de significados ocultos. Desde ese instante, como ella misma lo reconocería, comprendió que la danza sería su destino.

Inspirada en las *Reflexiones sobre la danza* de Sakharoff, la bailarina en ciernes fue incorporando nuevas referencias artísticas y modelos culturales a su formación. Así como el maestro ruso había experimentado una revelación al contemplar *La primavera* de Botticelli en el Museo de Florencia, Osmara viviría una conmoción semejante en el Museo del Prado frente a la obra de Velázquez, que le produjo —en sus propias palabras— «una impresión violenta y terrible», algo «palpitante y misterioso».

Su interés por la danza creció de manera constante. Entre Zaragoza y Barcelona fue modelando su vocación con disciplina, rigor y sensibilidad, en un momento en que comenzaban a florecer las nuevas corrientes

⁵ Jorge Dávila Vázquez: «Osmara de León», en *Ecuador hombre y cultura*, Banco Central del Ecuador, Cuenca, 1990, pp. 223-256.

de la danza moderna. La huella de Isadora Duncan, pionera de la danza contemporánea, resultó decisiva. Osmara jamás ocultó su admiración ni la deuda estética que reconocía en su formación: «Mi danza era plástica, expresionista, tipo Isadora Duncan; era solista, bailaba piezas sueltas de los grandes maestros...», afirmaba en diálogo con Jorge Dávila.

Desde temprano rechazó las ataduras del ballet clásico como única forma de expresión. Bailaba descalza, vestida con túnicas etéreas de inspiración griega, y buscaba un movimiento auténtico, libre de artificios, permitiendo que cada melodía modelara su gesto corporal. Concebía la danza como una comunión entre el cuerpo y el espíritu, una forma de traducir en movimiento la emoción contenida en la música.

Su creatividad se desplegaba con particular intensidad en contacto con la naturaleza. Danzaba sobre la hierba, junto a los ríos o frente al mar, dejando que el paisaje dialogara con sus sentidos y sugiriera nuevas líneas coreográficas. Obras como el *Nocturno* de Chopin o *La primavera* de Grieg acompañaban esas inmersiones íntimas en las que música y entorno se integraban de manera orgánica.

A medida que su periplo artístico la llevó por distintas ciudades, comenzó a presentarse profesionalmente, dando muestra de la sólida formación adquirida y de una identidad escénica cada vez más definida. Su carrera despegó con fuerza: su estilo plástico y expresionista cautivó a públicos diversos mientras interpretaba obras de los grandes compositores del repertorio clásico.

En cada escenario, Osmara —quien pronto sería reconocida como «la bailarina de los pies desnudos»— dejaba una impresión perdurable. Sus presentaciones, acompañadas de cuidados juegos de luces, fusionaban plasticidad, ritmo y emoción, transformando cada función en una experiencia estética de gran intensidad sensorial.

Su talento escénico se conjugaba con una figura de singular elegancia y una presencia cautivadora. Su silueta esbelta y armónicamente proporcionada, su cabellera ondulada y su rostro de reminiscencias helénicas armonizaban con los exquisitos vestuarios que lucía —cuidadosamente seleccionados por su madre— para cada presentación, contribuyendo a la coherencia visual de su propuesta artística.

Su repertorio incluía piezas que le permitían explorar distintos registros emocionales: la *Meditación* de Massenet, evocación melancólica y contenida; la *Canción de primavera* de Mendelssohn, de luminosa frescura; el *Bolero* de Ravel, donde sus movimientos acompañaban la intensidad creciente de la música; o la *Danza ritual del fuego* de Manuel de Falla, en la que su cuerpo parecía transformarse en una llama viva. En la *Danza macabra* de Saint-Saëns alcanzaba uno de sus momentos más intensos,

representando con maestría el tránsito simbólico entre la vida y la muerte, en una síntesis elocuente de su arte, capaz de conjugar lo etéreo y lo terrenal.

Las interpretaciones musicales de Osmara revelan una sensibilidad exquisita y un gusto artístico cultivado con rigor. Se atrevió, además, a llevar al escenario obras que no habían sido concebidas originalmente para la danza, ampliando los límites expresivos del lenguaje coreográfico y dotando a cada pieza de una lectura corporal propia.

Entre otras piezas que incorporó a su repertorio se encuentran:

- *Celos y Tango gitano*, de Jacob Gade
- *Claro de luna*, de Claude Debussy
- *Danza árabe*, de Piotr Ilich Chaikovski
- *En la gruta del rey de la montaña*, de Edvard Grieg
- *Gavota*, de Christoph Willibald Gluck
- *La catedral sumergida*, de Claude Debussy
- *Marcha fúnebre*, de Frédéric Chopin
- *Narciso*, de Ethelbert Nevin
- *Nocturno*, de Frédéric Chopin
- *Orgía*, de Joaquín Turina
- *Preludio a la siesta de un fauno*, de Claude Debussy
- *Preludios* (Preludio n.º 2), de Serguéi Rajmáninov
- *Scheherazade*, de Nikolái Rimski-Kórsakov
- *Sueño de amor*, de Franz Liszt
- *Tocata, adagio y fuga en do mayor*, de Johann Sebastian Bach
- *Vals triste*, de Jean Sibelius

Con el tiempo, Osmara se consolidó como pionera de una danza audaz que integraba forma, movimiento y expresividad corporal. Su estilo fresco —sin maquillaje, con el cabello suelto y en contacto directo con la música y el público— constituyó una verdadera ruptura en una época aún dominada por los convencionalismos del ballet clásico y por arraigados prejuicios sociales.

Más que una técnica, su danza fue una forma de sentir y pensar. En ella convergían música, emoción, naturaleza y espiritualidad, configurando un lenguaje íntimo y personal. Ese impulso profundo, nacido en la infancia y sostenido a lo largo de su vida, es el que da sentido a su arte y explica la singularidad de su presencia en la historia de la danza.

Osmara con túnica ligera y descalza, al estilo de Isadora Duncan, interpretando *Nocturno*, de Frédéric Chopin.
México D. F., marzo de 1948. Foto: Karol





Interpretación coreográfica de *Claro de luna*, de Claude Debussy.
Buenos Aires, 1949. Foto: M. Judenberg



Coreografía de *Narciso*, de Ethelbert Nevin. Buenos Aires, 1949. Foto: M. Judenberg



Escena coreográfica inspirada en *Scheherezade*, de Kórsakov. México, marzo de 1948. Foto: Karol



▲ En la *Danza macabra*, de Camille Saint-Saëns, se rompen las convenciones del ballet clásico al prescindir de las zapatillas de punta y adoptar túnicas sueltas de inspiración griega. La Paz, Bolivia, 1950. Foto: Gismondi

▼ En el Teatro Tesla de La Paz, Osmara desarrolla *Bolero*, una coreografía de intensidad progresiva inspirada en la célebre composición de Maurice Ravel. Bolivia, 1950. Foto: Gismondi



En alguna terraza o patio. México, ca. 1948



Ensayo coreográfico al aire libre. México, 1948



Ensayando la Gavota, de Gluck. México, ca. 1948



Captada en una postura coreográfica casi escultórica, la figura conjuga fuerza, equilibrio y fluidez en un gesto de gran tensión plástica. México, 1948



Práctica de danza de inspiración duncaniana, México, 1948



Retrato de estudio. México, marzo de 1948. Foto: Karol





Durante el ensayo de *Sueño de amor*, de Franz Liszt. México, 1948



Actuación en el Teatro Tesla de La Paz, Bolivia, 1950. Foto: Gismondi



Osmara interpretando *Danza ritual del fuego*, de Manuel de Falla.
Teatro Tesla de La Paz, 1950. Foto: Gismondi



Carmen Estrella en el centro histórico de México D. F., en las inmediaciones de la calle Bolívar, frente a un teatro de época, ca. 1947

GIRA SUDAMERICANA

Venezuela: 1948-1949

En junio de 1948, cuando apenas contaba veinte años y llevaba consigo más intuiciones que certezas, Osmara arribó a Caracas acompañada de su madre, doña Antonia. Bastaron pocas semanas en aquella capital vibrante, abierta al vértigo moderno y a la promesa cultural, para que comprendiera que se encontraba ante un momento decisivo en su vida.

Reunió sus documentos, programas artísticos y testimonios de su trabajo, y los presentó en Publicidad Arce, una de las agencias de comunicación más prestigiosas del país, donde el talento no se medía por la edad sino por la capacidad de decir y crear.

El gerente, atento a aquella trayectoria precoz y poco común, no dudó en ofrecerle un lugar dentro del equipo de escritores, un círculo selecto integrado por figuras literarias de primera línea, entre ellas el novelista, intelectual y musicólogo cubano Alejo Carpentier, quien residía por entonces en Caracas en condición de exiliado.

Osmara se integró con naturalidad a ese ámbito exigente y, en poco tiempo, se ganó la confianza de sus colegas, incluido el propio Carpentier, quien en más de una ocasión le confió la adaptación de novelas y la creación de diálogos. Aquello no solo revelaba reconocimiento, sino también una silenciosa certeza en su capacidad creativa.

Poco después, el 26 de agosto de 1948, obtuvo el carné de «Productora Radial», otorgado por el Sindicato Profesional de Trabajadores de la Radio del Distrito Federal del estado de Miranda. Este documento formalizaba su vínculo con el medio y sellaba su ingreso a un territorio donde la voz, la palabra y la imaginación se convertían en oficio.

Allí perfeccionó sus destrezas en locución y publicidad comercial, mientras seguía ensanchando los límites de su vocación artística, pues la danza nunca dejó de habitarla, aun cuando parecía entregarse a otros lenguajes.

Su paso por Venezuela, pronto despertó el interés tanto del público caraqueño como el de las autoridades culturales, donde muchos reconocieron en Osmara una energía difícil de ignorar. El ministro de Educación, según se ha señalado, la invitó a impartir clases de danza en liceos de educación secundaria, gesto que confirma el alcance de su presencia. En enero de 1949 participó en la ceremonia inaugural del Museo de Bellas Artes de Caracas, acontecimiento memorable que quedó fijado en fotografías y en críticas elogiosas firmadas por figuras de la escena cultural, entre ellas la escritora Ofelia Cuvillán y el pintor Pedro Centeno⁶.

Durante aquellos meses, Caracas atravesaba un auge cultural pocas veces visto, impulsado por la bonanza petrolera que atraía a destacadas figuras del arte internacional. En ese contexto de efervescencia, el empresario yugoslavo Mario Yurizig llevó a la capital venezolana una renombrada compañía de ópera que había actuado tanto en La Scala de Milán como en el Metropolitan Opera House de Nueva York. Ese entorno artístico exigente y cosmopolita permitió a Osmara nutrirse de nuevas experiencias, en un clima donde el rigor y la excelencia formaban parte del aire cotidiano.

La ciudad le ofreció un marco especialmente fértil para su crecimiento. Sus actuaciones escénicas, sumadas a su labor en la radio y a la experiencia adquirida previamente como redactora en México, hicieron posible la prolongación de su estancia. Así, Venezuela se convirtió en el punto de partida de un periplo artístico que la conduciría por otros países de América del Sur e inauguraría una etapa internacional decisiva en su trayectoria.

Argentina: junio de 1949

La inauguración del Museo de Bellas Artes de Caracas actuó como detonante de su siguiente aventura. Tras verla brillar en el escenario, un empresario vinculado a la compañía de ópera —el mismo que había impulsado importantes producciones líricas en la capital venezolana— le propuso un contrato para participar en *Aida*, de Verdi, tanto en Caracas como en Buenos Aires.

La oferta representaba un reconocimiento a su talento, pero también una promesa íntima: la posibilidad de reencontrarse con Alexander

⁶ «Osmara. La danzarina de los pies desnudos», *El Heraldo*, Caracas, 7 de abril de 1949, p. 1.

Sakharoff y su esposa Clotilde, figuras decisivas en los años iniciales de su formación. Aunque aceptar implicaba dejar atrás el prestigio ya ganado en Venezuela, la perspectiva de trabajar junto a ellos pesó más que cualquier duda. Fue esa fidelidad a sus orígenes artísticos la que la llevó a decir que sí.

Osmara y su madre emprendieron un viaje cargado de expectativas, con una breve escala en Colombia, donde ofreció una presentación de danza. Al llegar a Buenos Aires, se integró a la compañía y participó en las danzas exóticas de *Aida*; sin embargo, su verdadero anhelo no estaba en el escenario ni en los aplausos, sino en el encuentro largamente esperado con los Sakharoff.

Resuelta a aprovechar su estancia en la capital argentina, se matriculó en la academia de un reconocido bailarín ruso, donde afinó su técnica y se integró en el intenso ambiente artístico de Buenos Aires, una ciudad que exigía disciplina y entrega a partes iguales. Paralelamente, encontró diversas formas de sostenerse: ofrecía recitales en el Teatro León y, con un ingenio práctico que no desmentía su carácter, comercializaba folletos de radioteatro en cuya elaboración había participado, asegurando, así, su subsistencia y la de su madre.

En vano aguardó el regreso de los Sakharoff, que nunca llegó a concretarse. Cuando la espera dejó de tener sentido, y con los últimos ahorros que conservaba, decidió contratar a un representante con la esperanza de organizar una gira que le permitiera regresar a Caracas y, desde allí, encaminarse hacia su destino final: México, donde la aguardaba su familia.

Desde Argentina partió hacia Uruguay, donde realizó varias presentaciones acogidas con entusiasmo por el público charrúa, confirmando que, incluso en tránsito y sin certezas, su arte seguía encontrando resonancia y reconocimiento.

Bolivia: 1949-1950

Con los ecos todavía recientes del reconocimiento obtenido en Argentina y Uruguay, Osmara emprendió el rumbo hacia Bolivia, un territorio que habría de confirmarle, con una claridad inesperada, la dimensión de su presencia escénica. En La Paz, la acogida superó cualquier previsión: el interés crecía de manera sostenida a medida que se aproximaba la fecha de su debut en el Teatro Ateneo, hasta que, al levantarse el telón, la res-

puesta del público se volvió concluyente. Durante doce recitales consecutivos, la sala se colmó sin reservas.

La intensidad de sus presentaciones generó un efecto inmediato y persistente. En los intermedios, los espectadores no abandonaban el teatro para dispersarse, sino para comprar boletos y un lugar en la siguiente función, conscientes de que asistían a algo que no admitía postergaciones.

Osmara había concebido un programa riguroso, donde lo vehemente y lo contenido se sucedían con equilibrio: el recogimiento del *Nocturno* de Chopin abría el tránsito hacia la hondura de los *Preludios* de Rachmaninoff; la *Danza ritual del fuego* de Falla introducía una tensión casi telúrica, seguida por el dramatismo severo de la *Danza macabra* de Saint-Saëns, mientras las melodías de Toselli y Schubert restituían un necesario sosiego.

El crítico Iván Antun Vladislavic, testigo de aquella función, escribiría en el diario *Los Tiempos* que apenas necesitaba moverse para alcanzar una hondura emocional profunda, y que su actuación resultaba, al mismo tiempo, sobrecogedora y poética.

Perú: 1950-1951

Respaldada por el reconocimiento alcanzado en Bolivia, Osmara arribó al Perú en un momento propicio para la afirmación de su trayectoria. En el histórico Teatro Municipal «28 de Julio» de Lima, las localidades se agotaron con rapidez y, durante tres noches consecutivas, la sala permaneció colmada. La respuesta del público fue sostenida, atenta, consciente de asistir a una presencia que no se agotaba en la destreza técnica, sino que se imponía por la densidad de su expresión.

La prensa limeña dio cuenta de ello. *El Comercio* y *La Prensa* destacaron una danza de hondura poco común, capaz de rozar aquello que no se deja nombrar, y subrayaron su facultad para convertir el movimiento en una forma de pensamiento sensible, donde el gesto no ilustraba la música, sino que la habitaba.




Carmen Estrella en una plaza del centro histórico de México D. F., ca. 1947

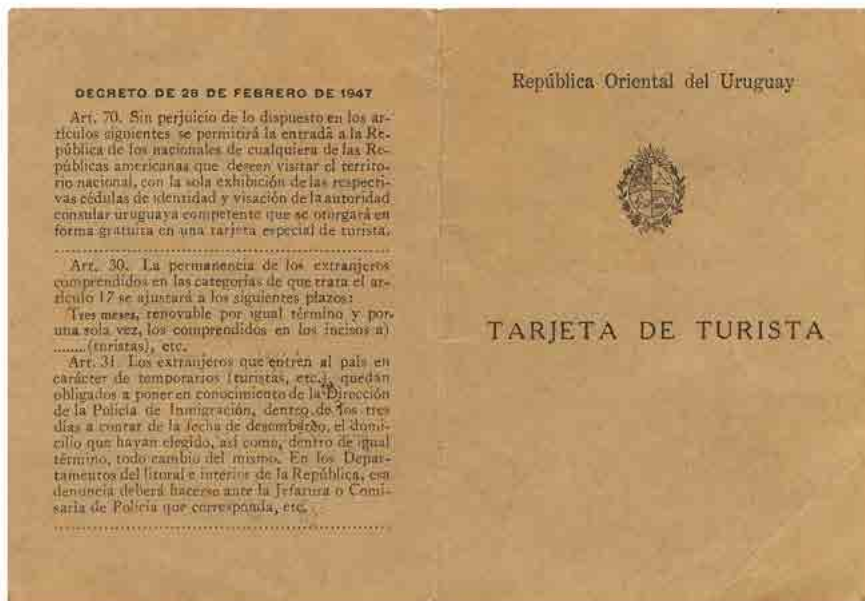


Expedido el 1º Sep. 1948
CONFORME
Sec. General: [Signature]
Sec. Finanzas: Lucila Herrera
Fecha inscripción: 26 agosto, 1948

Carnet No. 100104
Nombre y Apellido CARMEN ESTRELLA VILLAMANA
Actividad PRODUCTORA
Firma del interesado Carmen Estrella Villamana



Carnet otorgado por el Sindicato Profesional de Trabajadores de la Radio del Distrito Federal y Estado de Miranda, mediante el cual se le confirió el título de Productora Radial. Miranda, Venezuela, 6 de agosto de 1948



Tarjeta de turista de Carmen Estrella, expedida por el Consulado General de la República Oriental del Uruguay en Lima, 1949



Retrato en carboncillo de Carmen Estrella, de autor no identificado, realizado durante su estancia en Venezuela, ca. 1948-1949



En un balneario durante su gira artística por Sudamérica, ca. 1949



Según apunte en el reverso, esta foto apareció como portada de la revista *Guardia Nacional*. Caracas, 1949



Retrato de Osmara durante su estadía argentina, 1949. Foto: M. Judenberg



Osmara de perfil, entregada a la quietud del instante, durante su recorrido por Sudamérica, ca. 1949



Postal de Montevideo, ca. 1949



Abordando un avión de Pan American Airways, ca. 1950

TEATRO MUNICIPAL

Lunes 20 de Noviembre de 1950

A las 6 y 45 p. m.

Segunda y Última Presentación
de la Aplaudida
BAILARINA PLASTICA

OSMARA La bailarina de los pies desnudos

BELLEZA!! ARTE!! PLASTICIDAD!!

UN ESPECTACULO SELECTO

ULTIMO RECITAL

HOY -:- Lunes 20 -:- HOY

A las 6 y 45 p. m.

LOCALIDADES EN VENTA

Cartel promocional del último recital de Osmara en el Teatro Municipal de La Paz, 20 de noviembre de 1950

Suprema Expresión de la Danza Plástica

OSMARA



LA BAILARINA DE LOS PIES DESNUDOS

MARTES 23
ENERO 1951
NOCHE 9,30

UNICO GRAN
RECITAL DE DANZAS

-TEATRO OLMEDO-

Cartel promocional del recital de danza de Osmara en el Teatro Olmedo, Guayaquil, 23 de enero de 1951



Retrato de Osmara. En el anverso: «Para el que es todo mi cariño y mi Jesuclú, de su: Bebita». 25 de mayo de 1947. Foto: Gutiérrez

AMORES PASAJEROS

En una entrevista con la poeta Catalina Sojos, Osmara contó que fue un joven escultor venezolano —con el que sostuvo una «nutrida» correspondencia— quien le escribió sugiriéndole ir a Caracas. Pero el hechizo —cuenta— terminó cuando escuchó su voz: «tenía un timbre tan desagradable que automáticamente la imagen romántica se deshizo»⁷. Quedan algunas imágenes y unas pocas palabras de este relumbrón sentimental.

En México, el 16 de diciembre de 1947, Osmara posa junto a un árbol, en la fotografía escribe: «Para Jesús Sabater con todo afecto y simpatía. Bebita». Bebita: el nombre doméstico, el nombre que su madre y su hermana le decían en la intimidad del hogar. Se trata del escultor catalán Jesús Sabater.

Otra imagen, tomada en la terraza de la casa en Barcelona, lleva esta dedicatoria: «Para el mejor escultor del mundo, con mi humilde admiración. Bebita». Y en otra fotografía, fechada en mayo de 1947: «Para el que es todo mi cariño y mi Jesuslu, de su: Bebita».

No existen otros testimonios directos en sus diarios o entrevistas sobre romances juveniles. Pero el vacío documental no equivale al emocional. Osmara fue una joven de belleza luminosa: cabellera rubia que atrapaba la luz, sonrisa coqueta, mirada intensa. Su cuerpo —formado en la disciplina de la danza— poseía una belleza y elegancia que no pasaba inadvertida. Es difícil imaginar que esa presencia no despertara afectos, simpatías, enamoramientos.

Las fotografías conservadas en su archivo personal hablan en voz baja. No narran explícitamente, pero sugieren. En el reverso de muchas de ellas aparecen dedicatorias manuscritas, como era costumbre en la época: declaraciones comprimidas en tinta, promesas juveniles, fragmentos de pasión.

⁷ Catalina Sojos: «Mirándola danzar en la memoria», revista *Solotextos*, año V, no. 6, Casa de la Cultura Núcleo del Azuay, Cuenca, enero de 1996, pp. 95-100.

Durante su periplo artístico por América Latina, Osmara vivió algunos romances, a juzgar por los registros que disponemos.

Unas pocas fotos en Caracas, en 1948, dejan entrever otra relación. Esta vez con A. Urbina, con quien comparte un paseo por un parque de la ciudad, en cuyo centro se erige un monumento a Simón Bolívar. En el envés de un retrato donde aparece ella junto al prócer, él escribe: «Sobre el claro cielo bordado de ramajes se elevan dos sombras: la una el Libertador y la otra el Libertador de la locura. Con todo mi cariño A. Urbina».

A su paso por Bolivia, en 1949, el músico Emilio Alessio deja constancia de un encuentro: «Fue en La Paz, nos conocimos caminando por el mismo rumbo paralelo: el arte. Estrella hacia el sur, yo al norte. Fue la primera y no será la última. Siempre».

En Lima, parece que Osmara conoce a dos Raúles: ambos elegantes, pero de distinto tipo físico. Uno de ellos le escribe: «Para ti, Osmara, fragmento rudo y vital de dicha». Y en el reverso añade: «Piensa en mí, recuérdame como a uno que ya ha muerto y que enterró su corazón en ti».

También en Lima, el 1 de agosto de 1949, el violinista Henryk Szeryng le remite un retrato fotográfico dedicado: «Para Estrella Villamana, haciendo votos porque la Estrella de la Felicidad le guíe siempre hacia un porvenir luminoso».

Hay un oficial del ejército o de la policía, Carlos, que aparece en varias fotografías, y con quien se le ve posar plácidamente en una banca pública. En los mensajes del hombre se lee «La Quisca», pero no hemos podido localizar ese topónimo. Al reverso de la foto en la banqueta, él escribe: «A Bebita, dueña de mis más preciosos sentimientos, para que se mantenga vivo el recuerdo de los hermosos días que juntos hemos vivido». En otra, donde aparece solo en la misma banca, anota: «Al tesoro de Bebita, para que en la ausencia no me olvide. La Quisca, 16/9/49».

Otras voces emergen al pie o al reverso de otras imágenes: «A mi tan querida 'Osmara' con todo el sentimiento de un artista a otro», le escribe alguien en el dorso de una Venus de tocador.

Quizá esos amores fueron breves, pasajeros, quizá varios de ellos no fueron más allá del mero coqueteo, tal vez otros ardieron con más fuerza. Lo cierto es que, en la penumbra de los archivos y en la tinta desvaída de las dedicatorias, late la juventud de una mujer que vivió su arte y sus emociones con pareja intensidad.



«Para Jesús Sabater con todo afecto y simpatía. Bebita». 12 de diciembre de 1947



Esta es
en el terrado
de casa en Bar-
celona, el año pasa-
do. México 16-12-47
Para el mejor es-
cultor del mundo
Jesús Sabater, con mi
humilde admi-
ración:
Bebita

Osmara en su terraza. En el reverso: «Este es el terrado de la casa en Barcelona, en el año pasado». Para el mejor escultor del mundo, Jesús Sabater, con mi humilde admiración. Bebita. Jesús Sabater, escultor catalán. 16 de diciembre de 1947



Paseando con A. Urbina por Caracas, 1948



En la Auda.
Chapultepec. 1948

¿En quién pensaría yo
en este momento? ¿Sabater?

México 7-1-48

D. 13

«¿En quién pensaría yo en este momento? A Jesús Sabater. Bebida». 7 de enero de 1948



A mi querido
Jesusín para
que no me
olvide...
Bebita
Caracas 21-10-48

«A mi querido Jesúsín, para que no me olvide. Bebita». Caracas, 21 de octubre de 1948



Piensa en mí, re-
cuérdame como a
uno que ya ha
muerto y que en-
terré su corazón
en ti.
hina
30/7/49. Raúl Monreal.

«Para ti, Osmara, fragmento rudo y vital de dicha». Reverso: «Piensa en mí, recuérdame como a uno que ya ha muerto y que enterró su corazón en ti. Raúl». Lima, 30 de julio de 1949



«Para Estrella Villamana, haciendo votos porque la estrella de la felicidad la guíe siempre hacia un porvenir luminoso. Henryk Szeryng, 1 de agosto de 1949». Foto: Annemarie Heinrich. Szeryng (1918-1988) fue un violinista mexicano de origen polaco, uno de los más grandes intérpretes del siglo XX.



A Bebita
dueña de mis
más preciosos senti-
mientos para que se
mantenga vivo el re-
cuerdo de los hermosos días
que juntos hemos vivido
En Quisco 16/7/49.
Carlos

«A Bebita, dueña de mis más preciosos sentimientos, para que se mantenga vivo el recuerdo de los hermosos días que juntos hemos vivido. Carlos». 16 de septiembre de 1949



a Estrella: Fue en La Paz.
 Nos conocimos, caminando por el mismo
 rumbo paralelo: el arte, Estrella hacia
 el Sur, yo al Norte. Fue la primera y
 no será la última. Siempre.
 Bol. dia. 16-8-49 Emilio Alessio

El pianista Emilio Alessio le escribe: «Fue en La Paz donde nos conocimos, caminando por el mismo rumbo paralelo: el arte. Estrella hacia el sur, yo al norte. Fue la primera y no será la última. Siempre. Emilio Alessio». 16 de agosto de 1949



El río Tomebamba y una parte del Barranco vistos desde el arco del Puente del Centenario. Cuenca, ca. 1950

LLEGADA A CUENCA

En 1951, Ecuador se convirtió en una nueva estación dentro del prolongado itinerario latinoamericano de Osmara. Venía de recorrer Venezuela, Colombia, Argentina, Uruguay, Bolivia y Perú, acumulando escenarios, públicos y una experiencia que comenzaba a pesar tanto como a afirmarla. A Guayaquil llegó precedida por un nombre que ya circulaba con naturalidad en los ambientes culturales de la región.

Su presencia respondía a un contrato firmado en La Paz con la empresa Conciertos Daniel, una de las compañías más reconocidas en la organización de giras para artistas solistas en América Latina. El acuerdo garantizaba no solo un escenario adecuado, sino también una campaña de difusión estructurada con criterio profesional, respaldo reservado a trayectorias que habían demostrado consistencia más allá del aplauso circunstancial.

Ya instalada en Guayaquil, surgieron contratiempos que alteraron la planificación inicial. El anunciado Teatro Nueve de Octubre fue sustituido por el Teatro Olmedo, donde finalmente ofreció tres recitales. A ello se sumaron tensiones en torno al acompañamiento musical: varios empresarios exigían orquestas locales, desestimando el uso de grabaciones. Osmara, previendo estas dificultades, viajaba siempre con sus propias partituras y registros sonoros, sus «pistas».

La primera función evidenció el riesgo de aquella imposición. El primer violín erró entradas decisivas, el pianista perdió el compás y, por momentos, Osmara quedó sola en escena, sostenida apenas por su concentración y el pulso interior de la obra. El episodio obligó al empresario a rectificar. A partir de entonces se aceptó el uso de sus grabaciones, y las funciones siguientes se desarrollaron con la solvencia que el público esperaba.

Durante su permanencia en un hotel de la ciudad, recibió la visita del empresario cuencano don Luis Arias Argudo, quien la invitó a conocer Cuenca con motivo de las celebraciones de Carnaval. La propuesta incluía la posibilidad de ofrecer un recital una vez concluidas las festividades, así como el compromiso de garantizarle hospedaje y un porcentaje de la

recaudación. Su representante, el argentino Vargas, la alentó a aceptar la invitación, advirtiéndole que, durante el Carnaval ecuatoriano, la actividad cultural en Guayaquil perdía afluencia y que resultaría difícil sostener una programación regular. Cuenca, añadió, era una ciudad de tradición cultural sólida, un espacio donde su arte encontraría un público interesado y una recepción acorde a su trayectoria.

Osmara aceptó la propuesta, y con ese gesto, aparentemente simple, comenzó un desplazamiento que no era solo geográfico sino íntimo y definitivo. Su debut en Cuenca tuvo lugar en el Teatro Sucre, entonces bajo la tutela de la Universidad de Cuenca, en el mismo edificio que hoy ocupa la Corte Provincial de Justicia del Azuay. Las dos primeras presentaciones fueron organizadas por Luis Arias, con el cuidado de quien sabe que está poniendo en escena algo frágil y extraordinario a la vez, pero no pasó mucho tiempo antes de que la Casa de la Cultura del Azuay interviniera para ofrecerle un tercer recital, una función de vermiculada dominical que vino a cerrar, o más bien a completar, un debut que ya no podía llamarse circunstancial, porque desde entonces la vida de Osmara, y tal vez también la de la ciudad, comenzó a escribirse de otra manera. Durante su estadía en Cuenca, Osmara se hospedó en el Hotel Austral —propiedad de Luis Arias—, ubicado en la calle Padre Aguirre, frente al edificio del diario *El Mercurio*, uno de los núcleos del pulso intelectual de la ciudad.

Fue allí donde se produjo un encuentro decisivo. Un grupo de cuencanos encabezado por el pintor Ricardo León Argudo, acompañado por Luis Toro Moreno, Francisco X. Salazar y el escritor Paco Estrella, se acercó a saludarla. La conversación surgió con naturalidad y se sostuvo en un clima de afinidad inmediata. Osmara y su madre participaron de aquel diálogo abierto con quienes representaban la bohemia cultural de la ciudad.

A partir de esos primeros acercamientos, Ricardo León comenzó a acompañarla en recorridos por los alrededores de Cuenca, revelándole los paisajes morlacos y la densidad cultural de una ciudad que se ofrecía lentamente, no desde el estruendo, sino desde la contemplación y la memoria.

Sin embargo, el itinerario debía continuar. Osmara fue convocada a Ambato para participar en la inauguración de la Primera Fiesta de la Fruta y de las Flores, celebrada en febrero de 1951. Había sido contratada para bailar durante la ceremonia de coronación de la primera reina de esta festividad, la señorita Maruja Cobo García⁸. En ese marco apareció en escena

⁸ Cristóbal Cobo Arias: «Osmara de León, captada en una de sus primeras presentaciones en Ambato», febrero de 1951. Disponible en: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=667122881989096&set=a.462297822471604>

una bailarina distinta a todo lo conocido hasta entonces, exótica y excéntrica, ajena a los moldes habituales del espectáculo local. Su presencia, cuidadosamente construida, cautivó a la audiencia por la fuerza expresiva de un baile que rompía con las convenciones y proponía otra relación entre el cuerpo, la música y la mirada del público. En el Teatro Lalama, Osmara se presentó con un vestuario ligero y transparente, elegido no para provocar, sino para permitir que el movimiento se manifestara sin trabas, afirmando una concepción de la danza donde el cuerpo era instrumento y lenguaje a la vez (ver imagen p. 135).

Antes de partir, Ricardo le pidió que le enviara un telegrama al llegar a Quito. Él también proyectaba viajar a la capital. En el Teatro Bolívar, tras su presentación, Osmara cumplió la promesa. El mensaje fue breve; la respuesta inmediata: Ricardo ya estaba allí.

El reencuentro abrió un tiempo distinto. Juntos recorrieron iglesias, calles y monumentos coloniales, compartiendo jornadas que fueron estrechando una intimidad nacida sin estridencias, sostenida en la conversación, en el andar compartido, en la conciencia tácita de que algo irreversible comenzaba a tomar forma.

Tras una nueva presentación en la capital, Osmara recibió una invitación del alcalde de Ibarra, quien le ofreció un contrato ventajoso. Ricardo la acompañó en ese trayecto, y fue allí donde la relación se afirmó con una claridad inesperada. En apenas quince días tomaron la decisión de casarse.

La boda se celebró el 12 de abril de 1951 —fecha conmemorativa de la fundación de Cuenca— en una ceremonia íntima en Quito. Entre los asistentes figuraban el poeta Remigio Romero y Cordero; el miniaturista Eduardo Muñoz Willey; Alfonso Peña Andrade; el arquitecto César Burbano; y otras figuras del ámbito cultural. Los padrinos fueron Miguel Ángel Estrella Arévalo y su esposa.

Tras el acto civil, celebraron el matrimonio eclesiástico en la iglesia del Sagrario y ofrecieron una recepción en el Hotel Majestic. La luna de miel transcurrió en el Hotel Cordillera de Quito, cerrando, así, un ciclo que había comenzado en los escenarios y que, casi sin transición, se transformaba en vida compartida.



Puente del Centenario y el Barranco. Cuenca, ca. 1970



Avenida Solano, con el edificio de la Conferencia de San Vicente de Paúl en primer plano y elementos arquitectónicos hoy desaparecidos. Cuenca, ca. 1969

Palacio Municipal, diseñado por el arquitecto uruguayo Gilberto Gatto Sobral alrededor de 1953-1954.
Al frente el Parque Calderón. Cuenca, ca. 1960. Luminofoto Silva





Osmara posa con su habitual elegancia en el Parque Calderón. Cuenca, ca. 1952



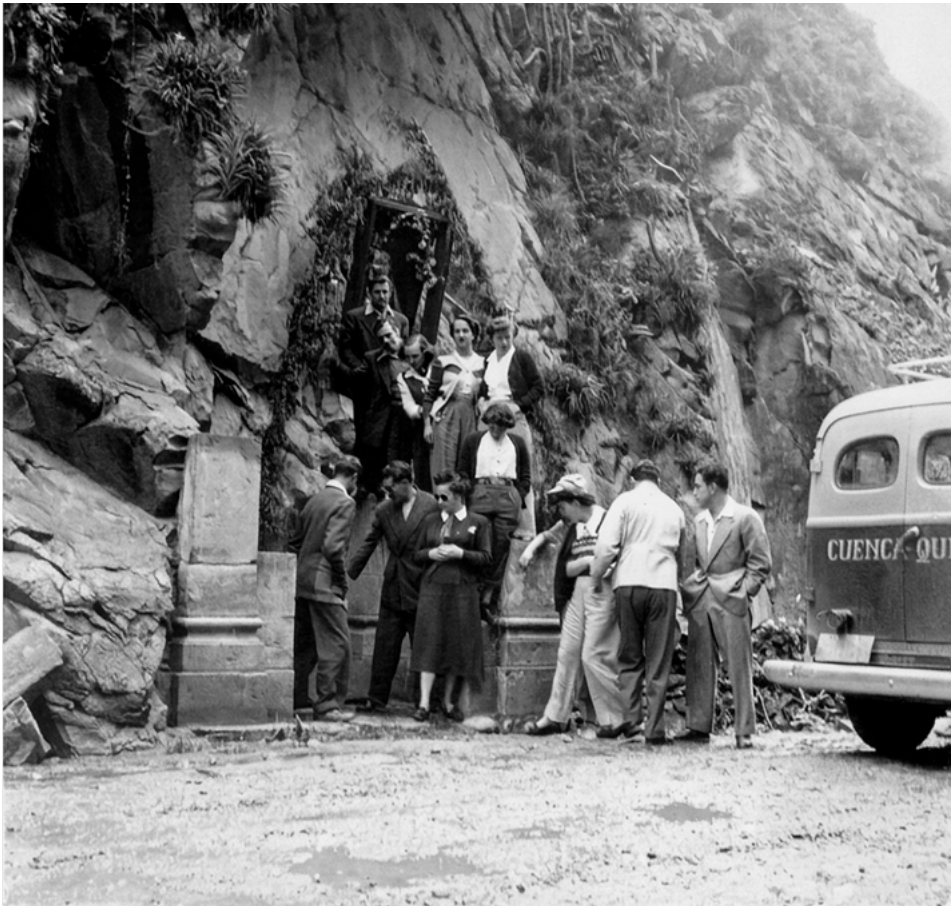
En una banca del Parque Calderón. Cuenca, ca. 1952



Otro momento en el Parque Calderón. Cuenca, ca. 1952



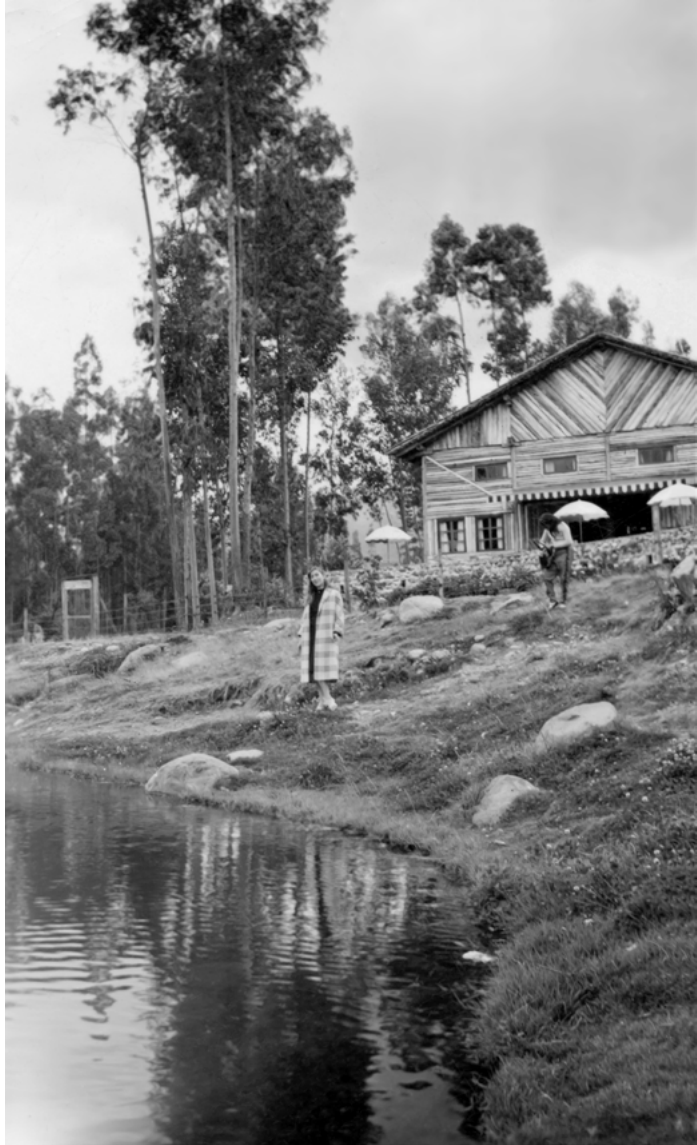
Ricardo y Osmara en una quinta serrana, poco después de su matrimonio. Cuenca, ca. 1951



Parada de un colectivo en la carretera Cuenca-Quito, ca. 1951



Osmara en escena durante la coronación de Maruja Cobo García, primera reina de la Fiesta de la Fruta y de las Flores. Teatro Lalama, Ambato, febrero de 1951. Foto: Cristóbal Cobo Arias



Osmara frente a la desaparecida laguna y cabaña de Viskosil, hoy espacio ocupado por el edificio del Hotel Oro Verde y un parqueadero. Cuenca, ca. 1964.



En un graderío en Cuenca, Osmara junto a Luis Moscoso Vega y su esposa Antonia Tinoco, entre otras personas. Cuenca, ca. 1970



Osmara junto a familiares y amigos en un encuentro social al aire libre. Cuenca, ca. 1970



Osmara integrada a la vida cultural y social de la ciudad. Cuenca, ca. 1975



Fachada lateral de la Catedral Nueva. Cuenca, ca. 1966

LA DIÓCESIS CONTRA OSMARA

Cuando Osmara llegó a Cuenca en la década de los cincuenta del siglo XX, la ciudad se ofrecía a la mirada con una serenidad casi ritual, envuelta en su aire colonial, sostenida por la presencia reiterada de iglesias, por la convivencia silenciosa entre la arquitectura heredada de Europa y la tradición vernácula, por las calles de piedra volcánica que parecían haber aprendido a resistir el paso del tiempo, y por las fachadas de casas antiguas donde los balcones de madera aún conservaban la dignidad de lo hecho para durar.

Cuenca era entonces un enclave apacible y pintoresco, definido por su herencia colonial y por un espíritu hondamente conservador. Desde la torre severa de la Catedral Vieja hasta los estrechos callejones adoquinados del Centro Histórico, la ciudad permanecía anclada en un tiempo gobernado por la costumbre, donde las tradiciones regulaban la vida cotidiana con una autoridad no escrita, aunque bajo esa superficie de estabilidad comenzaban a insinuarse señales discretas de transformación.

La permanencia de lo antiguo y las exigencias del progreso compartían el mismo espacio, a veces en armonía, a veces en tensión. Poetas, pintores y músicos encontraban en Cuenca una fuente inagotable de temas y motivos, pero sus búsquedas creativas tropezaban, con frecuencia, con la rigidez de una sociedad que observaba la innovación con recelo. La influencia de la Iglesia católica atravesaba todos los ámbitos, marcando conductas, decisiones y silencios, mientras la ciudad avanzaba a un ritmo pausado, propio de una urbe de provincias, donde el tiempo no se medía únicamente por relojes, sino por el sonido persistente de las campanas que ordenaban las horas y, en buena medida, también las conciencias.

Desde su arribo a Cuenca, Osmara se sintió hondamente atraída por la ciudad. El parque Calderón le evocaba otros lugares conocidos en su pasado. La vida apacible y el murmullo persistente del río Tomebamba le impresionaban; al mismo tiempo, le invitaban a reflexionar sobre la posibilidad de fundir su arte con aquel paisaje sereno y contenido.

Cuenca no la cautivó únicamente por su arquitectura y su entorno natural, sino también por su gente. Le llamó la atención el cantado morla-

co, la cadencia particular del habla local, y las mujeres de polleras coloridas que parecían llevar consigo una historia ancestral. En sus paseos por la Plaza de las Flores o por las adoquinadas calles del centro, sentía que las voces de los cuencanos eran un susurro persistente, una invitación silenciosa a formar parte de una nueva historia. Bajo el cielo despejado y rodeada de montañas, Osmara halló en Cuenca una casa para su alma: un lugar donde podía expresarse libremente y nutrir su sensibilidad artística, inspirada en el paisaje y en la vida cotidiana de la región.

En ese contexto, en 1951, Osmara y su esposo, Ricardo León, decidieron hacer de Cuenca su hogar. La ciudad no solo se convertiría en su residencia permanente, sino en un escenario propicio para el florecimiento de su arte. Desde el inicio, ella tuvo claro que su amor por la danza no estaría limitado por las circunstancias del matrimonio; por el contrario, concebía la vida en pareja como un espacio de apoyo y expansión, capaz de potenciar su vocación artística y su búsqueda personal.

Cuenca, con su rica historia cultural y espiritual, ofrecía un entorno propicio para continuar el desarrollo de su talento. Osmara intuía que esta tierra, fértil en poetas, pintores y hombres de letras, era el espacio donde su arte podía alcanzar una expresión más plena. En su memoria persistían los ecos de la primera visita a la ciudad, cuando sus presentaciones en el Teatro Sucre y en la Casa de la Cultura habían cautivado al público y dejado una huella perdurable.

Con el paso del tiempo y tras cumplir un año de matrimonio, Osmara sintió que había llegado el momento de dar un nuevo paso en su vida profesional. Convencida de que su arte podía enriquecer la vida cultural de la ciudad, comenzó a trabajar en la creación de su propia escuela de danza. Un anhelo cultivado durante años empezaba, finalmente, a adquirir forma concreta y propósito definido.

De ese impulso nació la academia «Semblanzas Morlacas», concebida inicialmente como un proyecto personal y de carácter particular, sostenido y financiado gracias al apoyo constante e incondicional de su esposo, Ricardo León. Ambos abrazaron la iniciativa con entusiasmo y determinación. La academia funcionó en una casa de propiedad de Luis Arias, ubicada en la calle Luis Cordero, frente al edificio de la Gobernación del Azuay, un emplazamiento que pronto se integraría a la vida cultural de la ciudad.

La sala principal de la vivienda, marcada por su aire antiguo, el piso de madera suavemente gastado por el tiempo y los espejos propios de una sala de baile, se transformó en un espacio de ensayo y creación. Con criterio artístico y sensibilidad musical, Osmara dispuso un piano en uno de los extremos, permitiendo que música y danza compartieran un mismo

ámbito. Allí, entre el sonido persistente de las melodías y el juego de las figuras reflejadas, comenzó a forjarse una escuela destinada a convertirse, con los años, en referente formativo para varias generaciones de bailarines.

Desde los primeros días, la escuela de danza de Osmara conoció un éxito tan inmediato que sorprendió incluso a quienes la habían impulsado con entusiasmo y esperanza. Bastó anunciar la apertura de las clases para que niñas y jóvenes acudieran en número creciente hasta colmar los cupos disponibles y alcanzar cerca de sesenta alumnas, cifra elocuente en una ciudad donde las novedades solían avanzar con paso cauteloso. Aquella respuesta temprana revelaba no solo curiosidad, sino una necesidad latente, un deseo silencioso de aprender, de moverse, de habitar el cuerpo desde una disciplina distinta.

Pero ningún proyecto que irrumpe en una sociedad anclada en certezas antiguas avanza sin resistencia. En esta Cuenca provinciana y profundamente conservadora comenzaron a alzarse voces que veían en la danza una perturbación del orden moral establecido. Desde ciertos sectores religiosos, el ballet fue reducido a una amenaza, interpretado desde la estrechez del dogma como una práctica indecorosa que atentaba contra las buenas costumbres y el pudor del cuerpo femenino más allá de los márgenes permitidos por la tradición y el temor.

La ofensiva tomó forma concreta bajo el liderazgo del jesuita Aurelio Aulestia, figura influyente dentro de la diócesis y respetada por amplios sectores de la comunidad. Su oposición no fue tibia ni ocasional, sino persistente y organizada, desplegada con un celo que pronto adquirió tintes alarmantes. Decidido a desacreditar la escuela emprendió una campaña sistemática destinada a sembrar desconfianza y culpa entre las familias.

Aulestia no escatimó recursos. Mandó a imprimir hojas volantes en las que atacaba directamente a Osmara y a su proyecto, textos cargados de admoniciones morales y advertencias veladas. Recorrió casas acompañado de la imagen de la Dolorosa, apelando a la fe de los padres para convencerlos de retirar a sus hijas de las clases, presentando la danza no como arte, sino como una puerta abierta a la perdición.

La ofensiva alcanzó uno de sus momentos de mayor hostilidad con la circulación clandestina de estampas alegóricas, promovidas por el propio sacerdote, en las que se trazaba una división tajante del destino humano. En ellas, un grupo de religiosos, monjas, sacerdotes y devotos ascendía en oración hacia el cielo, mientras otro descendía al infierno, encabezado por una bailarina de ballet, seguida de borrachos, jugadores y personajes asociados al vicio y la desmesura. Allí, en esa imagen burda y elocuente, quedaba expuesta la lógica del ataque: reducir el arte a pecado y convertir el movimiento del cuerpo en condena.

No se trató únicamente de murmullos ni de advertencias pronunciadas en voz baja. En los colegios religiosos de Cuenca comenzaron a aparecer letreros explícitos, colocados con una claridad que no dejaba margen a interpretaciones, en los que se prohibía el ingreso de niñas que estuvieran matriculadas en la escuela de danza de Osmara. Aquellos avisos, colgados en pasillos y accesos, funcionaban como sentencias públicas, marcas visibles de una exclusión que se pretendía moral y ejemplarizante.

El cerco se fue cerrando con rapidez. Los acosos y presiones orquestados por Aurelio Aulestia, ahora sostenidos abiertamente por los sectores más recalcitrantes de la ciudad, instauraron un clima de temor entre los padres de familia. Muchos, más que convencidos, se sintieron acorralados por el miedo a las represalias sociales, al señalamiento público o a eventuales consecuencias en la formación escolar de sus hijas. Así, una a una, comenzaron a retirarlas de las clases de ballet, no por desconfianza hacia Osmara, sino por la necesidad de protegerlas de una ciudad que había decidido vigilar y castigar.

El efecto de aquella campaña fue demoledor. La escuela, que poco antes había rebotado de voces infantiles y de pasos inseguros aprendiendo a sostener el equilibrio, empezó a vaciarse lentamente. Cada retiro era una ausencia que pesaba, un silencio nuevo en la sala de ensayo. Al final, apenas ocho señoritas permanecieron matriculadas, no tanto por desafío abierto, sino por una mezcla de lealtad, valentía y fe en el arte.

Aun frente a una oposición que no conocía límites ni pudor, Osmara no permitió que su propósito se debilitara. Persistió, no por obstinación ciega, sino por la certeza íntima de que era necesario aclarar una diferencia que la ciudad se negaba a comprender: la que separa a una bailarina ocasional de una auténtica balletista. Para ella, la danza clásica no se reducía a una destreza corporal ni a un ejercicio ornamental, sino que constituía una forma rigurosa de conocimiento, una disciplina que exigía dominio, sensibilidad y conciencia plena del movimiento. Nada había en ella de provocación ni de vulgaridad, y menos aún de las lecturas torcidas que ciertos sectores religiosos insistían en imponerle.

Con serenidad y firmeza, Osmara se dedicó a desmontar esas interpretaciones interesadas. Defendió su arte con trabajo constante y convicción profunda, sosteniendo que la danza clásica, lejos de degradar el cuerpo femenino, lo elevaba a un plano de expresión donde la armonía, la disciplina y la belleza adquirirían sentido propio. En esa defensa no solo estaba en juego una escuela, sino una idea más amplia de cultura y libertad.

Las dificultades materiales, sin embargo, no concedían tregua. El alquiler del local, el salario del pianista, la compra del piano y los gastos

cotidianos suponían una carga económica pesada, agravada por unos ingresos que apenas alcanzaban para sostener el funcionamiento mínimo de la escuela. Fue entonces cuando el apoyo de Ricardo León se volvió decisivo. Más que un respaldo financiero, indispensable sin duda, su presencia representó una complicidad activa, un acompañamiento constante que permitió que el proyecto no se desmoronara bajo el peso de las adversidades.

Ricardo asumió esas responsabilidades con un optimismo sereno, convencido del valor cultural y artístico que la escuela podía aportar a Cuenca. Su compromiso no se limitó a los números ni a la administración. En los espectáculos anuales realizados en el Teatro Cuenca, fue él quien concibió y elaboró los decorados, cuidando cada detalle con una dedicación silenciosa. Aquellas escenografías, pensadas y construidas con esmero, otorgaban a las presentaciones una dignidad profesional que las convertía en verdaderos acontecimientos dentro de la vida cultural de la ciudad.

Entre las alumnas que decidieron permanecer fieles a la escuela, aun cuando el entorno se volvía cada vez más hostil, se encontraban Gladys y Lía Arias, hijas de Olmedo Arias, así como Ruth Galarza Gómez. Esta última contó con el respaldo decidido de su madre, doña Rosario Gómez, quien no dudó en convertirse en una de las defensoras más firmes del trabajo artístico y pedagógico de Osmara. Estas jóvenes y sus familias enfrentaron no solo los prejuicios y comentarios maliciosos de una sociedad vigilante, sino también las prohibiciones explícitas impuestas por los colegios religiosos, que buscaban marginar a quienes se atrevían a cruzar los límites establecidos.

Monseñor Daniel Hermida, obispo de Cuenca, sostenía sobre sus espaldas no solo el peso de su investidura episcopal, sino una herencia de más de ochenta años de conservadurismo férreo y defensa intransigente de las tradiciones religiosas, herencia que administraba con la convicción de quien se sabe guardián de un orden que considera inmutable. Desde esa posición de poder moral y simbólico, decidió emprender una ofensiva directa contra la escuela de danza de Osmara, señalándola públicamente como una grieta por la que el pecado podía infiltrarse en la vida doméstica y social de la ciudad, un atentado deliberado contra los valores que, según su criterio, debían regir la conducta colectiva.

Sin reservas ni matices, Hermida recurrió a pastorales encendidas que se propagaron desde los púlpitos de todas las iglesias de Cuenca, discursos que adquirían la fuerza de una advertencia solemne y repetida, insistiendo en que la escuela de danza constituía un foco de corrupción moral, una amenaza para la familia y el orden social, exhortando a los

Osmara con Ignacio Landívar Argudo, párroco de Santa Isabel,
durante un paseo campestre en el valle de Yunguilla, ca. 1953



fieles a rechazar sin vacilación aquel proyecto educativo y artístico que él presentaba como peligroso y disolvente.

Con el paso de los días, su discurso adquirió un tono cada vez más beligerante. El obispo señaló directamente a Osmara, acusándola de permitir prácticas que, a su juicio, vulneraban los códigos de decoro y modestia que defendía como fundamento de la moral pública. El hecho de que las jóvenes alumnas utilizaran vestimentas que dejaban al descubierto sus piernas fue elevado a la categoría de pecado mortal, suficiente para justificar la condena abierta y la descalificación.

La ofensiva no se detuvo allí. Hermida llegó, incluso, a amenazar a Osmara con la excomunión, una sanción que, en el entramado de una sociedad profundamente católica, equivalía a una expulsión simbólica del cuerpo social, una marca difícil de borrar que buscaba aislarla, y advertir, con crudeza, a cualquiera que considerara apoyar su labor o permitir que sus hijas participaran en la escuela.

Lejos de replegarse ante la presión, Osmara optó por enfrentar de manera directa los rumores, las sospechas y los prejuicios que amenazaban con asfixiar su proyecto. Acompañada por dos respetadas damas cuencanas y por las tres hermanas de Ricardo León, quienes compartían su convicción y respaldaban sin reservas su trabajo, se dirigió a la Curia resuelta a hablar cara a cara con el obispo Daniel Hermida.

Llevaba consigo un documento preparado con esmero, un certificado suscrito por varios de los médicos más reconocidos de la ciudad, en el que se afirmaba, con lenguaje técnico y sin ambages, que la práctica del ballet no comprometía la integridad física ni la virginidad de las jóvenes alumnas.

El grupo fue recibido, en una primera instancia, por el vicario de la Curia, Miguel Cordero Crespo, hombre de trato mesurado y palabra prudente, ante quien expusieron con claridad y firmeza el motivo de su visita: afirmar que la danza era un arte legítimo, ajeno a cualquier sospecha de liviandad o impropiedad. No obstante, conscientes de que la sola presencia de Osmara podía encender aún más los ánimos, las damas resolvieron que únicamente ellas ingresarían a la audiencia con monseñor Hermida, mientras la bailarina aguardaba en la antesala.

La tensión se hizo palpable desde el primer momento. Apenas el obispo supo que aquellas mujeres acudían en respaldo de Osmara, su semblante se endureció. Se irguió con gesto severo y, antes de concederles la palabra, fijó la mirada en una de las damas, cuya vestimenta dejaba al descubierto los brazos. Con tono áspero y acusatorio señaló aquella exposición del cuerpo como una falta de respeto hacia la dignidad de un representante de Dios, reduciendo el encuentro a una amonestación que no dejaba espacio para el diálogo.

La reacción puritana, rígida y abiertamente hostil de Hermida tomó a las visitantes por sorpresa. Sin haber podido exponer sus argumentos, optaron por retirarse de la Curia, profundamente impactadas por la intolerancia que acababan de presenciar y conscientes de que no había allí voluntad alguna de escuchar.

Más tarde, en una conversación privada con el vicario Miguel Cordero Crespo, Osmara intentó explicar los principios que sostenían su escuela de danza. Con voz serena y razonada habló del arte como una vía de formación integral, de la disciplina que exige el ballet, del rigor, del esfuerzo cotidiano y de la profunda relación entre el cuerpo y la expresión humana.

Con un tono conciliador, el vicario sugirió ciertas modificaciones que, en su opinión, podrían suavizar el rechazo social. Mencionó la conveniencia de evitar movimientos que implicaran levantar las piernas, gestos nunca antes vistos en los escenarios locales y que, según su criterio, resultaban inadecuados para la sensibilidad moral de la época. Propuso también que las alumnas utilizaran túnicas largas que cubrieran por completo sus extremidades, convencido de que ese cambio ayudaría a acallar las críticas.

Osmara comprendió que aquellas sugerencias nacían del deseo de contener el conflicto, pero también de un desconocimiento profundo de la naturaleza misma de la danza clásica. Con respeto, aunque sin titubeos, explicó que tales concesiones atentaban contra la técnica y la esencia del ballet. Alterar sus movimientos fundamentales significaba traicionar su autenticidad y privar a las alumnas de una formación verdadera, despojando al arte de su sentido más hondo. La conversación concluyó en términos cordiales, pero dejó en claro que Osmara no estaba dispuesta a renunciar a la defensa de la danza como disciplina legítima, regida por códigos y saberes construidos a lo largo de siglos.

El conflicto con la Iglesia no solo persistió, sino que adquirió un cariz cada vez más áspero y doctrinario, alentado, de manera particular, por Aurelio Aulestia, cuya oposición a la escuela de danza alcanzó niveles de hostilidad que rozaban el escándalo y marcaban, sin disimulo, el pulso de una confrontación ideológica sin retorno.

En una presentación concebida para acercar el ballet al ámbito educativo y afirmar su condición de arte legítimo, Osmara fue invitada al Colegio Manuel J. Calle con el encargo de organizar un acto que permitiera a las jóvenes conocer la disciplina desde su rigor y su belleza. Sin embargo, al llegar al establecimiento, se encontró con una escena que ya no le resultaba del todo inesperada. Aurelio Aulestia se había adelantado, recorriendo patios y corredores, repartiendo entre las alumnas panfletos

impresos con premura y convicción, en los que el ballet era señalado como un arte sospechoso, etiquetado sin matices como «arte comunista».

El argumento, tan simplista como alarmante, se sostenía en el origen ruso de la disciplina, reducido a una consigna ideológica. Aulestia, fiel a su retórica inflamatoria, construía un silogismo torcido y eficaz en su propósito: si el ballet había florecido en tierras rusas, y Rusia era entonces sinónimo de los soviets, el ballet debía arrastrar consigo los peligros morales y espirituales del comunismo⁹. De ese modo, una tradición artística centenaria era transformada, por obra del prejuicio y el temor, en un instrumento de corrupción doctrinaria, y la danza, despojada de su historia y su lenguaje, quedaba convertida en amenaza, no por lo que era, sino por lo que se decía de ella.

La campaña de descrédito no se agotó en aquel episodio. Incansable en su batalla, Aulestia invocó el nombre de Isadora Duncan, figura fundacional de la danza moderna, para convertirla en emblema de una supuesta decadencia moral. El razonamiento, carente de rigor y de sentido, revelaba hasta qué punto el prejuicio podía sustituir al pensamiento, y cuánto debía soportar la bailarina frente a Osmara, lejos de dejarse arrastrar por la indignación, eligió el camino más difícil y eficaz. Con serenidad y convicción abrió un espacio de diálogo con las autoridades del colegio y expuso los principios que sustentaban su trabajo: la disciplina como forma de conocimiento, el esfuerzo como aprendizaje del cuerpo y del carácter, la dedicación como vía hacia una expresión artística honesta y exigente. La presentación se realizó sin estridencias ni provocaciones, y bastó que el ballet ocupara el escenario para que las acusaciones perdieran sustento, pues ante los ojos del público se desplegó una manifestación artística que no necesitaba defensa, solo presencia.

Con el paso del tiempo, la escuela de danza de Osmara no solo logró resistir los embates iniciales, sino que terminó por afirmarse como un espacio cultural de referencia en la ciudad. A ello contribuyó el respaldo de figuras destacadas de la intelectualidad cuencana, entre ellas el poeta César Andrade y Cordero, quien supo reconocer en la labor de Osmara un linaje artístico singular y le dedicó el inmenso poema «Estirpe de la danza», que reproducimos al final de este libro.

También el poeta Rigoberto Cordero y León desempeñó un papel decisivo en aquel proceso silencioso de legitimación del arte. Sus viñetas literarias, concebidas para acompañar las presentaciones de danza, no

⁹ Jorge Dávila Vázquez: «Osmara de León», en *Ecuador hombre y cultura*, Banco Central del Ecuador, Cuenca, 1990. pp. 223-256.

actuaban como simples ornamentos verbales, sino que abrían una puerta de sentido al espectador, ofreciéndole claves para leer el movimiento, para comprender que cada gesto sobre el escenario respondía a una historia, a una emoción, a una idea que se desplegaba en el cuerpo. De ese modo, literatura y ballet establecían un diálogo fecundo, una conversación sostenida en la sensibilidad y el pensamiento, que enriquecía la experiencia artística y ampliaba la mirada del público.

A este respaldo se sumaron otros escritores de relieve en la vida cultural cuencana de aquellos años, entre ellos Francisco X. Salazar y Rubén Astudillo, quienes desde la palabra escrita y la reflexión crítica contribuyeron a otorgar dignidad y legitimidad a la danza, en una ciudad que, lentamente y no sin resistencias, comenzaba a abrir espacios para nuevas formas de expresión y de sensibilidad.

Entre los apoyos más significativos que recibió Osmara destacó el del doctor Carlos Cueva Tamariz, figura de peso en el ámbito académico y cultural. Gracias a su intervención, Osmara fue designada profesora del Conservatorio de la Universidad de Cuenca, un nombramiento que no solo marcó un punto de inflexión en su trayectoria personal, sino que instituyó, por primera vez, a la danza clásica como parte consustancial de la formación artística universitaria. Con ese gesto, el ballet dejó de ser visto como una práctica marginal o sospechosa y pasó a ocupar un lugar legítimo dentro del entramado cultural de la ciudad, afirmando que el arte del movimiento también tenía derecho a enseñar, a formar y a perdurar.



En un maizal en el campo, ca. 1953



Osmara apuntando con un rifle en alguna feria. Paute, ca. 1953



Osmara en el parque central de Paute, ca. 1953



En un balcón desconocido, ca. 1955

Sesión fotográfica, ca. 1959







Sesión fotográfica, ca. 1959



Retrato de Ricardo León Argudo el día de su matrimonio con Osmara. Cuenca, 12 de abril de 1950.
Foto: Alejandro Ortiz Cobos

RICARDO LEÓN: ARTISTA, ESPOSO Y COMPAÑERO DE RUTA

Breve biografía

Por su condición de colaborador constante y cómplice intelectual de Osmara, como por la solidez de su propia obra artística, Ricardo León merece un espacio aparte dentro de estas páginas en su calidad de creador pleno que acompañó, sostuvo y dialogó hasta su inesperado deceso con la compañera de su vida.

Ricardo León Argudo nació en Cuenca el 4 de agosto de 1910, en el seno de una familia vinculada al arte y la cultura. Fue hijo de José Tarquino León, reconocido artista y autor del volumen *Biografías de artistas y artesanos del Azuay* (1969), obra fundamental para la memoria cultural de la región, y de Mercedes Argudo Andrade, quien supo alentar desde temprano la inclinación creativa de su hijo, comprendiendo que aquella sensibilidad precoz no era un pasatiempo, sino una vocación.

Desde los siete años comenzó a dibujar de manera autodidacta, guiado más por la intuición y la observación que por normas académicas. A los trece años, en 1923, dio un primer paso decisivo al fundar, junto a sus compañeros Remigio Romero y Cordero y Héctor Reino, el periódico artesanal *La Hoja de Trébol*, una publicación singular en la que los textos manuscritos convivían con carátulas diseñadas mediante clisés y grabados en madera a tres tintas, revelando ya una temprana conciencia gráfica y un interés por la relación entre imagen y palabra.

A los dieciséis años protagonizó un episodio que anticipaba tanto su audacia como su espíritu crítico. Realizó un cartel con caricaturas de las candidatas a reina de Cuenca y lo expuso en el almacén de José Eljuri. La reacción pública fue inmediata y encendida; la controversia alcanzó tal intensidad que el propietario del local decidió retirar la obra para evitar que el conflicto escalara. Lejos de amilanarlo, aquel incidente marcó un

punto de inflexión en su lenguaje visual y dio origen a lo que más tarde se conocería como su «trazo sintetizado», una forma de expresión depurada y esencial que definiría su producción artística en las décadas siguientes.

En 1930 emprendió viaje a Chile, país donde su hermano Tarquino ejercía funciones consulares en Valparaíso. Allí se abrió para Ricardo León una etapa fértil, intensa, marcada por el ejercicio constante y la exposición pública de su obra. Participó en salones de Viña del Mar y Valparaíso, y sus caricaturas de trazo geométrico, dirigidas a figuras políticas de relieve —Arturo Alessandri, José María Velasco Ibarra— llamaron la atención de la crítica. *El Mercurio* y *La Unión* registraron ese gesto gráfico que ya no buscaba agradar, sino decir.

En 1931, mientras la Depresión extendía su sombra sobre el mundo, ingresó como dibujante en la Imprenta y Litografía Universo de Valparaíso. Aquel espacio de tintas, planchas y papeles fue decisivo: allí afinó la disciplina del oficio, fortaleció el dominio técnico y amplió su comprensión del lenguaje visual, aprendiendo que el arte también se construye desde la repetición, la precisión y el rigor cotidiano. Permaneció en Chile hasta 1936, tiempo suficiente para que su obra comenzara a circular con mayor soltura y a ser reconocida más allá del ámbito local.

En 1937, ya de regreso en Ecuador, presentó en el Salón Mariano Aguilera de Quito las obras *Feria* y *Recibiendo luz*, que le valieron una Mención de Honor, confirmación temprana de una trayectoria que avanzaba sin estridencias, pero con firmeza. Volvió a Cuenca en 1942 y retomó allí su trabajo artístico, aunque la ciudad, más lenta y cautelosa, parecía exigirle paciencia.

Dos años después, en 1944, Chile volvió a reclamarlo. Expuso nuevamente en Valparaíso, Viña del Mar y Santiago, y en ese período obtuvo su primer premio importante con el óleo *Carga*, galardonado en la Biblioteca Severín de Valparaíso. Paralelamente desplegó una faceta distinta, pragmática, ajena al caballete, pero no al ingenio: la exportación de sombreros de paja toquilla, actividad que le proporcionó estabilidad económica y le permitió sostener su independencia creadora.

Al año siguiente alcanzó el Primer Premio en el concurso de afiches para el campeonato de fútbol en Cuenca. En las décadas siguientes, su obra cruzó fronteras. En 1949 expuso en el Salón del Ministerio de Educación Pública de Río de Janeiro, donde el renombrado pintor Cândido Portinari destacó la vinculación de su pintura con el mundo popular. En el diario *A Noite*, el crítico Celso Kelly subrayó su capacidad para captar la esencia del paisaje y de la vida cotidiana, virtud que no se adquiere por acumulación de técnicas, sino por una forma particular de mirar.

En ese año también participó en el Salón Nacional de Pintura organizado por la Casa de la Cultura Ecuatoriana en Quito, cerrando una etapa en la que el reconocimiento ya no era una promesa, sino una evidencia construida a lo largo del tiempo, con trabajo constante, silencioso y obstinado.

Además de su prolífica producción artística, Ricardo León ejerció una influencia decisiva en la vida cultural de Cuenca desde otros frentes, menos visibles quizá, pero igualmente determinantes. Por ello asumió responsabilidades públicas y comunitarias que hablaban de su compromiso con la ciudad: fue presidente de la Federación Deportiva del Azuay, concejal de Cuenca y fundador del cine Candilejas, sala concebida no como simple entretenimiento, sino como un refugio para el cine de autor, un lugar donde la mirada podía educarse y ampliarse en diálogo con otras culturas.

En mayo de 1963 obtuvo el Primer Premio en el Salón 12 de Abril, organizado por la Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, reconocimiento que confirmaba una trayectoria ya madura y coherente.

Entre 1966 y 1968 presidió la Sección de Artes Plásticas de esa misma institución, desde donde impulsó iniciativas orientadas a fortalecer la producción artística regional.

En 1968 presentó una exposición en la Sala de Exposiciones de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, reafirmando su presencia en el medio local; y en 1972 llevó su obra a Guayaquil con una muestra en la Galería CENA, auspiciada por el Centro Ecuatoriano Norteamericano, ampliando el diálogo entre regiones y públicos diversos. Cuatro años más tarde, en 1976, expuso nuevamente en Cuenca, esta vez en el vestíbulo del Palacio Municipal, en el marco del Congreso de la Asociación de Periodistas Ecuatorianos de Turismo (APET) y de la Unión de Periodistas del Azuay (UPA).

En 1980, la obra de Ricardo León cruzó nuevamente el océano y se situó en un escenario mayor al participar en la Exposición de Pintura Latinoamericana realizada en el Museo de Hamburgo, en Alemania, muestra que más tarde continuó su itinerancia en Brasil. Dos años después, en marzo de 1982, expuso en los salones de la Sociedad Germano-Iberoamericana de Frankfurt, consolidando una presencia sostenida en el ámbito cultural europeo.

El reconocimiento en su ciudad natal llegó en 1983, cuando la Municipalidad de Cuenca le otorgó la presea Fray Vicente Solano, distinción que hasta entonces había sido reservada casi exclusivamente a poetas y escritores, gesto que hablaba no solo de la valoración de su obra plástica, sino de su papel intelectual dentro de la cultura local. En noviembre de

ese mismo año presentó una nueva muestra en la Galería del Banco del Pacífico, y al año siguiente llevó su trabajo a Wolfsburg, Alemania, donde expuso en la residencia de la familia Jürgen Obrowski, en un ámbito más íntimo, pero no menos significativo.

En junio de 1986 representó al Ecuador en la Exposición Internacional «Raíces andinas en el arte contemporáneo», iniciativa de la galería Borkas de Lima, concebida como una muestra itinerante que recorrió —además de la capital peruana—, Nueva York, París y Caracas. Un nuevo espaldarazo llegó en 1987 cuando el Banco Central de Guayaquil adquirió la obra *El Mayoral*, confirmando la importancia de su producción dentro del patrimonio artístico nacional¹⁰. En ese año, además, formó parte del Primer Festival Latinoamericano de Arte y Cultura en Brasil, organizado por el Gobierno de Brasilia con el respaldo de la UNESCO, la OEA y el CIDAP, integrándose a un proyecto continental de afirmación cultural.

En 1990 presentó una muestra en la Universidad Popular de Wolfsburg y, durante esa estancia, profundamente marcado por el ambiente histórico que se respiraba en Alemania tras la caída del Muro de Berlín, concibió la obra *La unificación de las dos Alemanias*, pieza que recibió elogios por parte de los presidentes alemanes y que reveló su capacidad para traducir acontecimientos históricos en una expresión plástica de alcance simbólico.

La vida de Ricardo León, atravesada por una trayectoria artística fecunda, por el compromiso cultural y por una incesante búsqueda expresiva, se vio abruptamente interrumpida en 1996. Murió en el centro de Cuenca, víctima de un conductor irresponsable, cuando regresaba a casa tras su habitual café en el Hotel El Dorado.

La obra

La pintura de Ricardo León constituye una celebración lúcida y colorida de la memoria colectiva andina. En sus lienzos, el pueblo se convierte en protagonista coral: no hay héroes individuales, sino figuras que, fundidas en el ritmo de la fiesta, encarnan el espíritu comunitario. Desde los Pases del Niño hasta los globos multicolores que desafían el cielo, cada escena que pinta es una ofrenda visual al mestizaje cultural y a la persistencia de lo ritual.

¹⁰ Fue la crítica Inés Flores, entonces directora del Museo de Arte del Banco Central del Ecuador, quien gestionó su adquisición. Así aparece en una nota de *El Mercurio*, viernes 17 julio de 1987.

León trabajó con la intensidad paciente del artesano que escucha los ecos de su tierra. Su técnica, anclada mayoritariamente en el óleo, revela una sólida asimilación del cubismo, visible en la geometría de sus composiciones. Encuentra un cauce propio al vincular esa estructura con el dinamismo de las fiestas populares, donde las líneas se fragmentan, los planos se superponen y el espacio se organiza en una profundidad escalonada que recuerda antiguos vitrales, no por imitación, sino por afinidad conceptual: superficies de color que no solo iluminan, sino que cuentan, que ordenan la mirada y la conducen por una narración visual cuidadosamente construida. Cada fragmento cumple una función, cada color sostiene una voz dentro del conjunto¹¹.

El color fue uno de los lenguajes más poderosos de Ricardo León. Azules profundos, rojos encendidos, amarillos vibrantes dialogan entre sí con una precisión rítmica que evita el exceso y apuesta por la tensión equilibrada. La paleta no irrumpe, respira; no grita, resuena. Luis Toro Moreno lo expresó con justeza al definir la pintura de León como «un conjunto eurítmico de líneas y colores que evocan alegría, perfumes, música, amor a la vida»¹². Esa vida que León convoca está poblada de símbolos reconocibles: el niño mayoral montado en su caballo adornado, el danzante afrodescendiente que alza una bandera, la mujer indígena que estrecha una imagen sagrada, el músico inclinado sobre su concertina, el vendedor, el curioso, el devoto. Ninguna figura es accesorio, todas participan del relato.

La composición espacial que desarrolla, con personajes que avanzan hacia el primer plano mientras otros se diluyen en la distancia, revela su capacidad para unir lo teatral y lo íntimo en un mismo gesto pictórico. León no pinta desde fuera: participa. Sus cuadros no son ilustraciones de la realidad, sino interpretaciones vitales, crónicas emocionales de un mundo que conoce y honra y al que rinde homenaje sin idealizaciones complacientes.

Sus murales, por la escala y por la densidad simbólica que contienen, se alzan como verdaderas epopeyas visuales de la identidad cuencana. El Gallo Pitina, las procesiones religiosas, la vaca loca, los mercados colmados de frutas, todos estos motivos son tomados de la cultura popular y devueltos al espacio público con una hondura estética que dignifica lo cotidiano y lo eleva a categoría de memoria compartida.

¹¹ Remito al artículo «Ricardo León o la magia del color», firmado por «Martina», seguramente un seudónimo cuya identidad desconocemos. Diario *El Tiempo*, 3 de diciembre de 1983.

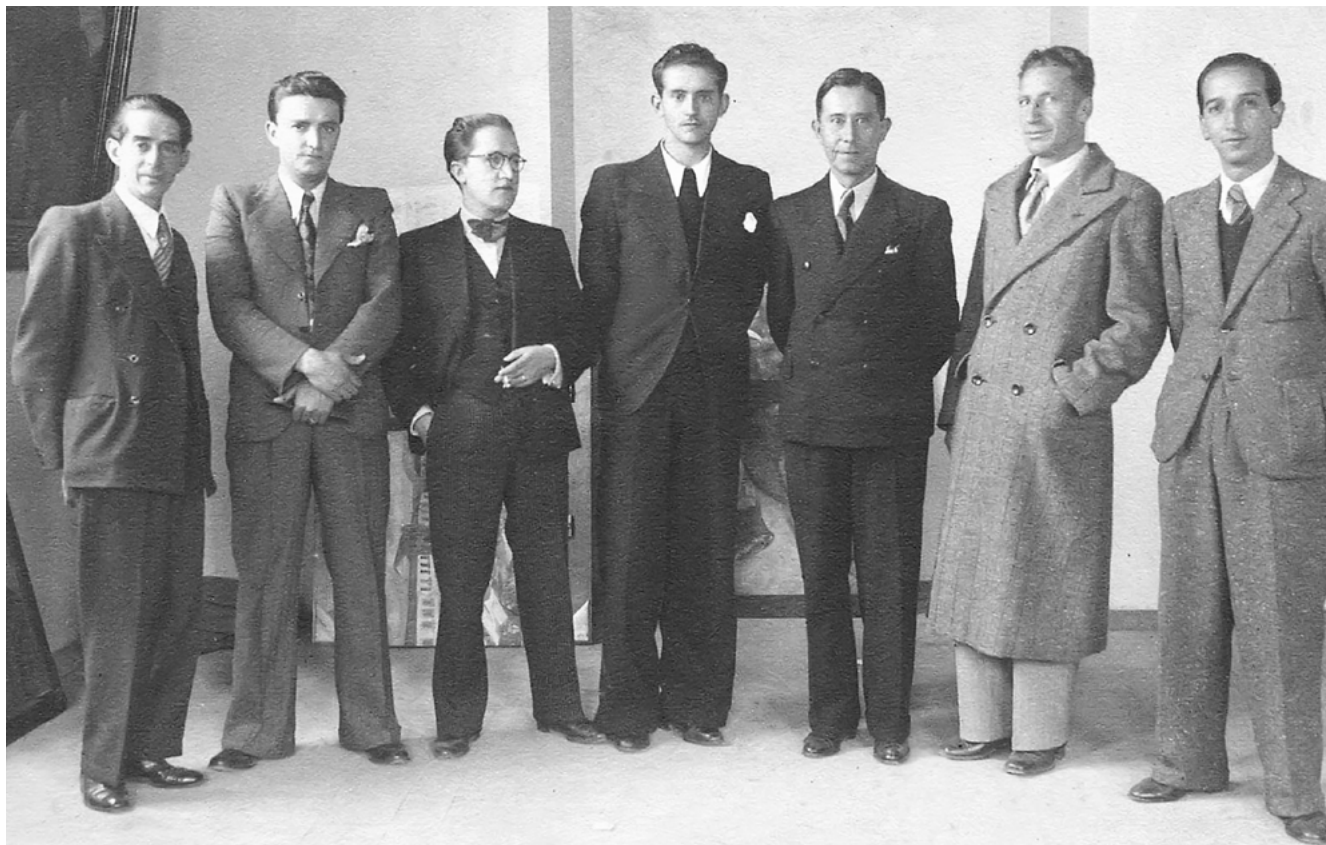
¹² Folleto Inauguración de la muestra de pintura de Ricardo León, Centro Internacional de Artesanías y Arte (CIDAP), Cuenca, 8 de septiembre de 1981.

La profesora y crítica Cecilia Suárez, anota:

La influencia de Portinari y de los muralistas mexicanos reverbera en la obra de León Argudo, empero el cuencano supo procesarla con creatividad, mirando su mundo, nuestro mundo, para contribuir a la revalorización de la cultura popular; él fue de los primeros entre nosotros en bucear profundo para descubrir la riqueza de las fiestas populares y sus devociones, los mayorales, las peleas de los gallos, las plazas y mercados, que guardan los tipos y escenas que hoy los procesos de la globalización tienden a borrar¹³.

Y dejó una huella perdurable. Pintores como Jorge Chalco, Manuel Tarqui o Jorge España reconocieron en su mirada un legado fértil, una manera distinta de entender la pintura como acto de memoria y de afirmación cultural.

¹³ Cecilia Suárez Moreno: «Al encuentro de la modernidad: la nueva pintura cuencana». Universidad de Cuenca, 10 de noviembre, 2018. Disponible en: <https://ceciliasuarez.wixsite.com/criticaycuraduria/post/al-encuentro-de-la-modernidad-la-nueva-pintura-cuencana>



Artistas participantes en una exposición de pintura realizada en abril de 1939. De izquierda a derecha: Manuel Moreno Serrano, Luis A. Moscoso Vega, Lauro Ordóñez Espinosa, César Burbano, Luis Pablo Alvarado, Guillermo Muñoz Willey y Ricardo León Argudo

Los hermanos Ricardo y Tarquino León Argudo junto a los hermanos Carlos, Enrique, Alejandro y Alberto Ortiz Cobos en una animada reunión campestre. Cuenca, ca. 1947





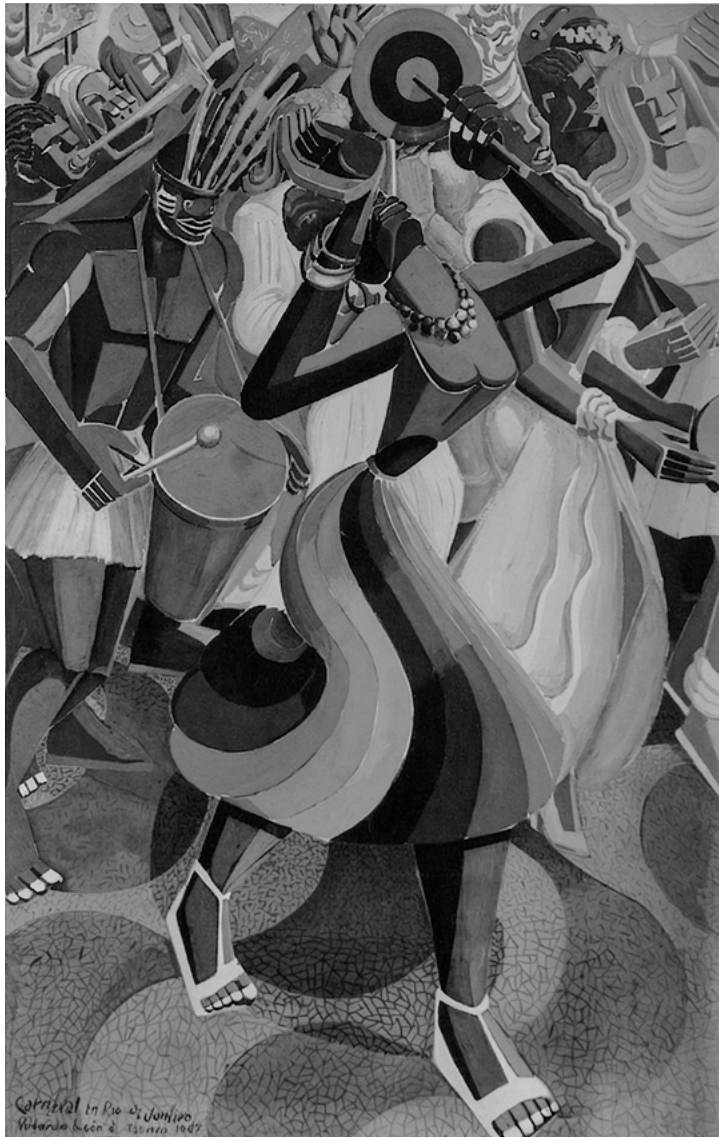
Ricardo León en el centro, junto a los hermanos y músicos: Carlos, Enrique y Alejandro Ortiz Cobos, Tarquino León Argudo, Luis Moscoso Vega, Pepe Heredia Crespo, Genaro Cuesta Heredia, Octavio Espinosa T. y Julio Montesinos Malo. Cuenca, ca. 1947. Foto: Alejandro Ortiz Cobos



Ricardo y Osmara en una quinta en Paute, poco después de su matrimonio, ca. 1951



Ricardo León mirando una reproducción fotográfica de *Carnaval en Río de Janeiro*, ca. 1947.
Foto: Alejandro Ortiz Cobos



Ricardo León, *Carnaval en Río de Janeiro*, óleo sobre tela, febrero de 1947



Ricardo León, *Pase del Niño*, óleo sobre tela, ca. 1950



Ricardo León, *Devoción*, óleo sobre tela, ca. 1950



Apertura de una exposición de Ricardo León en la Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay. De izquierda a derecha: Carlos Cueva Tamariz (presidente de la entidad), José Burbano, Ricardo León Argudo y Jacinto Cordero Espinoza. Cuenca, 1968



El artista, su esposa y su hija Irina junto a otros asistentes a la exposición.
Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, Cuenca, 1968



Ricardo con su hija Yasmín y Osmara en su primera residencia conyugal, en el edificio Maldonado, calles Benigno Malo y Presidente Córdova. Cuenca, ca. 1954



Osmara y Yasmín en el Parque Calderón. Cuenca, ca. 1957



Osmara y Yasmín, en un momento de reposo en el parque. Cuenca, ca. 1957



Osmara y sus hijas Irina y Yasmín. Cuenca, ca. 1962



Cumpleaños de Irina. De izquierda a derecha: Hernán y Eulalia Tamariz Jerves, Yasmín León, Rigoberto Cordero y León, Ricardo León, Osmara, Irina León, Lucrecia León, Yolanda Tamariz Valdivieso con sus hijos Fernando y Patricio Arteaga Tamariz, Julia Marta León, Elvira Ordóñez y Patricia Tamariz Valdivieso. Cuenca, 14 de noviembre, 1962



Cumpleaños de Irina. Aparecen, entre otros, María Eugenia Tamariz Valdivieso, María Eugenia Tamariz Ordóñez, Yasmín León, Eulalia Tamariz Jerves, Osmara, Irina León, Ricardo León Argudo, Yolanda Tamariz Valdivieso con sus hijos Fernando y Patricio Arteaga Tamariz, Manuel Tamariz Valdivieso, Lucrecia y Julia Marta León Argudo. Cuenca, 14 de noviembre, 1964



Retrato de estudio de Irina León, segunda hija del matrimonio. Cuenca, ca. 1964. Foto: Ortiz



Osmara, Ricardo y Yasmín durante un compromiso social, ca. 1970

Ricardo León, Osmara, Yasmín León y su esposo Werner Steeb. Berlín, 1989





Danzando en la terraza, ca. 1952

LA TERRAZA

La casa que Ricardo y Osmara adquirieron en la calle Padre Aguirre 11-31 y Lamar albergaba mundos distintos en cada uno de sus niveles. En la planta baja, el Teatro Candilejas vibraba con su energía creativa, con la luz intermitente del cine y el murmullo expectante del público; en el segundo piso, la familia sostenía el pulso de la vida cotidiana. Pero era en la terraza o «terrado» —como ella lo decía, muy a la española—, con su amplia vista abierta hacia el horizonte de la ciudad, donde Osmara encontraba su santuario personal.

Allí, lejos del bullicio, la danza fluía como una extensión natural de su alma, en un espacio donde cuerpo y espíritu se liberaban hasta alcanzar su máxima expresión artística. La terraza no era solo un lugar abierto: era un escenario íntimo donde sus movimientos tomaban forma, un refugio que propiciaba la comunión con el aire, el viento y la luz.

Desde ese punto elevado, la mirada se extendía hacia Turi, Santo Domingo, Cristo Rey y el centro urbano que se desplegaba a sus pies. Ese horizonte lejano no solo la inspiraba, también la acompañaba en su proceso creativo como una presencia silenciosa y constante. En ese espacio alto, Osmara se despojaba de barreras físicas y emocionales: soltaba el peso del día, aligeraba la vestimenta y elegía prendas más íntimas, más cercanas a su esencia.

Esa semidesnudez, lejos de toda intención de exposición, era una forma profunda de libertad. Al quitarse las capas externas, el cuerpo recuperaba su ligereza y volvía a encontrarse con la danza. Sin las restricciones de la ropa, se entregaba por completo al movimiento, dejando que el gesto hablara en su forma más pura. Era, entonces, cuando Ricardo, con la paciencia y la mirada amorosa de quien comprende el instante, la capturaba con el lente de su cámara Kodak.

Las numerosas fotografías que se han conservado de ese diálogo con el espacio muestran, de manera elocuente, que la terraza fue el escenario secreto del arte de Osmara: un lugar donde la danza trascendía lo físico para convertirse en meditación, en un medio para liberar el espíritu y permitir que la casa entera respirara su energía.

Aquella terraza, no era un simple lugar de tránsito, fue su territorio de búsqueda y de revelación, su refugio creador: el sitio donde afinaba cada movimiento, donde volvía a empezar una y otra vez, reinventándose sin perder nunca el hilo de su historia ni la raíz de su esencia.



Su santuario en lo alto de la casa, ca. 1960



El horizonte de Cuenca como compañía, ca. 1960



Posando en malla, ca. 1965



Baño de sol, ca. 1965



Cuerpo en libertad, ca. 1965



Cuerpo y terraza: una misma presencia, ca. 1965



Ensayando pasos de danza, ca. 1965



Con velo trasparente, ca. 1966

Baño de sol sobre la estera, ca. 1970





Espacio habitado, ca. 1970



Montaje fotográfico, ca. 1972



Entre las piedras, a orillas del río Yanuncay, ca. 1960

DIÁLOGO CON EL RÍO Y EL PAISAJE

Apenas llegó a Cuenca, la ciudad, con su luz serena y su aire de montaña, conquistó el corazón de Osmara como un amante inesperado. Desde el primer instante quedó atrapada en el hechizo de aquella pequeña urbe de provincia que parecía extraída de un cuento. El parque Calderón se alzaba como el centro vital de ese universo; las calles amplias y limpias trazaban rutas hacia horizontes abiertos; y el sol, ese sol cuencano único, no solo iluminaba, envolvía la atmósfera con una calidez que parecía venir de otro mundo. Osmara, que había viajado y vivido mucho, comprendió pronto que Cuenca, con su transcurrir sereno y la gentileza de su gente, era su destino.

Cada día salía a recorrer la ciudad. Caminaba sin apuro, dejándose llevar por las calles tranquilas y rectas que invitaban a avanzar sin prisa. Pero eran los ríos, el Tomebamba y el Yanuncay, los que terminaban por capturar su atención. Sus márgenes, bordeadas de árboles, ofrecían un espectáculo de calma y pureza. Pastoriles y cristalinos, se convertían en refugios de serenidad, lugares donde el agua murmuraba historias antiguas y el silencio acababa transformándose en canto.

Las orillas cubiertas de altamisas eran abrigos naturales donde las piedras, grandes y pequeñas, se dejaban acariciar por el roce constante del agua, mientras el sonido de las lavanderas golpeando las prendas resonaba como un eco rítmico en las jornadas soleadas. Los saucedales, despeinados por la corriente, acompañaban con su gracia el movimiento perpetuo del río. Para Osmara, aquellos cauces eran mucho más que un paisaje, eran testigos de la vida sencilla y luminosa de una ciudad que parecía guardar en sus rincones el secreto de la paz.

Fue allí donde comprendió que podía bailar. Sobre las piedras, dentro del agua, dejando que el cuerpo encontrara su propio ritmo en contacto con la naturaleza. Se descalzó y avanzó con cuidado, hundiendo los pies en la frescura que descendía de la montaña. Se inclinó, rozó la superficie con las manos, observó su reflejo suspendido en el agua clara. Sus movimientos, suaves y naturales, comenzaron a convertirse en un diálogo entre su cuerpo y el entorno. Sus pies se afirmaban en el musgo

húmedo, sus manos seguían el curso del agua, y cada gesto parecía prolongar el paisaje.

Las fotografías que han conservado la memoria de esos instantes muestran a Osmara integrada al murmullo del río. Sus movimientos, cargados de una armonía nacida del alma, no eran meramente pasos, eran revelaciones.

Revelaciones de una belleza que no buscaba deslumbrar, sino integrarse al mundo natural, ser parte del todo. Más que una danza, lo suyo era una oración silenciosa, un acto de entrega. En Cuenca, entre sus ríos, sus piedras y su gente, había hallado el verdadero significado de la paz, esa forma de equilibrio que solo conocen quienes se abandonan sin miedo a la corriente de la vida.

Y fue precisamente esa presencia —la de la danzarina que parecía susurrar con el agua— la que despertó la palabra del poeta Rigoberto Cordero y León. En su poema «Reflejos en el agua dormida», publicado el 2 de junio de 1963 en diario *El Universo* de Guayaquil, dedicado a «la bailarina de los pies desnudos», el poeta traduce la esencia evanescente del arte de Osmara, su íntima relación con la naturaleza y esa alquimia secreta entre el cuerpo y el alma que ella supo encarnar.

Ella se ha inclinado sobre el agua dormida... Se ha detenido un instante el vuelo casi inmaterial a una distancia impalpable y fragante, sus leves pies desnudos se han dormido sobre la hierba húmeda de caricias... Ahora se mira en la fuente y es toda preguntas al agua maravillada de sí misma y maravillada mucho más de la imagen.

Es una fuente pura de montaña... Una fuente de claro y transparente encanto: en ella se hunde la luz hasta lo íntimo, hasta el secreto del origen diáfano de la ternura... Es una fuente donde las alas migratorias apenas se copiaron en su claro afán de horizontes claros... Es una fuente donde el cielo se queda tantas veces en la fraternidad de la sencilla magia.

Ella se ha inclinado sobre la fuente... Sus manos, nubes detenidas, atestiguan el callarse de los labios y el hablar puro del alma... Sus manos se definen en movimientos delicadamente sugerentes: brisa, gotear de rocío, paso de una mínima canción olvidada en el aire por entre la melena de los árboles... Sus manos se tienden hacia el agua y preguntan esas preguntas que los labios no sabrían preguntar...

Sus manos quisieran hundirse en el agua con la misma infantil ternura con que sus pies se han hundido en el musgo de la orilla, pero prefieren quedarse recogiendo en el aire la esencia del agua,

esa esencia que será nube con la caricia clara de la luz más alta... Sus manos prefieren hallar en el aire el espíritu que ilumina las alas de las mariposas y el vuelo intangible de los pensamientos que no han nacido todavía.

Ella se ha inclinado sobre el agua... La luz ilumina unas pupilas intensamente emocionadas y juega con una melena alborotada de bellas claridades... Es una flor temblando de dulzuras, un suspirado suspiro hecho realidad en el instante de Música de la Música y Música de su silencio íntimamente traductor del alma.

El agua, de pronto, despierta de su sueño y se levanta hacia ella en la evanescencia clara: toma sus manos en la mejor caricia, besa los bellos pies desnudos en diáfano holocausto de ternura, pone en el cuello collares de brisa, revuelve en la melena hebras de seda y hebras de luz... El agua besa a la hermana en la frente clareada de alas, en las mejillas dulcísimas de toda dulzura, en las manos palpitantes y preguntadoras de esas preguntas que los labios no podrían preguntar, en los labios que han callado un silencio traductor del alma, en los pies descalzos que se han tornado juguetes pequeñitos del musgo de la orilla...

Ella está inclinada sobre el agua, pero el agua en su alma clara es una caricia para ella, la caricia más tierna, la caricia más dulce, esa caricia que ha puesto en sus labios una sonrisa de sutil fragancia y en sus manos un temblor casi de pétalos...

Y todo lo es ella misma, ella sola: la danzarina, la encantada danzarina inclinada sobre el agua y que ha despertado el alma diáfana del agua... Ella lo es todo: fuente y brisa, pétalos y luz, cercanía de fragancia y distancia de alas, alma de su alma, alma de la fuente y alma de la gran claridad del instante.

Ella lo es todo porque todo está en ella y todo fue creado por ella: la danzarina, la danzarina, en el milagro exquisito de la danza...



Pasos de danza frente al río, ca. 1960



Salto y *releve*, ca. 1960



Gesto coreográfico entre las piedras, ca. 1960



Reclinada junto al río, ca. 1960





Entre las ramas, ca. 1960





Posando en las orillas, ca. 1960



Danzando sobre las piedras, ca. 1960





Revista de gimnasia rítmica en el colegio Manuel J. Calle. Cuenca, ca. 1957

LA ESCUELA DE DANZA Y EL CONSERVATORIO DE MÚSICA

Reconstruir el origen de la danza académica en el Ecuador exige moverse entre referencias dispersas y datos fragmentarios. A diferencia de la música y la literatura, que ya contaban con instituciones y figuras consolidadas desde el siglo XIX, la danza permaneció durante mucho tiempo ligada a las expresiones tradicionales y a los bailes de salón que formaban parte de la vida social urbana, sin constituirse aún como disciplina formal de enseñanza. Será en las primeras décadas del siglo XX cuando el ballet empiece a abrirse paso en el país, impulsado principalmente por maestros extranjeros que introdujeron una formación técnica sistemática. Entre ellos destaca el francés Raymond Maugé Thoniel, quien hacia finales de los años veinte impartió clases en Quito y contribuyó a incorporar el baile académico en el Conservatorio Nacional. A partir de entonces, la enseñanza de la danza comenzó a organizarse de manera más estable.

En las décadas siguientes, figuras como Sabina Naundorff de Hirtz fortalecieron la formación del ballet desde academias e instituciones educativas, mientras que la Casa de la Cultura Ecuatoriana promovió la creación de un cuerpo de baile con estructura pedagógica definida, proceso que se consolidó desde 1950 bajo la dirección de Kitty Sakilarides y, más tarde, con el aporte de maestras europeas como Ileana Leonidoff.

Dentro de este proceso nacional, el caso de Cuenca presenta un desarrollo más tardío y menos documentado. La consolidación de la danza académica en la ciudad se sitúa a inicios de la década del cincuenta, cuando Osmara, formada en España y con experiencia en escenarios latinoamericanos, se estableció en la capital azuaya tras su matrimonio con Ricardo León. Su llegada coincidió con un momento en que la ciudad comenzaba a mostrar una incipiente necesidad de apertura hacia nuevas formas de expresión artística. Aún permanecía en la memoria el paso de compañías extranjeras, entre ellas el Original Ballet Russe, dirigido por el coronel W. de Basil, que llegó a Quito en 1944. El impacto de sus presentaciones fue notable: inicialmente, la Compañía había previsto ofrecer

apenas cuatro funciones, pero ante la entusiasta acogida del público debió extender su temporada hasta completar veintiséis.¹⁴ Aquella experiencia no solo despertó una temprana curiosidad por la danza escénica, sino que marcó un punto de inflexión en la sensibilidad cultural del país y la ciudad, al revelar por primera vez, con fuerza y evidencia, las posibilidades estéticas y formativas de este arte ante el público ecuatoriano. Desde entonces quedó instalada en el ambiente una expectativa nueva y persistente, una suerte de memoria colectiva que preparó el terreno para su posterior desarrollo, como lo señala Rigoberto Cordero y León.¹⁵

Al año siguiente de su matrimonio, en 1952, con apenas veinticuatro años, Osmara inició la enseñanza del ballet en una casa ubicada en las calles Luis Cordero y Gran Colombia, frente al pasaje Hortencia Mata, propiedad de Luis Arias Argudo. La prensa local destacó su trayectoria artística y la novedad que representaba la apertura de una escuela de danza en una ciudad donde esta disciplina aún no tenía un espacio propio. El lugar era amplio pero sencillo, con pisos antiguos y espejos gastados; allí, acompañada por el pianista Carlos Ortiz, comenzó una labor pedagógica marcada por la disciplina y la formación integral.

El interés inicial fue considerable: decenas de niñas y jóvenes acudieron a sus clases, atraídas por una práctica artística hasta entonces poco conocida en el medio cuencano. Como vimos ya, en un capítulo anterior, no tardaron en surgir resistencias desde sectores religiosos que veían en la danza una expresión moralmente cuestionable. A pesar de ello, la escuela logró sostenerse y sentó las bases de un proceso formativo que marcaría el desarrollo posterior de esta disciplina en la ciudad.

La labor de Osmara se inscribe, además, en un momento más amplio de transformación cultural en la ciudad. Desde el ámbito artístico, su aporte resultó decisivo al abrir espacios de formación estética y disciplinaria mediante la enseñanza de la danza; paralelamente, en el terreno de la educación escolar y colegial, mujeres como Zoila Esperanza Palacio, Dolores J. Torres y Dora Canelos desempeñaron un papel fundamental en la formación pedagógica de la niñez y la juventud cuencana, contribuyendo, desde sus respectivas esferas, a ensanchar el horizonte educativo de la ciudad.

¹⁴ Victoria García Victoria: *El original Ballet Russe en América Latina*, Buenos Aires, Talleres Gráficos de Guillermo Kraft, 1948.

¹⁵ Rigoberto Cordero y León: «El sentido creador de la danza moderna», en *Anales*, revista de la Universidad de Cuenca. Cuenca, abril-septiembre, 1958. Tomo XIV, No. (2/3) pp. 241-250.

El Conservatorio de Música «José María Rodríguez»

La historia del Conservatorio se remonta a 1937, en un tiempo en que la vida cultural de Cuenca buscaba sentar bases sólidas. Remigio Crespo Toral, figura eminente de la sociedad cuencana, poeta y apasionado de la música, comprendió que no era lo mismo escucharla que practicarla, y que para interpretarla con rigor era necesario formar artistas capaces de dominar tanto los fundamentos teóricos como las exigencias técnicas del oficio.

Con esa convicción, el proyecto fue consultado con el compositor y escritor Segundo Luis Moreno Andrade, quien por entonces se desempeñaba como director de la banda de música de la III Zona Militar en Cuenca. La idea comenzó a tomar forma lentamente, sumando voluntades y adhesiones, hasta que se presentó la ocasión propicia con la visita del ministro de Educación, coronel Francisco Urrutia Suárez, durante las festividades de noviembre de 1937. Aprovechando su permanencia en la ciudad, se le expuso la necesidad de fundar un conservatorio; el ministro acogió la propuesta sin vacilaciones y se comprometió a facilitar los trámites en Quito.

De regreso a la capital, Urrutia invitó a Segundo Luis Moreno a viajar con él. Durante el trayecto le comunicó su decisión de respaldar la iniciativa planteada por Crespo Toral y le propuso encargarse de la organización del nuevo establecimiento. En diciembre de ese mismo año, Moreno recibió oficialmente el nombramiento como organizador y director de la institución naciente.

En enero de 1938, todavía desde Quito, inició la tarea de reunir a los profesores que darían vida al proyecto. Así, el 14 de febrero de 1938 se fundó el Conservatorio, bautizado con el nombre del compositor y maestro cuencano José María Rodríguez, recordado por su prolongada labor como director de bandas, su vocación pedagógica y el valioso legado de música religiosa y de salón que dejó a la ciudad.

Antes de iniciar las actividades surgió un obstáculo inmediato: la falta de mobiliario e instrumentos. El doctor Ernesto Albán Mestanza, director de la Escuela Central Técnica de Quito, contribuyó generosamente con la donación de un piano, dos violines y una viola. Poco después, Antonio Rivadeneira se encargó de traer desde Alemania el resto del instrumental necesario. A esto se sumó el apoyo de Francisco Salgado Ayala, entonces director del Conservatorio de Quito, quien, a solicitud de Segundo Moreno, facilitó, en calidad de préstamo, varios instrumentos indispensables para el inicio de las clases.

En 1940, Segundo Luis Moreno renunció a la dirección y fue sucedido por el pianista e intelectual alemán Kurt Sober, conocido por sus conferencias sobre cultura, quien junto a Aranca Silvering administró la institución hasta 1941. En ese mismo año, el Ministerio de Educación designó como director al compositor Rafael Sojos Jaramillo, bajo cuya gestión se creó la Orquesta del Conservatorio, un paso decisivo en la consolidación de la enseñanza musical en la ciudad.

Tres años más tarde, en 1944, los conservatorios del país pasaron a integrarse como organismos anexos a las universidades; en Cuenca, esta vinculación se estableció con la Universidad de Cuenca.

En 1947 se fundó la Biblioteca del Conservatorio, que reunió un acervo de alrededor de cuatrocientas composiciones folclóricas nacionales, además de impresos, manuscritos, textos de estudio y partituras orquestales.

La biblioteca llevó el nombre de Luis Pauta Rodríguez, quien donó su colección personal como un gesto de compromiso con la cultura musical de la ciudad, contribuyendo, así, a cimentar un espacio de memoria, estudio y formación que acompañaría el crecimiento del Conservatorio en los años venideros.

Vinculación de Osmara al Conservatorio

Siete años después de abrir su academia de danza, Osmara enfrentó uno de los momentos más difíciles de su vida: la muerte de su madre en 1959. Esta pérdida no solo significó el adiós a la figura materna, sino a su confidente, amiga y compañera inseparable. Su madre había sido una presencia constante en su vida, apoyándola tanto en su carrera como en la crianza de su hija mayor, Yasmín, quien apenas tenía siete años al momento del deceso. La ausencia sumió a Osmara en una depresión que la llevó a cerrar temporalmente la academia y buscar refugio en su hogar, alejada de la vida pública y artística.

Durante cerca de un año, el dolor personal se vio agravado por las dificultades económicas. Sostener la actividad artística implicaba gastos cada vez más difíciles de cubrir: decorados, alquiler de teatros, vestuario y producción. Su esposo, Ricardo León Argudo, había respaldado durante largo tiempo el proyecto, pero las constantes pérdidas hicieron insostenible aquel esfuerzo. Cada presentación, preparada con dedicación y con un grupo reducido de alumnas, se convertía en una carga financiera imposible de mantener.

En 1960, en medio de esta crisis, intervino el doctor Carlos Cueva Tamariz, rector de la Universidad de Cuenca y presidente de la Casa de la Cultura, Núcleo del Azuay. Consciente del valor cultural de la labor de Osmara, quiso conocer las razones del cierre de la academia. Ella le habló con franqueza de su situación emocional y de las dificultades materiales que la obligaban a detener su trabajo. Cueva Tamariz, convencido de la importancia de preservar aquella semilla artística, le propuso una solución decisiva: le ofreció un espacio dentro del Conservatorio de Música José María Rodríguez, con una sala, un piano y el acompañamiento de un pianista, eliminando, así, los principales obstáculos que le impedían a Osmara continuar con la enseñanza.

Este gesto marcó un punto de inflexión. Más allá de la ayuda concreta, el respaldo institucional devolvió a Osmara la confianza necesaria para retomar su vocación. Años más tarde recordaría ese momento como el instante en que su camino artístico, amenazado por la pérdida y el desaliento, encontró una nueva posibilidad de continuidad.

Mientras preparaba ensayos y presentaciones en el Conservatorio, el doctor Rafael Sojos Jaramillo, entonces director de la institución, observó de cerca su disciplina y entrega. Fue él quien decidió integrarla formalmente al plantel docente, ofreciéndole una cátedra con un modesto salario de quinientos sucres mensuales. Por esos años, el Conservatorio funcionaba en la calle Bolívar, entre Padre Aguirre y General Torres.

A finales de la década del sesenta se produjeron cambios administrativos que culminaron, en 1970, con el nombramiento de José Castellví Queralt —músico español nacionalizado ecuatoriano— como director del Conservatorio, cargo que desempeñaría hasta 1992. Osmara recordaría siempre el apoyo cercano y constante que recibió de él en su doble condición de director y colaborador. En medio de limitaciones económicas, Castellví respaldó las actividades de la Escuela de Danza y contribuyó a sostener su crecimiento inicial, demostrando un compromiso profundo con la institución.

La Escuela de Danza: formación y legado

A lo largo de los años, la Escuela de Danza dirigida por Osmara fue mucho más que un espacio de enseñanza: se convirtió en una huella viva en la formación artística y pedagógica de Cuenca y del Ecuador. Su influencia no se limitó al escenario ni al aplauso efímero de una presentación, sino

que se extendió silenciosamente hacia las aulas, los teatros y los caminos personales de quienes encontraron en la danza una forma de vida.

Durante los Juegos Deportivos Nacionales de 1981, celebrados en Cuenca, varios de sus exalumnos dirigieron recordadas presentaciones de danza folclórica que evidenciaban no solo destreza técnica, sino la madurez de un proceso formativo que había echado raíces profundas y comenzaba a proyectarse con naturalidad en el ámbito nacional.

En su etapa de mayor crecimiento, la escuela llegó a reunir a más de cuatrocientos cincuenta estudiantes. Su propuesta académica, organizada en cinco niveles, integraba materias como Historia del Arte, Historia de la Danza, Historia del Folclore, Vocabulario de la Danza, Música y Solfeo. Esta formación amplia y rigurosa permitió que numerosos egresados continuaran estudios superiores en Quito y Guayaquil, y que algunos extendieran su vocación más allá de las fronteras del país.

En el archivo personal de Osmary de León se conservan los nombres de los primeros alumnos; ese registro, sencillo en apariencia, guarda la memoria de los inicios y el testimonio del esfuerzo paciente que imprimió en cada etapa de su labor docente y creativa. Con el tiempo, aquel núcleo inicial se transformó en un verdadero semillero de intérpretes y maestras que multiplicaron la enseñanza y extendieron su influencia sobre generaciones sucesivas, asegurando la permanencia de la danza en la ciudad.

De sus aulas surgieron discípulas y discípulos que llevaron consigo el rigor, la disciplina y la sensibilidad aprendidos, prolongando esa herencia en distintos espacios educativos y artísticos. Entre quienes formaron parte de este proceso se cuentan Carmen Borrero, Cristina Bustos, Susana Barrezueta, Sonia Calle, Clara Donoso, Carlos García, Elizabeth Palacios, Angélica Galarza, Sandra Gómez, Catalina Yunga, Blanca Álvarez, Vanessa Ávila, Ximena Abril, María Fernanda Ruiz, Juan Carlos Rodas, Yasmín León, Yolanda Neira, Lupe Monori, Sarita Bravo, Lucía Ordóñez, Rosita Tapia, Shelly Pulla, Ximena Parra, Jaqueline Trelles, Angélica Vázquez y Edith Zaldumbide.

Sus trayectorias, diversas y constantes fueron tejiendo una trama viva de continuidad que consolidó la presencia de la danza en Cuenca y la incorporó, de manera gradual y profunda, a la sensibilidad cultural de la ciudad.

Bodas de Plata del Conservatorio

La celebración de los veinticinco años del Conservatorio de Música José María Rodríguez tuvo lugar en 1963, y no fue un simple acto conmemorativo, sino una afirmación pública de madurez institucional y vocación cultural. El Teatro Universitario acogió el inicio del programa de festejos con una velada inaugural celebrada un jueves 4 de julio de 1963 por la noche bajo la dirección del doctor Rafael Sojos Jaramillo, figura central de la vida musical cuencana.

La apertura estuvo a cargo del Cuarteto de Cuerdas y la Orquesta del Conservatorio, que inauguraron la jornada con la obertura de *Nabucodonosor* de Giuseppe Verdi, obra de aliento épico que marcó el tono solemne de la celebración. A ella siguió un recorrido por el repertorio ruso y, finalmente, una selección de veintitrés piezas folclóricas, muchas de ellas de autores cuencanos, como gesto consciente de diálogo entre la tradición académica y la identidad musical local. Los decorados, diseñados por el pintor cuencano Ricardo León Argudo, aportaron una dimensión visual que acompañó con sobriedad y elegancia el discurso sonoro.

El momento culminante tuvo lugar el viernes 5 de julio, en el Teatro Cuenca, con la presencia de la Escuela de Coreografía y Danza, dirigida por Osmara. Cerca de ochenta alumnas interpretaron un repertorio diverso, entre otros temas: *El Circo*, pantomima lúdica acompañada con música de Delibes, Schubert y Strauss, *Scheherezade*, basada en la obra de Rimski-Kórsakov, que evocaba leyendas orientales con dramatismo y esplendor, el *Nocturno Op. 9, N.º 2* de Chopin y *Almacén de muñecos*, una delicada puesta en escena que evocó la ternura de figuras animadas, *así nacieron los Jembes*, considerada la primera leyenda coreográfica nacional, escrita por Mary Corylé, que retrató una fábula Jibara del encanto de los colibríes, *Los ojos verdes*, inspirada en una «leyenda» de Gustavo Adolfo Bécquer, convirtió la danza en un poema visual y finalmente *Espiral del sueño* exploró con sutileza los paisajes del subconsciente, entre sombras y misterios.

Cuánta armonía, cuánta exquisita armonía en pulcritud, cuánta delicada fragancia en armonía... Danzan las muchachas de las sonrisas suaves, danzan las niñas de las sonrisas dulces, y en la danza levantan todo el polen de las flores, todo el polen que ha llovido lluvia clara desde sus mismas sonrisas. Así se expresaba Rigoberto Cordero y León que cali-

ficó este festival como un «tributo a la sensibilidad, la disciplina y la belleza que el Conservatorio ha cultivado a lo largo de su existencia.¹⁶

El 8 de julio de 1963, Carlos Cueva Tamariz, rector de la Universidad de Cuenca, envió una carta a Osmara, profesora de Coreografía y Danza del Conservatorio de Música, en la que expresaba su cálida felicitación a la artista y sus alumnas en la presentación ofrecida al público en el Teatro Cuenca como uno de los números conmemorativos de las bodas de plata del Conservatorio.

Este evento marcó un hito cultural en la historia de Cuenca y proyectó un futuro prometedor para las artes escénicas del Ecuador.

La danza folclórica en el legado de Osmara

Durante uno de los períodos presidenciales de José María Velasco Ibarra, en un momento en que el Estado ecuatoriano buscaba reafirmar su identidad cultural en el concierto continental, se organizó, en Quito, el certamen *El Niño de las Américas*, una convocatoria de alcance nacional concebida para celebrar —y exhibir— la diversidad cultural del continente a través de expresiones tradicionales vinculadas a la religiosidad popular y al mestizaje de los pueblos.

A este evento fue invitada a participar Osmara, gracias a la gestión del poeta y escritor cuencano Francisco X. Salazar, quien entonces se desempeñaba como director de Educación. Admirador atento del trabajo artístico y pedagógico de Osmara, Salazar le propuso representar a Cuenca en este importante encuentro, convencido de que su mirada sensible y rigurosa podía traducir en escena la complejidad cultural del Austro ecuatoriano.

Por primera vez, amparada por una disposición oficial de la Dirección de Educación, Osmara tuvo acceso a diversas escuelas religiosas de la ciudad. Esta apertura institucional le permitió seleccionar cuidadosamente a los niños y niñas que integrarían el elenco destinado a participar en el Pase del Niño, una de las manifestaciones más emblemáticas de la religiosidad popular cuencana. Con su habitual esmero, diseñó una puesta en escena que articulaba danzas tradicionales como la del *Tucumán*, la *Chola cuencana* y *La danza del negro*, integrándolas en un relato coreográfico coherente, respetuoso de la tradición y, al mismo tiempo, dotado de un lenguaje escénico renovado.

¹⁶ Rigoberto Cordero y León: «Festival D' Conservatorio», diario *El Mercurio*. Cuenca, 16 de junio de 1963, p. 1.

La presentación en Quito fue un éxito rotundo y marcó un hito en su trayectoria artística y pedagógica, al demostrar que el folclor —cuando es estudiado, comprendido y trabajado con dignidad— puede dialogar con los grandes escenarios sin perder su raíz.

Pionera indiscutible de la danza folclórica en el Ecuador, Osmara fue una de las primeras creadoras en investigar de manera sistemática el folclor local y en rescatar la belleza profunda de las tradiciones culturales del Azuay. Su labor trascendió el ámbito del arte, fue también una cruzada por la dignificación de las raíces populares. En un contexto social donde el uso del traje típico aún despertaba resistencias, especialmente en los sectores urbanos, Osmara defendió con firmeza la elegancia y el simbolismo de las polleras y del atuendo tradicional, alentando a las niñas a vestir con orgullo la indumentaria de las cholos cuencanas. Su mensaje era tan contundente como inspirador: así como en Europa se celebra la herencia cultural mediante los trajes ancestrales, en Cuenca debía suceder lo mismo.

Su aporte a la danza folclórica representó un punto de inflexión en la historia cultural de la ciudad, al transformar las manifestaciones populares, hasta entonces relegadas al ámbito festivo o marginal, en expresiones escénicas de alto valor artístico. Esta etapa creativa se consolidó a finales de la década del sesenta, cuando Osmara colaboró con figuras claves como el antropólogo brasileño Paulo de Carvalho Neto, quien desarrolló en Cuenca —como en otros lugares de la geografía ecuatoriana— un importante trabajo de investigación antropológico y arqueológico junto al investigador cuencano Manuel Agustín Landívar y a la incansable promotora cultural Eulalia Vintimilla Muñoz¹⁷. Bajo el liderazgo de Carvalho Neto, este equipo multidisciplinario documentó tradiciones orales, rituales y expresiones populares de Cuenca y sus alrededores. El valioso material etnográfico resultante se convirtió en una fuente fundamental para varias de las coreografías emblemáticas que Osmara desarrollaría posteriormente, donde el gesto escénico dialogaba con la memoria colectiva.

Inspirada por esta labor, creó piezas coreográficas como *Samba de sí que sí*, con música de Carlos Arízaga Toral, y *Por eso te quiero Cuenca*, de Carlos Ortiz Cobos, obras que conjugaban identidad, técnica y sentido escénico, y que terminaron por consolidar un lenguaje propio dentro de la danza folclórica ecuatoriana.

¹⁷ Información consignada por Andrea Johanna Martínez Albarracín en su trabajo de titulación previo a la obtención del título de magíster en Estudios del Arte por la Universidad de Cuenca, 2018.

En abril de 1967, con el auspicio del Comité Ecuatoriano de Turismo (CETURIS), Osmara promovió y organizó, en el Coliseo de Quito, el espectáculo *Ecos de la Patria*, considerado el primer Concurso Nacional de Grupos Folclóricos. Este evento sentó un precedente decisivo en la promoción del folclor escenificado como símbolo de identidad y proyección cultural del Ecuador.

Un mes después, en mayo de 1967, los grupos ganadores representaron al país en el Festival de las Américas, realizado en el marco del X Congreso Turístico de la COTAL (Confederación de Organizaciones Turísticas de América Latina), en el Hotel Fontainebleau de Miami¹⁸. El grupo *Semblanzas Morlacas*, dirigido por Osmara, obtuvo el segundo lugar, consolidando su trabajo como una referencia tanto a nivel nacional como internacional.

El legado de Osmara en el ámbito folclórico, aunque estilizado en sus formas, ha dejado una huella indeleble. Sus alumnas y alumnos, inspirados por su pasión y disciplina, han heredado no solo su conocimiento y técnica, sino su compromiso con la creación artística fundamentada en la sabiduría y diversidad cultural de Cuenca y su entorno.

Entre quienes se formaron bajo su magisterio y asumieron el folclor no como repertorio sino como destino, destacan Lucía Ordóñez, Edith Zaldumbide, Catalina Yunga Patiño, Yolanda Neira Alvarado y Juan Carlos Rodas Moscoso, nombres que no se limitan a enumerar discípulos, sino que señalan continuidades, herencias activas, cuerpos que aprendieron a pensar el movimiento desde la raíz. De esa siembra, y no por azar, en 1981 surgió el grupo «Expresión Latinoamericana», fundado por Yolanda Neira Alvarado, Juan Carlos Rodas Moscoso y Lucía Ordóñez, como un espacio donde la danza dejó de ser memoria inmóvil para convertirse en acto consciente de investigación, creación y proyección de las tradiciones dancísticas nacionales.

¹⁸ Paco Salvador: *Ballet folklórico en Ecuador: reinención de tradiciones 1963-1993*, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, Quito, 2006.

Escuela de Danza
OSMARA



Teatro
CUENCA

DOMINGO
12
10am

PRECIOS
LUNETAS 7.6
NIÑOS 3
GALERIA BAJA 2.50
99 ALTA 1.80

Cartel de presentación de Osmara y su Escuela de Danza, Teatro Cuenca, ca. 1963



Alumna de la Escuela de Danza de Osmara en pose de danza moderna. Cuenca, ca. 1963



Alumnos de la Escuela de Danza de Osmara en ejercicio coreográfico al aire libre. Cuenca, ca. 1963

CONSERVATORIO DE MUSICA

“RODRIGUEZ”

DE LA UNIVERSIDAD DE CUENCA
EN SUS 25 AÑOS DE FUNDACION

Presentación de la Escuela Coreográfica y Danza



TEATRO CUENCA

Viernes 5 de Julio de 1963

a las 8.30 p. m.

ORQUESTA DEL CONSERVATORIO

Dirección: Dr. Rafael A. Sojo J.

COREOGRAFÍAS Y DIRECCIÓN ARTÍSTICA

Profesora: Sra. Osmara de León

DECORADOS: Escuela de Bellas Artes de la Universidad

DISEÑOS — VESTUARIOS: Osmara.

PROGRAMA

Alumnas del curso preparatorio

- 1.— "EL CIRCO"
(Pantomima Coreográfica) Música de LEO DELIBES, SCHUBERT y STRAUSS.
a) **Payasos:**
Niñas: Jenny Jaramillo, María Augusta Jaramillo, Lilia Loré, Isabel Cabrera, Lucía Cardoso, Nidia Farfán, Patricia Rivadeneira y Fabiola Cordero.
b) **Equilibristas:**
Niñas: Juanita Andrade, Esperanza González, Betty Domínguez, Nora Vanegas, Diana Rose Carrasco, Anita Arellano, Marilú Montesinos, Eulalia Cordero, Rebeca Montesinos y Katalina Monori.
- 2.— SCHUBERT. "ROSAMUNDA" Ballet. Orquesta
- c) **Trapezistas:**
Señoritas: Sandra Vega, Nancy Jaramillo, Lupe Muñoz
- d) **Gimnastas:**
Niñas: Lupe Monori y Yasmine León.
- 3.— LEO DELIBES. PIZZICATO. Ballet de "SYLVIA". Orquesta.
- 4.— "CUADROS CAMPESINOS". Motivos de Ballet. Esclavas coreográficas folklóricas. Música del Dr. Rafael Sojos J. (estreno)
Intervienen: Diana Ugaide, Mariana Ortiz, Elsa Checón, Haydée Awarado, Yolanda Ordóñez, María Rosa Jerves, Gilda Vázquez, Alicia Pinto, Jacinta Salazar, Lulú Corral, Elvirita Ordóñez, Margarita Cordero, Sonia Pinto, Pelegra León, Laurita Valdiviezo, Anita Loré, Betty Cordero, Catalina Sojos, Cecilia Altamirano, Claudia Vega, Esperanza Torres, Diana González, Genoveva Cordero, Rosa Cecilia Narváez, Aleja Cordero, Amelia Vega y María Eulalia Tamariz V.
- a) "ALBORADA". Despierta el día... y mientras la aurora comienza a pintar de oro y rosa los campos, el corazón campesino eleva a Dios su plegaria de salutación y alegría.
- b) "LA FAENA". Siembra... siega... cosecha del fruto que regala generosa la madre tierra. Danza armónica entre los surcos que ostentan el gentil balanceo de los altos tallos como un canto de triunfos a la vigorosa unión de los esfuerzos del hombre, que es cadena indestructible contra la miseria y el hambre.
- c) "EL ANGELUS". Cesa la faena y un recogimiento de paz y oración se ciernen sobre los campos, mientras el eco del Angelus se pierde a lo lejos en el fresco crepúsculo de la tarde.
- d) "LA FIESTA". Es la fiesta... el bullicio y el calor... la música y el torbellino de la danza... Es la fiesta campesina, alegre y sana como la brisa de la sierra bajo la noche matriculada.

Intermedio

- 5.— MOZART. Kleine Serenade. Orquesta.
Segunda Parte
- 6.— GRIEG "DANZA DE ANITA" de la suite PEER GYNT. Niñas: Anita Loré, Betty Cordero, Cecilia Altamirano, Genoveva Cordero.
- 7.— TSCHAIKOWSKY. Barcarola. Orquesta.
- 8.— "E. GRIEG. MUERTE DE ASE" de la suite PEER GYNT. (Plástica coreográfica moderna). Tristeza y dolor son el preludio irremediable de la eterna lucha entre la vida y la muerte que siempre vence al final, ostentando la vida como un trofeo de angustia...
Interpretan: Alicia Tamariz, Eugenia Moscoso, Dianiá Díaz y Josefina Farfán.
- 9.— ANCLIFFE. "SECRETO IRLANDES. Orquesta.
- 10.— BRAHMS. "DANZA HUNGARA". (Folklore de Hungría). Señoritas: Margarita Andrade, Cecilia Morales, Carmen Cardoso, Mónica Pérez, Lupe Ochoa, Eulalia Tamariz, Marianita Heredia y Eulalia Carrasco.
- 11.— E. CHARROSIN-Intermezzo. Orquesta.
- 12.— MANUEL DE FALLA. "DANZA DEL FUEGO" (Interpretación Coreográfica de estilo expresionista). Surge el diablo del fuego y crea caprichosas figuras gitanas danzantes. Causado el fuego eterno y destruye el producto de su fantasía integrando de nuevo la mágica llama.
Interpretación: Carmen Borrero, Yasmine León, Lupe Monori y Patricia Cobos.
- 13.— G. GELLER. "CAREFREE. Orquesta.
- 14.— RIMSKY KORSAKOW. "SHERASADE" (Ensayo en un cuadro de Danza Coreográfica Oriental. En el harem del Califá Sharíar danzan las favoritas. Inesperadamente irrumpen dos audaces esclavos provocando el desconcierto y la huida... Atráidos por la belleza de la favorita Zobeida y otras mujeres del harem, los esclavos las persiguen. Zobeida, tentada por el amor del esclavo, cae en sus brazos en el instante en que llega el Califá y su séquito. La muerte invade el harem pero a pesar de su odio y su furia, Sharíar no puede matar a Zobeida, a la que ama demasiado; huye de su presencia mientras la hermosa favorita gime junto al cuerpo del esclavo muerto... Interpretan: Ruth Aguirre (Zobeida), Teresa Torres, Ruth Ramírez y Araceli Vintimilla (mujeres del harem), Alexandra Suarez y Bertha Torres (esclavos), Betty Cabrera (Sharíar), Lupe Muñoz (guarda del Califá).
- 15.— R. MARKET. INTERMEZZO. Orquesta.
- 16.— F. CHOPIN "NOCTURNO" (Poema Coreográfico)... El músico poeta brinda en sus páginas la expresión más hermosa del amor, amor puro y dulce como el sueño de un romance en un jardín olvidado, tapizado de risas...
Danzan: Candelita Borrero y Cecilia Morales.



Osmara en el Conservatorio de Música «José María Rodríguez». Cuenca, ca. 1964



Carmen Borrero y Cecilia Morales. Cuenca, 1964



Escena de *El Cascanueces* interpretado por alumnas de la Escuela de Danza de Osmara. Cuenca, ca. 1964



Marcia Vega Wood en ejercicio acrobático junto a sus compañeras. Cuenca, 1964



Lupe Monori y Yasmín León en número circense. Cuenca, 1964



Lupe Monori y Yasmín León en estudio de danza. Cuenca, 1964

ARTE LUJO ARMONIA
UNICA. GRAN PRESENTACION
DE LA

ESCUELA DE DANZA Y COREOGRAFIA DEL
CONSERVATORIO DE MUSICA "RODRIGUEZ" DE
LA UNIVERSIDAD DE CUENCA



TEATRO CUENCA

VIERNES 3 DE JULIO DE 1964
NOCHE 9 P. M.

I PARTE

“Almacén de Muñecos”

MUSICA DE DUKAS, TSCHAIKOWSKY, GLUCK Y
MUSSORGSKY.

SUITE COREOGRAFICA (ESTRENO)

“Despiertan los muñecos y danzan al conjuro mágico de una hora
embujada...”

- 1) DANZA DE LA BAILARINA Y LOS SOLDADITOS DE PLOMO María Augusta Jaramillo — Janet Dorfzaum — Anita Ugalde — Nidia Farfán — Yolanda Cordero — Aida Navarrete — y Anita Urigüen.
- 2) GAVOTTA (ORQUESTA DEL CONSERVATORIO)
Betty Cordero y Elvirita Ordoñez
- 3) DANZA DE LOS MUÑECOS (ORQUESTA DEL CONSERVATORIO) Isabel Cabrera — Lilian Navarrete — Rebeca Montesinos — Margarita Cordero — Lucía Cardoso y Eulalia Cordero.
- 4) DANZA CHINA (ORQUESTA DEL CONSERVATORIO)
Anita Lloré — y Cecilia Altamirano.
- 5) DANZA ESPAÑOLA
Ligia Lloré y Jacinta Salazar.
- 6) FINAL



I N T E R M E D I O :

Alumnas de la Escuela de Danza de Osmara junto a su maestra. De izquierda a derecha: Yasmín León, Mónica Pérez, Anita Lloret, Lupe Monori, Osmara, Eulalia Tamariz, Dora Rosa Carrasco y Jacinta Salazar. Cuenca, ca. 1966





Integrantes del grupo «Semblanzas Morlacas», dirigido por Osmara, que representó al Ecuador en el Festival de las Américas durante el X Congreso Turístico de la COTAL (Confederación de Organizaciones Turísticas de América Latina). De izquierda a derecha: Carmen Borrero, Teresa Torres, Cecilia Morales, Anita Lloret y Jacinta Salazar. Cuenca, 1967



Carmen Borrero y Cecilia Morales, integrantes del grupo «Semblanzas Morlacas». Cuenca, 1967



Integrantes del grupo «Semblanzas Morlacas» en el Aeropuerto Internacional Simón Bolívar, rumbo al Festival de las Américas, en Miami. Guayaquil, 1967



Danzantes del baile del Tucumán con Osmara al centro. Cuenca, ca. 1969



Presentación de la Escuela de Danza de Osmara en una escenografía fantástica. Cuenca, ca. 1975



Osmara presentando a la Orquesta Sinfónica del Conservatorio «José María Rodríguez». Cuenca, ca. 1979

Al término de una presentación, Osmara, rodeada de sus alumnas, recibe un reconocimiento. Cuenca, ca. 1980





Osmara acompañada de su cuñado, Tarquino León, en la entrada del Teatro Candilejas. Cuenca, ca. 1960

LA RADIO, LA TELEVISIÓN Y EL TEATRO

Radio Ondas Azuayas

En 1947, Osmara había comenzado a explorar el fascinante universo de la radio, un medio que le ofrecía un amplio campo de posibilidades creativas. No solo escribía y protagonizaba radionovelas de su autoría, sino que incursionaba también en la publicidad y la locución en la prestigiosa XEW de México, donde colaboró durante más de un año con Álvaro Gálvez y Fuentes, figura central de la radiodifusión mexicana.

Su trayectoria la condujo luego a Caracas, ciudad en la que integró el plantel de escritores de radio y compartió labores con el escritor cubano Alejo Carpentier, por entonces residente en la capital venezolana.

Ya casada en Cuenca con el pintor Ricardo León, Osmara identificó en la radio un campo fértil para el despliegue de su iniciativa creadora. Se integró a varias emisoras locales, entre ellas Radio La Voz del Tomebamba, Radio Popular Independiente y Radio Hermig, espacios en los que fue afirmando su oficio y su presencia.

Uno de sus momentos memorables fue la producción de radionovelas, entre las cuales destacó una intensa dramatización de la Pasión de Jesucristo, donde interpretó a la Virgen María. Esta obra se transmitió cada año durante dos décadas en Radio Popular Independiente, resonando profundamente en la audiencia y convirtiéndose en una tradición sonora de la Semana Santa cuencana.

Desde la década del sesenta, Osmara desarrolló una labor sostenida en Radio Ondas Azuayas, en los estudios que el doctor José Antonio Cardoso Feicán mantenía en la calle Bolívar. Allí, su trabajo no se limitó a la escritura de los episodios, cuidadosamente estructurados, sino que participaba activamente en escena junto a un grupo de recordados actores del radioteatro local: Jaime Andrade y Cordero, Jaime Cobos Ordóñez, Arturo Cobo, Teodoro Rodas Heredia y Luis Fidel Tapia. Con ellos dramatizó alrededor de seis radionovelas transmitidas por Ondas Azuayas y La Voz del Tomebamba. Títulos como *El Fantasma*, *Me casé con un muerto*, *El*

rumor del silencio, *El monstruo* y *El secreto* dejaron una huella perdurable en la memoria radial de la ciudad.

La relación profesional que Osmara mantuvo con el doctor Cardoso Feicán estuvo marcada por el respeto y el reconocimiento mutuo. Él supo valorar la experiencia que ella traía consigo y comprendió la importancia de su aporte para la emisora y para el medio local. En ese contexto, Osmara asumió un papel protagónico dentro de la programación, consolidando un estilo propio que conjugaba rigor, sensibilidad y cercanía con el público.

Su trabajo en Ondas Azuayas, tanto en FM como en AM, se prolongó durante varios años. Su voz, formada desde la infancia y afinada durante su juventud en España, se distinguía por su claridad y su timbre cálido, cualidades que favorecieron una relación íntima y duradera con la audiencia. Desde ese lugar sostuvo programas que la identificaron plenamente con la emisora y con el pulso emocional de sus oyentes, afirmándose como una figura referencial de la radio cuencana en un periodo de transición entre géneros y formatos de comunicación.

Televisión: Canal 5

Con la inauguración del Canal 5 de Televisión, en 1968, bajo la gerencia y dirección del doctor José Cardoso Feicán, Osmara se reveló de inmediato como la figura idónea para asumir la animación de los principales actos sociales y espectáculos de la ciudad. A lo largo de catorce años de labor en Canal 5, su trabajo fue mucho más allá de la animación. Impulsó y sostuvo una propuesta cultural constante, con criterio formativo y sensibilidad artística, que encontró una amplia y fiel recepción en la audiencia.

Entre los programas más recordados se encuentra *El cofre del tesoro*, concebido para poner en valor los espacios de significación histórica y cultural de Cuenca. Cada emisión se estructuraba a partir de una serie de pistas que invitaban al espectador a recorrer, desde la imaginación y la memoria colectiva, las calles y símbolos de la ciudad, hasta descubrir el lugar donde se ocultaba el «tesoro», un premio ofrecido por casas comerciales. El juego, lejos de ser trivial, se convertía en una forma de reconocimiento y reapropiación del patrimonio urbano.

La versatilidad de Osmara se expresó también en la organización de programas dirigidos a públicos diversos: espacios para la difusión de artistas locales, propuestas orientadas al público infantil y, durante la época navideña, emisiones dedicadas a coros, villancicos y representa-

ciones que envolvían a la ciudad en un clima festivo y comunitario. Incluso creó programas que buscaban dar un giro cultural al Carnaval, con libretos cómicos de su autoría que añadían frescura y creatividad a las celebraciones tradicionales.

El Canal 5 de Televisión permaneció en el aire hasta febrero de 1982, cerrando una etapa en la que la televisión local, gracias a figuras como Osmara, logró conjugar entretenimiento, identidad y vocación cultural.

El Teatro Candilejas

Osmara dejó también una huella significativa en el ámbito cinematográfico al convertirse en una figura activa dentro de la cultura fílmica de su tiempo. El viernes 7 de enero de 1955, junto a su esposo, fundó el Teatro Candilejas, ubicado en la intersección de las calles Padre Aguirre 9-37 y Mariscal Lamar, una sala de proyección que desde sus inicios se transformó en un referente cultural de la ciudad y en punto de encuentro para cinéfilos y amantes del séptimo arte.

Cabe señalar que, como casi todos los cines de la ciudad, el Candilejas operaba bajo la designación de «Teatro», aunque era fundamentalmente una sala de cine, que en ciertas ocasiones ofrecía otro tipo de programación, ya sea obras de teatro, shows de variedades o conciertos de música.

Durante sus primeros años, el Candilejas sostuvo una programación de notable calidad, orientada hacia lo más representativo del cine europeo de la época: el neorrealismo italiano, la *Nouvelle Vague*, las obras de Ingmar Bergman y otras corrientes que proponían una mirada más profunda, reflexiva y exigente sobre el lenguaje cinematográfico. No se trataba únicamente de proyectar películas, sino de ofrecer al público cuencano una experiencia estética distinta, capaz de interpelar la sensibilidad y el pensamiento.

Pero el teatro y su fundadora no estuvieron exentos de controversia. La oposición de sectores conservadores, liderados por el sacerdote Aules-tia, veía en las carteleras y presentaciones del teatro sendas «provocaciones» a la moral de la época.

En la década de los setenta, el teatro atravesó un giro significativo al convertirse en el primer cine de Cuenca en proyectar películas para adultos, inaugurando una nueva etapa en su historia. Las carteleras publicadas en la prensa local dan cuenta de este cambio de orientación que, aunque polémico, terminó por consolidar al Candilejas como un espacio donde el riesgo y la ruptura formaban parte de su identidad.

El cine Candilejas continuó en funcionamiento hasta el 30 de agosto de 1984, cuando finalmente cerró sus puertas, según la meticulosa investigación *Paraísos perdidos. Revisitando los cines de Cuenca*¹⁹. Su trayectoria, atravesada por la búsqueda constante de nuevas formas de expresión, permanece como un capítulo singular en la historia cultural de Cuenca y en el legado de Osmara.



Programa de cine del Teatro Candilejas con cartelera y publicidad local, ca. 1960

¹⁹ *Paraísos perdidos. Revisitando los cines de Cuenca*. Curaduría y edición: Cristóbal Zapata, Fundación Municipal Bial de Cuenca, Cuenca, 2017, pp. 68-85.



Entrada del Teatro Candilejas con su taquilla iluminada y carteles en exhibición. Cuenca, ca. 1960

¡ 55 DÍAS
QUE ESTREMECIERON
A UN SIGLO !



MIRE LA FABULOSA
CIUDAD DE
PEKIN
RECONSTRUIDA EN LA MAS
COLOSAL DE LAS HAZAÑAS
DEL CINE.

CORTESIA
DE
**CUENCA
BOTTLING
Co.**



BEBA

MANZANA
Y
TROPICAL

¡ A CUALQUIER HORA
DELICIOSAS ! !

55 DIAS EN PEKIN

¡ LA PELICULA DE ESTE
AÑO Y DE ESTE SIGLO !

CANDILEJAS



RANK:

**EL ESPEJO
DESNUDO**
(THE NAKED MIRROR)

"Todo Comienza en Sábado"
"Las Conspiradoras"
"Kalapur"
"Hong Kong Escala Prohibida"
"Destino Desconocido"
"Mientras llega la Noche"
"Jacqué a la Locura"
Tome MANZANA



"COFRAM"



"EL HOMBRE EN LA RED"
"MI LUCHA"
Tome TROPICAL



"AMERICA DE NOCHE"
Las Noches Violentas....
Las Noches Espectaculares....
Las Noches Prohibidas de las
DOS AMERICAS.
Originales STREP-TEASE
Tome MANZANA



"COFRAM"
"MUJERES
EN LA
NOCHE"
¡Deslumbrante
Fabuloso
Exótico!
¡Fantástico!
"En las Ultimas"
"Amantes de una Noche"
"Corrupción de Menores"
"Amores Célebres"
"Las Magas"
"El Agujero"
"La Muchacha de los
Ojos de Oro"
Tome TROPICAL

Osmara en el set de Canal 5 de Televisión. Cuenca, ca. 1970. Foto: Edison





Proclamación de la Reina del Sistema de Radio y Televisión Ondas Azuayas. De izquierda a derecha: Rubén Mosquera Crespo, Rigoberto Cordero y León, José Cardoso Feicán, Fabiola Toral Cordero, Osmara, Valeria Carrasco, Gustavo Córdova V., Lucía Tamariz, Reina de Cuenca, y Marcelo Chico. Cuenca, 1975



Proclamación de Ximena I como Reina del Sistema de Radio y Televisión Ondas Azuayas, con motivo de su 29.º aniversario. En la imagen: Osmara, Patricia Ribadeneira, la reina Ximena Semería, Esteban Espinosa y José Cardoso. Cuenca, 1977

MONTIEL: Bueno, dejemos mis fantásticos planes descansar unos instantes...Y tu? Como es que te encuentras en este apartado lugar? Desde que viniste del extranjero en que te vi por primera vez despues de catorce años, no habías salido de "Los Cedros" para nada, Boiclaire...

LUIS: (SUSPIRANDO) Hasta los químicos necesitan descansar, Fernando...

MONTIEL: (CON ENVIDIA) Pero yo creía que Luis Boiclaire no era un simple químico sino el mejor...

LUIS: (SONRÍE) Gracias por el cumplido, pero no exageres mi sabiduría...Lo cierto es que solo hace dos años que llegue a Francia despues de larguísima ausencia y tenia tantos deseos de pisar el suelo de mi viejo hogar que el resto del mundo no tenia importancia para mí... (TONO NCSTAL* GICO) Aquellos bosques que de niño me parecían encantados...El antiguo puente medio derruido por los siglos...Las amarillentas piedras en las que se han reflejado miles de puestas de sol... (EMOCIONADO) Mi pobre anciano padre que abandone tantos años hace, cuando era un niño todavía.

MONTIEL: (INTERRUMPIENDO DE PRONTO CON INTERÉS) Y Patricia?

MUSICA: SE INICIA LIGERO ACORDE DE SUSPESSO. CONTINUAMUSICA AL EMPEZAR A HABLAR LUIS EN TONO AMORTIGUADO EL MISMO TEMA MISTERIOSO Y FANTASTICO DEL PRINCIPIC

LUIS: (VOZ ROTA) Patricia? Bien...bien...

MONTIEL: Pero Luis...por qué te has puesto de pronto tan sombrío? Es que le ocurre algo a Patricia?

LUIS: (TITUBEA) No lo sé... pero desde que llegué del Oriente, la encuentro palida y triste, ensimismada en sus pensamientos como si viviese un mundo interior y no le interesase nada mas... Ese extraño pesimismo se ha ido acrecentando con el tiempo y debo confesarte que hoy, me preocupa seriamente...

MONTIEL: (EXTRAÑADO.PENSATIVO) Pero... tu hermana era una niña sana y alegre cuando yo la conocí...Vivio un año en la casa vecina y no he podido olvidar la graciosa figurilla que veía yo desde mi cuarto de estudio, corretear por el jardín...

LUIS: (TRISTE) Así era en verdad... pero desde la muerte de Pablo... (PAUSA. SUSPIRA) Pablo era su prometido. Iban a casarse al cabo del año y ella lo quería muchísimo...El desgraciado joven murió en un accidente y desde entonces Patricia no es la misma. Todos los médicos que la han examinado han dicho que es un estado de perturbación nerviosa ocasionado por la impresión y el disgusto. (PAUSA CORTA) No sé... pero mi hermana me preocupa, Fernando...Ella es el motivo de mi presencia en este alejado lugar... Pense que quizás el aire de mar...

MONTIEL: (INTERRUMPIENDOLE ANIMOSO) Donde está ahora?

LUIS: (MISMO TONO DE PROFUNDA TRISTEZA) En la playa... Hace unos minutos que la deje allí. No te sera difícil reconocerla porque siempre se aparta de la gente y contempla sola el mar...

MUSICA: SUBE MISTERIOSA E INTENSA.

SEGUNDO COMERCIAL



Osmara en la emisora radial Ondas Azuayas. Foto: Xavier Caivinagua. Cuenca, 1 de junio de 2005



El doctor Hugo Ordóñez Espinosa, Ministro de Educación Pública, impone a Osmara la presea «Al Mérito Educacional». Teatro Universitario, Cuenca, 3 de julio de 1966

ÚLTIMAS DÉCADAS

Los últimos años de Osmara transcurrieron bajo el signo de una dignidad que nunca la abandonó. Aunque el escenario de su existencia dejó atrás las luces y los aplausos, su presencia continuó irradiando la calidez y el carisma que siempre la distinguieron. Como una dama común, pero extraordinaria en su esencia, caminó sus días con la frente en alto, sostenida por su porte natural, su belleza serena y una altivez íntima que no era orgullo, sino conciencia de sí misma. Su espíritu permaneció intacto, animado por un amor constante hacia quienes la rodeaban.

Su rostro, siempre cuidado, terminó por convertirse en reflejo de su mundo interior. Los labios pintados de un carmesí vibrante fueron su sello, un pequeño acto de resistencia frente al paso del tiempo, una forma de afirmar que la belleza no es únicamente apariencia, sino también actitud ante la vida. La cabellera rubia, signo persistente de su elegancia y vitalidad, se mantuvo intacta hasta los últimos días, incluso hasta ese instante en que la despedida se volvió inevitable.

Tras la muerte de Ricardo León, ocurrida en 1996, Osmara volcó sus afectos hacia la familia. Irina y Ricardo ocuparon el centro de su atención cotidiana, mientras Yasmín, establecida desde hace años en Alemania, permanecía siempre presente en la cercanía invisible de los vínculos que no reconocen distancias. La familia se convirtió en su refugio, en su sostén y en su sentido, incluso cuando la vida comenzó a cobrar sus tributos finales.

Desde su casa de la calle Luis Cordero, entre Sangurima y Vega Muñoz, salía casi a diario a caminar por el centro de Cuenca. A veces acompañada por sus hijos, otras por amigos cercanos, recorría la ciudad con una familiaridad ganada con los años. Aunque extranjera de origen, se había vuelto cuencana por elección, por afecto y por pertenencia. Retirada de los escenarios, su voz continuó viva hasta 2010 en Radio Ondas Azuayas, donde ejerció la locución con su proverbial profesionalismo. Desde ese espacio siguió dialogando con la ciudad, compartiendo recuerdos, reflexiones y esa manera suya de mirar el mundo: atenta, lúcida, profundamente sensible. Osmara no dejó de ser artista; su arte, simplemente, se transformó.

En abril de 2011, la enfermedad terminal, diagnosticada apenas seis meses antes, apagó su cuerpo. Pasó sus últimos días en el Hospital José Carrasco Arteaga del IESS de Cuenca, acompañada por el cuidado médico y por el amor constante de los suyos. Partió el 9 de abril, a los 83 años.

Homenajes

A lo largo de su vida artística, Osmara recibió múltiples distinciones que reflejan su profundo compromiso con el arte y la cultura. Estos reconocimientos, otorgados por instituciones locales y nacionales, consolidaron su lugar como una de las figuras más influyentes de la escena cultural ecuatoriana. Su trayectoria fue celebrada con premios, preseas y tributos que no solo destacaron su talento en la danza, sino también su incansable labor en la formación y promoción cultural. Poetas, escritores y gestores culturales se unieron en discursos encomiásticos para subrayar su aporte a la preservación y difusión de las tradiciones artísticas del país.

Uno de los homenajes más significativos tuvo lugar el 8 de noviembre de 2001, en el Teatro Sucre de Cuenca. El evento fue organizado por el Conservatorio de Música José María Rodríguez y la Prefectura del Azuay, instituciones que reconocieron su compromiso con la formación artística y la promoción de la danza. Durante la ceremonia, destacados exponentes del arte local celebraron su legado mediante presentaciones y alocuciones que evocaron la singularidad de su trayectoria.

Otro importante reconocimiento se realizó en enero de 2009, en el auditorio del Banco Central del Ecuador. Este homenaje, promovido por representantes del ámbito cultural, puso énfasis en el impacto de Osmara en la danza contemporánea y en los procesos de gestión y difusión cultural. Participaron artistas, escritores y exalumnos, en un acto que reunió memoria y gratitud.

Pocos días después, el 21 de enero de 2009, el Teatro Sucre volvió a abrir sus puertas para rendirle tributo. Aquella noche, 58 años después de su aparición en ese mismo escenario —cuando en 1951 deslumbró al público como una escultural danzarina—, el tiempo pareció disolverse. La dama octogenaria fue recibida de pie, entre aplausos conmovedores, por un público que la ovacionó con el mismo respeto, cariño y admiración de siempre.

En 2016, Catalina Yunga Patiño, junto a un grupo de colegas y compañeras, inspiradas por la obra de Osmara conformó el Colectivo «De pies desnudos» e instauró el Festival de Danza Osmara de León. Este evento

anual, celebrado en torno al Día Internacional de la Danza (29 de abril), se consolidó rápidamente como un referente dentro del calendario cultural de Cuenca.

Tras su fallecimiento, los tributos continuaron. El 4 de abril de 2019, en el Cementerio Patrimonial de Cuenca, la Alcaldía y EMUCE organizaron una emotiva ceremonia en el marco del Mes de la Danza. En este acto solemne, los restos mortales de la artista fueron trasladados al Mausoleo de los Personajes Ilustres del cantón Cuenca, como reconocimiento a su brillante trayectoria y al profundo legado que dejó en el arte escénico ecuatoriano.

Asimismo, instituciones como la Universidad de Cuenca y el Colegio de Artes Escénicas establecieron becas en su nombre, destinadas a jóvenes talentos en formación artística.

Distinciones

– «Al Mérito Educacional» (1966). El 3 de julio de 1966, el Ministerio de Educación otorgó a Osmara la presea «Al Mérito Educacional», destacando su contribución como formadora y promotora del arte en su comunidad. Este reconocimiento marcó el inicio de una serie de homenajes que se prolongarían durante toda su carrera.

– «Al Mérito Laboral» (1986). El 2 de diciembre de 1986, el Conservatorio de Música José María Rodríguez de Cuenca honró a Osmara con la presea «Al Mérito Laboral», en conmemoración de sus 25 años de trabajo ininterrumpido como docente e impulsora de jóvenes talentos musicales.

– «Al Mérito Cultural» (2001). En una ceremonia realizada el 8 de noviembre de 2001 en Quito, el Ministerio de Educación y Cultura entregó a Osmara la condecoración «Al Mérito Cultural». Este galardón, uno de los más prestigiosos a nivel nacional, resaltó su trayectoria artística y su papel como símbolo del patrimonio cultural ecuatoriano.

– Premio «José Domingo Lamar» (2009). El 25 de junio de 2009, la Prefectura del Azuay le otorgó la distinción «José Domingo Lamar», como un reconocimiento a su presencia en la vida cultural y social de la provincia. Este reconocimiento subrayó su influencia como embajadora de las tradiciones y valores azuayos.

–Presea «Santa Ana de los Ríos de Cuenca» (2011). Tras su fallecimiento, Osmara continuó recibiendo tributos que reafirmaron la magnitud de su legado. El 12 de abril de 2011, la Municipalidad de Cuenca le confirió la presea «Santa Ana de los Ríos de Cuenca», destacándola como una figura icónica de la ciudad.

Musa de las letras y las artes

Osmara no solo cautivó al público con su arte escénico, también inspiró a escritores, poetas y músicos que procuraron traducir en sus creaciones la belleza, la fuerza expresiva y el espíritu indomable de la bailarina. Su figura ha sido tema de crónicas, ensayos, poemas, cuentos y composiciones de algunos de los intelectuales más relevantes de la escena cultural.

César Andrade y Cordero, en su poema «Estirpe de la danza», publicado el 12 de marzo de 1951 por la Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, la eleva a una dimensión casi mitológica: mitad música, mitad incendio. Entre los escritores que le dedicaron textos destacan el poeta Rigoberto Cordero y León, que le dedicó la prosa «Reflejos en el agua dormida», citada in extenso en las páginas 204-205 de este libro; Catalina Sojos, autora del artículo «Mirándola danzar en la memoria»; y Cristóbal Zapata (2019), autor del cuento «El Hada de Azúcar», lograda recreación del personaje y su época.

En el ámbito musical, la cantautora Martha Encalada Torres le rindió homenaje con la canción «Bailarina de pies desnudos».²⁰

²⁰ «Bailarina de los pies desnudos (A Osmara de León)», Música y letra de Martha Encalada Torres. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=n14xr5kdJwQ&list=RDn14xr5kdJwQ&start_radio=1

Estirpe de la danza

César Andrade y Cordero

A Osmara

Hundida en una yema de terciopelo y música,
Estatua derruida de lácteos estupores,
La danzarina esconde su manantial sumiso
De almendro y filigrana en las vencidas sienes;
Mas, de pronto cadenas luminosas desata
Y emerge arborescente hacia la noche:
Emerge destellando la fuga y el dintorno,
Y agriamente el cabello sobre el viento sucede.
Incendiando el soslayo entre crines de lumbre
Duendes de ópalo caza y cosecha delfines;
Cava, talla –los labios entreabiertos–, cincela,
Y va al aire robando sus mágicos tesoros.
Las manos y los muslos batallan sus palomas,
Dobles cuellos de cisne saludando en sus brazos;
Pero en la frente hay triunfos, y arrobos, y marfiles,
Y entre un clamor de lirios palpita el vientre manso.

Es la danza y su vino, su turbión y fermento,
Es la danza y su espasmo, su embriaguez y martirio,
Es la danza y el gozo de pacer sus vellones,
Es la danza y su estirpe de palmera y jacinto!

* *

Amazona flamígera, capitana insensata,
Pudiéramos fiarnos, danzarina, en tu veste;
Pudiéramos fiarnos en tu inocente lumbre,
Pero quién osaría quebrantar tus dragones,
Domar el torbellino que te arde en la cintura.
Nos das así la ronda del caracol, la ronda
De la ola y la centella, o bien la ronda

Del relieve votivo, de la Pentesilea,
De Niké sin sandalias, y transmites
Y entregas tus orgías de nieve y terciopelo:
Entregas la Afrodita de Cnido, y los tritones,
Y el auriga de Delfos, la nereida de Xanthos,
Y los vasos de Fidias y las Panateneas.

* *

Ah, cómo desatarte la llama, cómo hundirnos
En asombro y denuedo cuando llegas
Desde el durable y quieto país del alabastro
Con tu merced de trombas y arroyos de blancura
A caer como un témpano de musical histeria
Inevitablemente en nuestras manos.
Cómo asir tu costumbre de manantial que viene
Ciñéndose a los frisos y al borde de los vasos
Helenos, y tan sólo deja caer simiente
Carnal de adormideras, de liebres y de sátiros,
De viñas, y narcisos, y adolescente mármol.

Te albergas en el lago musical, danzarina,
Como yace el querube que vive en la persona
Del nenúfar enfermo de blanca pesadumbre;
Mas, de nuevo, libélula acrobática fugas
Portando antorchas rubias y cestas de corcheas.

* *

Doncel ecuestre, luego, tras los sagrados leones
De Grieg, tras las serpientes de Ravel, tras el tirso
De Mendelssohn, la abeja de Chopin y los faunos
De Debussy en los prados sinfónicos del sueño;
Doncel en los gimnasios, irguiendo sus talones

En un fuego de nácar y antílopes con luna:
Vestal inextinguible y diosa clandestina,
Disparas al espacio tu muslo encabritado,
Y corres y detienes el tiempo de las rosas.

Deidad vertiginosa, por los prados melódicos
Irritas y galopas tus yeguas de perfume;
Mas, no hay mejor silencio de dormida corona
Que el congelado fiordo de tu entreabierta axila:
Su sonrosada valva la música atesora
Y, como el mar, la música respuntea en su orilla.

Por eso, danzarina, enciende tus oleajes
De conchaperla y ópalo, de luna y alabastro;
Enarbola serpientes y látigos y espectros,
Y cosecha tus peces, e invéntanos tus potros
De cóncava armonía, sopla brisas melódicas,
Y agita, vencedora, tu tempestad de mármol.



Asistentes a la condecoración de Osmara con la presea «Al Mérito Educacional»: Ricardo Muñoz Chávez, Agustín Cueva Tamariz, Gabriel Cevallos García, Osmara, Hugo Ordóñez Espinosa, Francisco Tamariz Valdivieso, Carlos Cueva Tamariz, Miguel Malo González, José Ortiz Tamariz, Olmedo Arias y Francisco Torres Oramas.
Teatro Universitario, Cuenca, 3 de julio de 1966



Osmara condecorada con la presea «Al Mérito Educativa», otorgada por el Ministerio de Educación Pública. Teatro Universitario, Cuenca, 3 de julio de 1966



Osmara recibe la condecoración «Al Mérito Laboral» por sus 25 años de dedicación al Conservatorio de Música «José María Rodríguez». Cuenca, 2 de diciembre de 1986



Gerardo Martínez Espinoza entrega un reconocimiento a Osmara. Cuenca, ca. 1990



Osmara junto a su entrañable amigo y compatriota José Castellví Queralt, director de la Orquesta Sinfónica de Cuenca, en un acto del Conservatorio de Música «José María Rodríguez». Cuenca, ca. 1994



En el patio de su última casa (Luis Cordero y Sangurima) con un retrato de Ricardo León, ca. 1995



Osmara junto a sus hijos, Irina y Ricardo León Villamana, ca. 1998



Retrato de Osmara, ca. 1985



Retrato de Osmara. Cuenca. 1967. Foto Ortiz

CRONOLOGÍA DE OSMARA

1894

- El 13 de marzo en Sariñena, Huesca (Aragón, España) nace Antonia Bretos Castejón, madre de Osmara.

1920

- Antonio Villamana March, padre de Osmara, originario de Zaragoza (Aragón), emigra a Santiago de Cuba.

1924

- El 21 de octubre, Antonio Villamana inaugura «El Baturro», establecimiento comercial en Santiago de Cuba.
- Antonio Villamana y Antonia Bretos contraen matrimonio en la iglesia parroquial de Banes.

1925

- El 22 de junio, en Santiago de Cuba, nace Antonia Villamana Bretos, hermana mayor de Osmara. Es bautizada el 12 de octubre en la iglesia parroquial de Banes.

1928

- El 16 de julio, en Santiago de Cuba, nace Carmen Estrella Villamana Bretos —quien más tarde adoptará el nombre artístico de Osmara—. Es bautizada el 22 de septiembre en la Santa Basílica Metropolitana de Santiago de Cuba.

1929

- El 5 de agosto se liquida el negocio familiar «El Baturro».

1930

- La familia Villamana Bretos retorna a España y se establece en Zaragoza.

1936

- A los ocho años, Carmen Estrella descubre su fascinación por la danza.

1937

- En el Teatro Argensola de Zaragoza, Carmen Estrella asiste a una presentación del coreógrafo ruso Alexander Sakharoff, acontecimiento determinante en su vocación.
- Fallece su padre, Antonio Villamana.

1940

- Tras la muerte del padre, Carmen Estrella, su madre y su hermana se trasladan a Barcelona.

1945

- A los 17 años ingresa a la academia de ballet dirigida por Juan Madriñá, futuro director de la Escuela de Ballet Español.

1946

- El 3 de octubre, junto a su madre y su hermana, viaja desde Barcelona a Cuba.
- Debuta como bailarina profesional en La Habana.
- Luego, con su madre y hermana, viaja a México y se establece en Ciudad de México, donde reside hasta 1948.
- A los 18 años, en México, adopta el nombre artístico de «Osmara».

1947

- Trabaja como locutora en la radio XEW-AM, inaugurada en 1930, también conocida por su nombre comercial W Radio México.

1948

- Inicia una gira artística por Sudamérica.
- Se traslada a Caracas junto a su madre.

1949

- Actúa en el Museo de Bellas Artes de Caracas, el espacio más importante de las artes en Venezuela.
- Imparte clases de danza en liceos de la ciudad.
- Trabaja en la agencia de comunicación Publicidad Arce, donde hace amistad con Alejo Carpentier.

1950

- Continúa su gira por Argentina, Uruguay y Bolivia.
- En el Teatro Rivera Indarte de Buenos Aires presenta varias coreografías de danza moderna.
- Realiza presentaciones en Montevideo y La Paz.

1951

- Llega a Lima y se presenta en el Teatro «28 de Julio».
- Viaja a Guayaquil, donde ofrece recitales en el Teatro Olmedo.
- Durante los carnavales llega a Cuenca, invitada por el empresario Luis Arias Argudo.
- Se hospeda en el Hotel Austral, donde conoce al pintor Ricardo León Argudo, quien se convertirá en su esposo.
- Se presenta en Ambato, Quito e Ibarra.
- César Andrade y Cordero le dedica el hermoso poema «Estirpe de la danza», publicado el 12 de marzo en diario *El Mercurio*.
- El 12 de abril, en Quito, contrae matrimonio con Ricardo León Argudo.
- Se establece definitivamente en Cuenca.

1952

- El 20 de enero nace su primera hija, Yasmín León Villamana.
- Funda su primera academia de danza, «Semblanzas Morlacas».
- Enfrenta oposición de sectores conservadores del clero, entre ellos, de monseñor Daniel Hermida y del sacerdote Aurelio Aulestia.
- El 19 de junio presenta a sus alumnas en una gala en el Teatro Cuenca.

1953

- Consolida su presencia cultural en Cuenca con sus actuaciones.
- Su academia se posiciona como referente formativo en la región austral.

1955

- Se integra a emisoras como *La Voz del Tomebamba*, *Radio Popular Independiente* y *Radio Hermig*.
- Produce y actúa en radionovelas, destacando una dramatización de la Pasión de Cristo.
- En el estudio de José Cardoso graba radionovelas con los locutores Luis Fidel Tapia, Jaime Andrade y Cordero, Jaime Cobos Ordóñez, Teodoro Rodas Heredia. Son «novelas de terror y suspenso», como *El fantasma*, *Me casé con un muerto*, *El rumor del silencio*, *El monstruo* y *El secreto*.
- Junto a Ricardo León Argudo funda el Teatro Candilejas.

1959

- Fallece su madre, Antonia Bretos.
- Cierra temporalmente su escuela y se retira de los escenarios, afectada por la pérdida de su madre.

1960

- Reabre su academia en el Conservatorio de Música «José María Rodríguez», con el apoyo de Carlos Cueva Tamariz.

1961

- El 14 de noviembre nace su segunda hija, Irina León Villamana.

1963

- Presenta una coreografía en el 25.º aniversario del Conservatorio de Música.
- Rigoberto Cordero y León le dedica el poema «Reflejos en el agua dormida», publicado el 2 de junio en diario *El Universo*.

1966

- El 3 de julio recibe la presea «Al Mérito Educativo», otorgada por el Ministerio de Educación del Ecuador.

1967

- Presenta el espectáculo «Ecos de la Patria», una revista de gimnasia rítmica en el colegio Manuel J. Calle.
- Organiza el primer Concurso Nacional de Grupos Folclóricos.
- Participa en el Festival de las Américas, donde el grupo «Semblanzas Morlacas», bajo su dirección, obtiene el segundo lugar.

1968

- Se integra a Canal 5, parte del sistema de radio y televisión *Ondas Azuayas*, donde colabora activamente hasta febrero de 1982.

1971

- El 13 de noviembre nace su tercer hijo, Ricardo León Villamana.

1972-1985

- Es profesora de modelaje y presentadora de múltiples eventos artísticos y desfiles de moda.

1986

- El 2 de diciembre, el Conservatorio de Música «José María Rodríguez» le otorga la presea «Al Mérito Laboral» por sus 25 años de trayectoria.

1996

- Fallece su esposo, Ricardo León Argudo.

2001

- El 8 de noviembre, el Ministerio de Educación y Cultura le confiere la condecoración nacional «Al Mérito Cultural», en una ceremonia realizada en Quito.

2009

- El 25 de junio, la Prefectura del Azuay le otorga la distinción «José Domingo Lamar».

2010

- Aunque retirada de los escenarios, mantiene su presencia en radio *Ondas Azuayas*.

2011

- Fallece el 9 de abril, a los 82 años.
- El 12 de abril, la Municipalidad de Cuenca le rinde homenaje póstumo con la presea «Santa Ana de los Ríos de Cuenca».

2019

- Sus restos son trasladados al Mausoleo de Personajes Ilustres del Cementerio Patrimonial de Cuenca, Ecuador.
- El escritor Cristóbal Zapata, en su libro de relatos *Lecciones de abismo*, publica el cuento «El Hada de Azúcar», que recrea la vida y época de Osmara.



Escena de un cuento infantil interpretado por alumnas de la Escuela de Danza de Osmara. Cuenca, ca. 1964

BIBLIOGRAFÍA

Agenda Cultural. Osmara de León: ciudadana ilustre de Cuenca. Cuenca, febrero de 2009. pp. 17-18.

Andrade y Cordero César. *Catedral del canto. Antología poética*. Selección y prólogo: Jorge Dávila Vázquez. Cuenca, De La Lira Ediciones, , 2015.

Arias Deidán, Ernesto. «Los pioneros de la actividad hotelera en Cuenca». Revista *Tres de Noviembre* No. 175. Cuenca I. Municipalidad de Cuenca, abril-diciembre de 2018, pp. 36-43.

«Arte en la Universidad», *El Tiempo*. Cuenca, 11 de julio de 1963. p. 1.

Aulestia, Patricia. *Ecuador y México: vínculo histórico e intercultural 1820-1970*. Quito, Museo de la Ciudad, 2010, pp. 10-43.

Aulestia, Patricia. *Mi ballet nacional ecuatoriano*. México, Procesos Editoriales Gaceta, 2004, p. 99.

«Bodas de Plata. Conservatorio de Música Rodríguez», *El Tiempo*. Cuenca, 7 de julio de 1963. p. 1.

Cardoso Feicán, Martha. *Historias de radio*. Quito, Ediciones Ciespal. 2009.

Cardoso Martínez, Fausto. *Espacios de la memoria en Cuenca*. Cuenca, Instituto Nacional de Patrimonio Cultural. , 2012. pp. 178.

«Semblanza y entrevista a la «bailarina de los pies desnudos». Revista *Casa Abierta* No. 3. Cuenca, noviembre de 2000.

Castro y Velázquez, Juan. «Muestra-homenaje a seis artistas ecuatorianos fallecidos». Revista *Tres de Noviembre* No. 164. Cuenca, abril de 1997, Año XXVIII, pp. 77-84.

Cevallos García, Gabriel. *Conservatorio Nacional de Música. Andante despacioso: motivos para un emocionario musical*. Cuenca, Editorial Austral, 1944.

Cobo Arias, Cristóbal. «Osmara de León, captada en una de sus primeras presentaciones en Ambato». Febrero de 1951. <https://www.facebook.com/photo/?fbid=667122881989096&set=a.462297822471604>

Conservatorio de Música José María Rodríguez, Universidad de Cuenca. «Escuela de Danza. 25 años de fundación», 5 de julio de 1963, p. 4.

Conservatorio de Música José María Rodríguez, Universidad de Cuenca, Escuela de Danza. *Programa*. Teatro Cuenca, 3 de julio de 1963, p. 8.

Conservatorio de Música José María Rodríguez, Universidad de Cuenca. *Reseña histórica en sus Bodas de Plata*. Cuenca, 1 de julio de 1963.

Cordero y León, Rigoberto. «El sentido creador de la danza». Revista *Anales*, Universidad de Cuenca. Cuenca, abril-septiembre de 1958. T. XIV, No. 2/3, pp. 241-250.

Cordero y León, Rigoberto. «En Cuenca nació la danza folclórica». *El Mercurio*. Cuenca, abril de 1975, p. 1.

Cordero y León, Rigoberto. «Festival D' Conservatorio». *El Mercurio*. Cuenca, 16 de junio de 1963, p. 1.

Cordero y León, Rigoberto. «Festival de la Escuela de Danza». *El Mercurio*. Cuenca, 7 de junio de 1963, p. 1.

Cordero y León, Rigoberto. «La Escuela de Danza Cuenca». *El Telégrafo*. Guayaquil, 19 de julio de 1964, p. 1.

Cordero y León, Rigoberto. «Presentación de la Escuela de Danza del Conservatorio de Música José María Rodríguez». *El Tiempo*. Cuenca, 11 julio de 1965, p. 5.

Cordero y León, Rigoberto. *Divagaciones sobre la danza*. Cuenca, Editorial Amazonas, 1955, p. 32.

Cordero y León, Rigoberto. «Imágenes en la Danza». *El Universo*, 2 de junio de 1963, p. 1.

Cueva Tamariz, Agustín. «Cuenca y su fisonomía espiritual». *El Mercurio*. Cuenca, 12 abril de 1967, p. 1.

«Cuenca podrá admirar en breve bella obra de arte nacional», *El Tiempo*. Cuenca, 28 de junio de 1964, p. 1.

Cueva Tamariz, Carlos. «Carta de felicitación a Osmara y sus alumnas por el éxito en la presentación artística en el Teatro Cuenca, en la conmemoración de las Bodas de Plata del Conservatorio». Cuenca, 8 de julio de 1963, p. 1.

Dávila Vázquez, Jorge. «Osmara de León», en *Ecuador hombre y cultura*. Cuenca, Banco Central del Ecuador, 1990, pp. 223-256.

«Debut de Osmara». *Tribuna*. La Paz, 24 de junio de 1950.

«Debut de Osmara en el Teatro Tesla», *El Pueblo*. Arequipa, 29 de octubre de 1950.

De León, Osmara. «En la punta de los pies», *Catedral Salvaje* (Suplemento cultural de editorial El Conejo) No. 28. Cuenca, 1 de octubre de 1995, pp. 1-5.

De León, Osmara. «La danza», *Catedral Salvaje* (Suplemento cultural de editorial El Conejo) No. 34. Cuenca, 12 de noviembre de 1995, p. 6.

De León, Osmara. «Reina hermosa de fuentes y flores», *Revista Tres de Noviembre* No. 169. Cuenca, noviembre de 2007, pp. 178-182.

El Tiempo. Presentación de la Escuela de Danza. Cuenca, 2 de julio de 1964, p. 1.

Encalada Torres, Martha. «Música y letra. «Bailarina de los pies desnudos (A Osmara de León)». Cuenca, 24 agosto de 2011. <https://YouTube/nl4xr-5kdJwQ>

Estrada Ruiz, Jenny. «Mujeres de Guayaquil: siglo XVI al siglo XX. Índice biográfico». Guayaquil, Banco Central del Ecuador, 1984.

«Festival de Danza». *El Tiempo*. Cuenca, 5 de julio de 1964, p. 1.

Freire Soria, Carlos. Andrade Bayona, Carlos. «Programación radial de Cuenca-Ecuador en los años sesenta y setenta del siglo XX», *South American Research Journal*, 1(2), pp. 5-12, 1 de diciembre de 2021.

García Victorica, Victoria. «El original Ballet Russe en América Latina». Buenos Aires, Talleres Gráficos de Guillermo Kraft, 1948, p. 263.

Gobierno Provincial del Azuay. «Homenaje a Osmara de León». Dirección Provincial de Cultura del Azuay. Cuenca, 9 de noviembre de 2001, p. 12.

«Gustó la actuación de Osmara», *Telecom*, La Paz, 29 de junio de 1950.

Guarderas, R. «La danza en los últimos veinte años». *Cultura*, VI (18 a), 1984, pp. 311-318.

«Grupo folclórico del país viajará mañana a Miami, al Décimo Congreso de COTAL», *El Comercio*, Quito, 19 de mayo de 1967, p. 12.

«La danzarina Osmara volvió al escenario del Teatro Sucre», Cuenca, Revista *Avance* No. 207, febrero de 2009, pp. 6-8.

La Escoba. «Ricardo León Argudo y el arte moderno». Año XCVI, No. 56. Cuenca, 15 de enero de 1950.

La Escoba. «El retrato de la víctima. Ricardo Domingo Escipión León Argudo». Año CI, No. 144. Cuenca, 10 de octubre de 1954, pp. 1-8.

La Patria. «Presentación de Osmara en el cine Gran Rex». *Oruro*, septiembre de 1950, p. 1.

La Pluma. «Osmara, mujer de avanzada». Año XX, No. 166, Cuenca, 8 de marzo de 2009, p. 3.

La Razón. «Debut de Osmara en el Teatro Municipal». La Paz, Bolivia, 19 de junio de 1950.

La Razón. «La bailarina de los pies desnudos». La Paz, 23 de junio de 1950.

León Argudo, Ricardo. «Historia de la pintura en Cuenca». *El Mercurio*. Cuenca, 29 de julio de 1989. I parte, sección 4B. Disponible en: https://portalcultural.culturaypatrimonio.gob.ec/cbc_admin/img/cbc/Artistas/425.pdf

León Argudo, Ricardo. «Historia de la pintura en Cuenca», *El Mercurio*, Cuenca, 1 de agosto de 1989, II parte, p. 4B. Disponible en: https://portal-cultural.culturaypatrimonio.gob.ec/cbc_admin/img/cbc/Artistas/425.pdf

León Vinuesa, Luis A. *Compilación de crónicas, relatos y descripciones de Cuenca y su provincia*. Cuenca, Banco Central del Ecuador, 1983.

León, José Tarquino. *Artistas y artesanos del Azuay*. Cuenca, Casa de la Cultura Núcleo del Azuay, 1969.

Machuca Reyes, Ana. «Osmara de León: la eterna bailarina», *La Pluma* No. 1. Cuenca, 1 de mayo de 2005, p. 3.

Mariño Insuasty, Susana. *Compañía Nacional de Danza: veinte años de actividad dancística*. Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2003, p. 157.

Mariño, S., y Aguirre, M. *Danza e historia: Notas sobre el ballet y la danza contemporánea en el Ecuador*. Quito, Subsecretaría de Cultura del Ministerio de Educación, 1994.

Martina. «Ricardo León o la magia del color», diario *El Tiempo*, 3 de diciembre de 1983. Disponible en: https://portal-cultural.culturaypatrimonio.gob.ec/cbc_admin/img/cbc/Artistas/425.pdf

Martínez Albarraçín, Andrea Johanna: «Historia de la danza en Cuenca, desde sus inicios académicos con Osmara de León durante la década de los años 50 del siglo XX hasta el año 2018: una mirada desde los procesos creativos». Tesis de titulación previo a la obtención del título de Magíster en Estudios del Arte. Universidad de Cuenca, 2019.

Mora Castro, Diego. «Osmara, la bailarina de los pies desnudos». *Apuntes*, No. 11, Año IV, Cuenca, agosto de 1987, pp. 23-26.

Mora Toral, Genoveva [ed.]. *Cartografía crítica de la danza moderna y contemporánea del Ecuador*. Tomos 1 y 2. Quito, Ediciones El Apuntador, 2015.

Mora Toral, Genoveva. «Osmara de León: la mujer de los pies desnudos y el corazón generoso», *El Apuntador* No. 46. Quito, abril de 2011, p. 82.

Mora Toral, Genoveva. [ed.]. *Danza moderna y contemporánea del Ecuador*. Quito. El Apuntador, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2015.

Ordóñez, M. «Danza y definición cultural». *Revista Cultura*, VI (18 a). Quito, Banco Central del Ecuador, 1984, pp. 319-328.

Orellana Diego Demetrio. «Una singular dama de la morlaquí». *Revista Tres de Noviembre* No. 169. Cuenca, abril de 2011, pp. 175-177.

«Osmara. La danzarina de los pies desnudos». *El Heraldó*. Caracas, 7 de abril de 1949.

«Osmara. La de los pies desnudos», *El Diario*. La Paz, 15 de junio de 1950.

«Osmara. La bella danzarina de los pies desnudos». *El Diario*. La Paz, 18 de junio de 1950.

«Osmara, bailarina clásica». *Última Hora*. La Paz, 18 de junio de 1950.

«Osmara, alma de la danza». *Última Hora*, La Paz, 22 de junio de 1950.

«Osmara. Esta noche en el Teatro Tesla», *El Diario*. La Paz, 29 de junio de 1950.

«Osmara ante los estudiantes». *Los Tiempos*. Cochabamba, 31 de agosto de 1950, p. 1.

«Osmara, la de los pies desnudos», *Diario Noticias*. Arequipa, 29 de octubre de 1950.

«Osmara de León condecorada con la presea 'Al Merito Educacional'», *El Mercurio*. Cuenca, 3 de julio de 1966, p. 5.

Osmara de León. Agradecimiento por haber sido honrada con la presea «Al Merito Educacional» por el Ministerio de Educación Pública. *El Mercurio*, Cuenca, 3 de julio de 1966, p. 2.

«Osmara de León». *BG Magazine* No. 50. Cuenca, mayo de 2010, p. 48.

Palys Reyes, Ana María. «Danza en los Andes». *La Casa* No. 44. Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, septiembre-octubre de 2005, pp. 16-17.

Parra Moreno, Adolfo Alfonso. *Inmortales personajes morlacos.*, El Nido de Fénix. México 2017. Pérez Pimentel, Rodolfo y Mauge Tonel Raymond. *Diccionario Biográfico Ecuador*. Tomo I.

Piedra Ledesma, Jorge. «Osmara de León, precursora de la danza en Cuenca». *El Comercio*, Quito, 13 de junio de 1967. p. 1. Salguero Bravo, Natasha. «Danza contemporánea». *Revista Nacional de Cultura del Ecuador* No. 5, Quito, 1998. pp. 99-103.

Salvador, Paco. *Ballet folklórico en Ecuador: reinención de tradiciones 1963-1993*. Quito, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, 2006.

Sojos Mata, Catalina. «Mirándola bailar en la memoria». *Revista Solo Textos*, Año V, No. 6. Cuenca, Casa de la Cultura Núcleo del Azuay, enero de 1996. pp. 95-100.

Solórzano, L. y Rivadeneira, S. *Ficción y realidad de la danza del Ecuador*. Quito, 1991.

Suárez Moreno, Cecilia. «Al encuentro de la modernidad: la nueva pintura cuencana». Universidad de Cuenca, 10 de noviembre, 2018. Disponible en: <https://ceciliasuarez.wixsite.com/criticaycuraduria/post/al-encuentro-de-la-modernidad-la-nueva-pintura-cuencana>

Vázquez Moreno, Miguel Marcelo. *El Libro de Cuenca*. Tomo I. Cuenca Editores y Publicistas, 1988, p. 480.

«Velada de gala que ofreció Escuela de Danza», *El Comercio*. Quito, 19 de julio de 1964, p. 1.

Vera Arrata, Noralma Beatriz. «La danza en el Ecuador». *Revista Cultura* No. (18 a). Quito Banco Central del Ecuador, pp. 305-310.

Zamora Merchán, Dory. «Adiós a la pionera de la danza». *El Mercurio*. Cuenca, 12 de abril de 2011, pp. 1E - 2E.

Zapata, Cristóbal (ed.). *Paraísos perdidos. Revisitando los cines de Cuenca*, Fundación Municipal Bienal de Cuenca, Cuenca, 2017.

Zapata, Cristóbal. «El Hada de Azúcar», en *Lecciones de abismo*. Buenos Aires-Cuenca, La Caída Editorial, 2019, pp. 57-90.



Esta edición
se imprimió en el mes de abril de 2026
(a quince años de la partida de Osmara),
en los talleres del PrintLab de la Universidad del Azuay,
con un tiraje de 300 ejemplares.
Para su diagramación se utilizaron tipografías
de la familia Public Sans y Didot.

En los carnavales de 1951, invitada por un empresario de la ciudad, Osmara (nombre artístico de la bailarina española Carmen Estrella Villamana) llegó a Cuenca para ofrecer varias presentaciones, sin imaginar que había llegado a su segunda y definitiva residencia en la tierra. Pues, pocas semanas después, tras sus espléndidas actuaciones en el Teatro Sucre, se casaría con el pintor Ricardo León y se radicaría entre nosotros. Aquí construirá una familia, una terraza propia, un mundo, y llevará a cabo un largo y fructífero magisterio —tanto al frente de las escuelas de danza clásica que creó, como en calidad de preceptora de numerosas generaciones de bailarinas en el Conservatorio de Música—. Junto a su esposo conformarían una pareja decisiva en el desarrollo de la modernidad artística y cultural cuencana.

Hace pocos años, el coleccionista y escritor Felipe Díaz Heredia adquirió los álbumes y archivos de la artista con registros que van desde su temprana infancia y juventud hasta su vida cuencana, pasando por su extraordinaria gira latinoamericana. El conjunto era deslumbrante. Osmara había guardado y organizado sus fotos y papeles celosa y meticulosamente, como si esperara que algún día los encuentre nuestro autor. Así, las imágenes dictaron la forma y el contenido a este hermoso álbum biográfico.

A quince años de su partida, *Osmara. En la pupila de la cámara* es un tributo al legado artístico y cultural que nos dejó la entrañable y mítica «bailarina de los pies desnudos».



UNIVERSIDAD
DEL AZUAY

Casa
Editora