



www.inbadigital.bellasartes.gob.mx

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Cómo citar este documento: Boletín informativo del Centro de Información y Documentación de la Danza 02. SEP/INBA/CID Danza. México, D.F.: 1985.

Descriptor temático (palabras clave): danza en México, dance in Mexico.

BOLETIN INFORMATIVO 2 DEL CID-DANZA

CENTRO DE INFORMACION Y
DOCUMENTACION DE LA DANZA



MEXICO 1985



.. JOSÉ LIMÓN ..
CID-DANZA

I N B A

Editorial

Por segunda ocasión aparece el Boletín Informativo del CID-Danza. Como podrán constatar los lectores, esta vez hemos dedicado menos espacio a lo meramente informativo, para dar más páginas a escritos de importancia relevante, considerando que en nuestro medio no existe una sola revista especializada en danza. Además abrimos dos nuevas secciones: Libros y Testimonio.

Contamos con la distinguida colaboración de gente de casa. La Sección de invitados, se engalana con la presencia de las tres patricias de la danza mexicana: Patricia Aulestia de Alba, Patricia Camacho Quintos y Patricia Cardona, y con la pluma ágil y certera de Miguel Angel Cerón Ruiz y de Francisco Illescas Vera.

Como siempre, esperamos contar con los comentarios, sugerencias, así como colaboraciones de la gente del mundo de la danza.

CID-Danza

Una interesante serie de actividades a nivel nacional e internacional, ha desarrollado en los últimos meses el CID-Danza. Patricia Aulestia de Alba, directora, asistió al Primer Congreso Internacional de Notación del Movimiento, efectuado en Tel-Aviv y Jerusalén, Israel. Guillermina Peñalosa, investigadora, estuvo en la Reunión del Comité Asesor de la Asociación Dance and the Child International en Kingston, Jamaica. Dentro del Seminario de Capacitación y Actualización en Danza, se realizaron siete cursos y el taller de cine y danza. También dentro de las charlas que formaron parte de la conmemoración del cincuentenario del Palacio de Bellas Artes, Clementina Otero de Barros entrevistó a cuatro personajes: Josefina Piñeiro (sastre teatral), Jesús Cueto Larios (jefe de talleres de tramoya), Rafael Galicia (jefe de la subestación eléctrica) y Edmundo Arreguín (coordinador de electricidad e iluminación del escenario).

El Primer Congreso Internacional de Notación del Movimiento, organizado por el Instituto Internacional de Teatro (ITI) de la UNESCO, la Universidad de Tel-Aviv y el Ministerio de Educación y Cultura de Israel, en el que participó Patricia Aulestia de Alba, contó con la presencia de delegaciones de 28 países. Ahí se examinaron los más importantes sistemas de notación del movimiento: Labanotation, Benesh Movement Notation y Eshkol Wachmann Movement Notation. Se presentaron 25 ponencias, una conferencia ilustrada, siete mesas redondas y cinco talleres de notación.

Por otra parte, Patricia Aulestia de Alba tuvo la oportunidad de efectuar una visita a The Dance Library of Israel, invitada por Giora Manor, periodista y crítico, y al Israel Music Institute, cuyo director es Silliam Y. Elias.

En la reunión del Comité Asesor de la Asociación Dance and the Child International en Kinston, Jamaica, a la cual asistió Guillermina Peñalosa, entre otros temas se revisaron los resultados de los trabajos desarrollados en Estocolmo, Suecia, en 1982, las proposiciones para el desarrollo del próximo congreso que se efectuará en Auckland, Nueva Zelanda, y la formalización de la nueva mesa directiva que funcionará en esa fecha.

A Guillermina Peñalosa, en el curso de dicha reunión, se le solicitó una ponencia para el próximo congreso, que incluya la información sobre el trabajo de los niños en la danza en México, tanto profesional como popular.

Dentro del Seminario de Capacitación y Actualización en Danza, de septiembre a diciembre del presente año, se efectuaron, entre otros, los cursos siguientes: Taller de seis danzas preclásicas con Bodil Genkel, Creatividad en la danza con Rosa Reyna, Los estilos del ballet con Felipe Segura, Danzas históricas (metodología soviética) con Martha Galván, Estudio documental de las danzas históricas con Alan Stark y Taller de análisis de cualidades del movimiento con Anadel Lynton.

El taller de cine y danza a cargo de Juan Mora Catlett y Lin Durán, realizado en colaboración con el Centro de Investigación Coreográfica (CICO) y el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) de la UNAM, se realizó con el objetivo de explorar un lenguaje común y proponer métodos para filmar danza.

La necesidad de este taller surgió de lo inadecuado que resulta llevar al cine coreografías que han sido creadas para un foro teatral y de las posibilidades que se abren para producir obras en que tanto el arte cinematográfico como el arte de la coreografía adquieran una nueva dimensión.

La charla de Clementina Otero de Barros con cuatro personajes del Palacio de Bellas Artes, resultó a todas luces positiva. La finalidad de este evento fue dar a conocer y valorar la importancia de técnicos y artesanos de la producción escénica, rescatando y difundiendo vivencias y anécdotas de sus distintas experiencias en el trabajo cotidiano. También fue un reconocimiento a estas personas que no aparecen en escena, para que el público, se dé cuenta, de que sin su trabajo la obra dancística no podría producirse.

Nuevamente, a través de este medio, rendimos un justo homenaje a Josefina Piñeiro, Jesús Cueto Larios, Rafael Galicia y Edmundo Arreguín.

Palacio de Bellas Artes. 50 Años

Para la parte de danza de la memoria del Cincuentenario del Palacio de Bellas Artes, el CID-Danza, efectuó el trabajo consistente en la redacción de 2500 fichas aproximadamente, de cada uno de los espectáculos dancísticos presentados durante la vida artística de dicho recinto.

En el presente trabajo, se partió de la junta convocada en abril de 1983, por las subdirecciones de Relaciones Internacionales, de Difusión y de Relaciones Públicas del Instituto Nacional de Bellas Artes. Los investigadores de esta última dependencia realizaron un calendario de eventos. Posteriormente se hizo la redacción parcial año por año; luego los calendarios mes por mes y año por año. Finalmente se elaboraron aproximadamente 1000 páginas de cuadros que contienen la información de cada evento, y se seleccionó el material gráfico. La redacción final estuvo a cargo de Maya Ramos Smith, y participaron en las diferentes etapas: Víctor Carmona, César Delgado Martínez, Rosa Reyna, Rebeca Cazenave San Martín y un grupo de estudiantes que realizan su trabajo social, destacando el trabajo de Patricia Aulestia de Alba y Tulio de la Rosa. Estando siempre en contacto con la licenciada María Luisa Sabau, responsable del Palacio de Bellas Artes 50 Años, quien contando con su gran empeño, dinamismo y entrega, ha logrado realizar este ambicioso proyecto.



Danza y poesía

Figura en movimiento

Eternamente en fuga
como las olas

Pablo Neruda

(A Lupita)

En éste, por soñar, ya no hay cielo.
Una figura blanca, una figura roja
una luz. La música está creciendo.

Una figura se desliza
una figura crece
una figura permanece en el efímero encuentro.

Un cuerpo se estremece
—es la danza de los cuerpos—.
Una figura se desliza exquisita por los aires,
cuando por soñar,
una orquesta, aquí, muy dentro,
en fuga nace un nuevo cielo.

José Ruiz Mercado



Lettie Carroll

La primera vez que oí hablar de Miss Carroll fue en 1972 en una mágica entrevista que hice a Nellie Campobello. En esa ocasión, al hablar de sus maestros, Nellie recalca una y otra vez que Miss Carroll era una mujer que tenía una gran intuición como coreógrafa; que más bien era entrenadora, más que profesora, y que sus coreografías eran muy bonitas.

Años después, quienes la conocieron la recordaban con veneración y me la describían dando clases o montando coreografías para fiestas de quince años, apoyada en su bastón, pues había sufrido un accidente que lesionó su pie izquierdo.

Este año, conocí a Victoria Ellis, "Vicky", compañera inseparable de Miss Carroll desde que llegó a México en 1926. Vicky fue su alumna, su primera bailarina y maestra de su academia, incluso cuando formó pareja con José Manero.

A través de Vicky pude descubrir a ese maravilloso personaje que fue Lettie Carroll. Tuvimos varias sesiones, platicando, comentando y revisando álbumes que conservan programas, fotos, recortes de prensa y escritos en que se describe su labor de pionera y organizadora de las primeras compañías de ballet en México.

Nació Miss Carroll en Corpus Christi, Texas, en 1888. Murió en la ciudad de México el 29 de abril de 1964. Con motivo de las fiestas del Centenario de la Independencia, llegó a México en 1910 con la idea de permanecer en la ciudad sólo cuatro semanas. Estalló la Revolución y permaneció aquí trabajando cuatro años en una empresa norteamericana como secretaria. Ella reconoce que no fue una empleada eficaz, pues tecleaba en la máquina de escribir a la manera de notas musicales, pues ya empezaba a soñar en la vida artística y, dentro de ella, en la danza. Inició su aprendizaje como bailarina cuando ya había cumplido los veinticuatro años de edad. En la Universidad de California tomó clases de baile folclórico y llegó a ser instructora de esa institución. Recibió, según su propio testimonio, clases con Martha Graham, entrenadora del estudio de Ruth St. Denis. También fue alumna de Alexander Kotcherovsky.

Desde 1923, Miss Carroll dio clases a casi tres generaciones de alumnas de las mejores familias de esta capital y, en especial, a hijas de familias de las colonias americanas e inglesas radicadas en la ciudad de



Witzer
L.A.

México. Sus lujosos y funcionales estudios estuvieron situados en el Salón de Te del Teatro Olympia, en Colón 34, Reforma 35 y Río Táme-sis 6. Impartió clases de ballet clásico, baile acrobático, tap, folclórico, baile de salón, danza interpretativa, etcétera.

Fue instructora de maestras de educación física de las escuelas públi-cas. En agosto de 1928 obtiene el diploma de "Theacher of dancing" de la "Dance Masters of America". Y hasta el día de su muerte condu-jo sus clases sin alterar sus principios de disciplina y trabajo.

Miss Carroll se vio obligada a formar con sus "chicas bien" el Ballet Carroll que hasta llegó a llamarse Carroll Society Ballet para cumplir con las peticiones de muchos empresarios que la requerían para temporadas de ópera, teatro, cine, presentaciones especiales y funciones de beneficencia. Debuta en el año 1927. La actividad era tremenda: hasta tres representaciones al día. Actuaron en los teatros Iris, Arbeu Hidalgo Regis, Nacional, teatros al aire libre, El Toreo, Casino Militar, etcétera.

Entre sus alumnas destacaron Gloria y Nellie Campbell (Campobe-llo), Rebeca Viamonte (Yol-Izma), Keitch Coppage, María Luisa y Sa-rita Pease, Alice Jennings, Mary Kirby-Smith y su siempre primera bai-larina Vicky Ellis.

Miss Carroll enseñaba sin bailar. De pie, frente a sus alumnas. Pidiendo que la más adelantada hiciera la demostración. Explicaba clara y minuciosamente cada uno de los pasos. Las alumnas debían de apren-der sus nombres y practicar siguiendo sus instrucciones. Tenía ella ha-bilidad y buen gusto para crear combinaciones, distribuir geométrica-mente a sus bailarines, diseñar escenarios y seleccionar colores para lu-ces y vestuarios.

De las creaciones coreográficas de Miss Carroll registramos *Fantasia oriental, Ballet futurista, De las joyas, Ballet Gitano, Metrópoli, Escenas faunescas, Escenas mexicanas, Ballet de los 7 pecados, Xochimilco, Levando anclas, El destino*, etcétera.

Fue una gran promotora de los valores mexicanos que habían cose-chado grandes triunfos en el extranjero. Auspició recitales de Pedro Rubín, Gertrudis Knowlton y Martha de Negre.

A Miss Carroll no la conocí. Su imagen me acompaña y la imagino dirigiendo en El Toreo a sus alumnas vestidas de aviones con alas en los brazos y hélices en la cabeza en el gran festival a beneficio del vuelo México-Washington del aviador pionero Emilio Carranza. O tam-bién la imagino montando con mano de hierro los números de baile pa-ra las películas con chicos talentosos escogidos de la American School, la Escuela Garside o la UNAM. Asimismo, preparando en el Teatro Nacional un sugestivo baile en honor del inventor de la lámpara incan-descente.

Patricia Aulestia de Alba

¿Que te tomas?

La imagen de un niño en sus primeros meses de vida, llevándose el pie a la boca, abriendo las piernas y girando de un lado a otro, despierta la curiosidad por detectar los mecanismos que se han implantado para que en su desarrollo como ser social vaya perdiendo espontaneidad en sus diversas formas de expresión, hasta llegar a la edad adulta con una motricidad limitada y una estructura ósea deformada en la mayoría de los casos.

Toma 1

Ella todavía no tiene un nombre, más tarde se le conocerá como Aurora. Ahora se le puede mirar desde la vitrina del piso de lactantes en el hospital. Duerme con los brazos y piernas abiertos y semiencogidos, tocando la cuna con su vientre, mientras que sus caderas saludan amigablemente al personal. Se despierta y en su llanto desmesurado para demandar alimento se contrae y comienza a dar sus primeros giros, hasta quedar con la cara en dirección al techo.

Toma 2

Aurora se niega a ser sometida a un baño en la tina de plástico. La madre primeriza se ve en la necesidad de contar con la ayuda de otros brazos para poder sostenerla. Es un remolino que luego de la siesta y de buen humor se lleva el pie a la boca, patalea, se reconoce los dedos de la mano, se rasguña la cara, balbucea y mueve la cabeza en todas direcciones tratando de reconocer su espacio.

Toma 3

Ella comienza a reconocer quiénes la rodean cotidianamente. Recorre con la mano el rostro de su madre y lo llena de saliva. Luego empezará a "gatear" y a descubrir los rincones de su casa, manteniendo en contacto sus rodillas, pies y manos con la superficie del piso. Sus piernas se mantienen abiertas para lograr el equilibrio, más aun cuando se le prepara para que dé sus primeros pasos.

Toma 4

Aurora se las ve negras cuando su tía Prudencia la lleva a dar un paseo con zapatitos de charol, gorrito y envuelta en media decena de cobijas, como si fuera un taco.

Toma 5

Ya es su tercera fiesta de cumpleaños y no faltan los necios que quieren mantenerla en brazos, aunque ella frunza el ceño y grite para que la dejen jugar con el resto de los niños. Su festejo tiene un desenlace trágico, pues se le advierte que el raspón en el brazo se debe al haberse mezclado con los varones en sus brascas diversiones. Ellos han padecido lesiones similares, pero "los niños no lloran", se les dice.

Receso

Toma 6

Aurora ingresa al jardín de niños para cursar el primero de los diez años de su educación básica. Aprende sus primeras canciones y también escucha con frecuencia "así no", "callados", "sentados", "estéense quietos", aun cuando está en una edad en la que tiende a priorizar el movimiento. Dichas frases comienzan a serle tan familiares como los estribillos de las rondas. Participa en un bailable, "Los negritos", que se presenta los días de las madres, del maestro y de fin de cursos.

Toma 7

La educación con base en el juego está cada vez más lejos de ella. En la primaria sus profesores son sujetos polivalentes que igual imparten español, matemáticas, ciencias sociales y naturales, organizan la cooperativa y se hacen cargo de las actividades recreativas. Nuestra protagonista pasa gran parte de su tiempo sentada en un pupitre que, calificado por especialistas en tecnología educativa, es altamente nocivo para su desarrollo motriz y estructura corporal en general.

Toma 8

Sale a la clase de deportes, en la que ve la posibilidad de desentumir sus extremidades, pero también de competir en otro ámbito que no es estrictamente el académico. Tiene una clase de canto a la semana, en la que, en virtud de que está en una escuela laica no entona "¡Oh! María madre mía" sino el *Himno a Juárez y Cielito lindo*, entre otras. Cuando se aproximan los festejos señalados en la toma 6, entrena para memorizar los pasos de otro bailable. A la hora de la presentación, lo más atractivo son los costosos trajes de charro y china poblana.

Toma 9

Al terminar el sexto grado de primaria, Aurora baila el vals *El emperador*.



Alumnas de Hipólito Zybin. 1929

Toma 10

Ya en secundaria, sale a tomar una de las dos clases de educación física que recibe a la semana. Y cuando se trata de "salto al burro", sus ligamentos entran en conflicto existencial, pues se han mantenido aletargados porque "las niñas se sientan con las piernas cerradas".

Toma 11

La clase de educación musical hace que en los festejos escolares participe con una melodía aprendida para flauta dulce. Los bailes son menos frecuentes en la institución, aunque practicados con mayor periodicidad en las fiestas particulares de sus compañeros.

Toma 12

Frente al espejo, Aurora ensaya los pasitos de moda y elige un atuendo suficientemente ajustado como para que a primera vista se noten una serie de curvas extras en su espalda; eso que los médicos llaman lordosis y xifosis. Se pone unos zapatos con enormes tacones y queda lista para el último reventón al que ha sido invitada.

Toma 13

Teniendo en sus brazos a un bebé de sexo no determinado para el espectador, la joven de 18 años exclama con hastío: "¡Basta! Es increíble cómo se mueve y patalea".

¡Corte! . . .

Como extinguidor, semejante grito nos expulsó a las afueras del *set*, donde alguien vaticinaba el fracaso de la cinta. La danza a las escuelas, decía, para ofrecer un tiempo y un espacio a los niños, de tal forma que puedan aprovechar su enorme potencial sensible y creativo. Para que aprendan a reconocerse en el espacio, asuman su fisonomía, perfilen su personalidad y adquieran seguridad en sí mismos, al desarrollar formas expresivas que no se constriñan al lenguaje verbal y mensajes racionales, sino también aquellas no verbales con las que puedan enriquecer la difusión de sus emociones. Luego aclaró que no se trataría de hacer profesionales de la danza a los miles y miles de estudiantes de educación básica, sino de recuperar la importancia del cuerpo y el movimiento libre, sin más límites que los que el propio niño se plantee, pero incluso ayudándole a superarlos, si está dentro de su potencial físico. Asimismo se refirió a problemas de infraestructura y generación de empleos, y a los mensajes que aseguran que la demanda de educación básica en el Distrito Federal se cubrirá en un cien por ciento en el presente ciclo escolar (un porcentaje igualmente optimista se ha anunciado para provincia). Dijo que es necesario abolir esquemas sexistas que han redundado en una preclasificación de los movimientos, hasta asegurar que la danza es más apropiada para las niñas y el deporte para los varones. Explicó que el cuerpo es una entidad completa, que simboliza la presencia del ser humano, de su persona, y que en cada postura, movimiento o actitud revela que es la historia narrada gráficamente por todos los individuos. De ahí que el recuperarlo en el proceso de enseñanza, permita hacer una lectura del pasado y del presente que no dura apenas, así como contribuir en el pleno desarrollo físico y mental de las nuevas generaciones. . . Hasta ahí alcanzamos a escuchar sus comentarios.

Patricia Camacho Quintos

La falta de información por parte de coreógrafos e inclusive directores de teatro acerca del aparato técnico que conforma un escenario sería lo de menos si los foros estuvieran contruidos a partir de un concepto coherente. Estas fallas elementales, encadenadas a otras como la inoperancia administrativa que sobrecarga de ensayos y funciones a los teatros más "operables" de México, determinan el deterioro del resultado final del espectáculo.

Sucede que en la Escuela de Arquitectura de la UNAM no se ha considerado instituir la especialidad en construcción de foros, lo que implica la absoluta ausencia de criterio a la hora de levantar un teatro. Es más importante que éstos sean confortables y agradables a la vista, a que se garantice la calidad y funcionamiento del equipo de luz y sonido, las dimensiones del espacio lateral de los foros para el desahogo de utilería y los cambios rápidos de escenografía, para mencionar sólo algunos aspectos elementales que deberían tomarse en consideración.

Por otra parte, la ausencia de técnicos calificados, en la mayoría de los casos, es una de las agravantes que obliga a bailarines y coreógrafos a ocupar el lugar de los tramoyistas durante la función. No es nada raro verlos abriendo y cerrando el telón; cambiando escenografía o asumiendo el papel del traspunte.

En este sentido, el técnico que se dedica al oficio porque no encuentra otra posibilidad de trabajo, asume su labor como una forma de subempleo, y deja atrás una tradición que formó a extraordinarios técnicos, capaces de trabajar en el mejor y en el peor de los teatros. Todavía quedan algunos de esos sabios empíricos, tramoyistas, electricistas de Bellas Artes —como Jesús Cueto, Rafael Galicia y Edmundo Arreguín, a quienes recientemente se brindó homenaje en este Centro de Información y Documentación de la Danza— formados en su mayoría en las carpas de los circos, donde las condiciones más rudimentarias motivaron el ejercicio riguroso de la imaginación de estos artesanos. En este sentido, se ha perdido la entrega a un trabajo que tiene todas las características para desarrollarse en una especialidad profesional. Sin embargo, el técnico de hoy se atiene a las indicaciones de los directores y coreógrafos para llevar a cabo su oficio, mientras que los artistas, en una gran mayoría, carecen de un concepto técnico de la mecánica teatral.

Es usual escuchar al coreógrafo o director de una obra decirle al técnico de luz que le de "un amanecer", sin especificar cómo lo quiere y qué tipo de amanecer es el que se necesita. Por tanto, la falta de conocimientos técnicos en la gente de danza y teatro aumenta las dificultades de operación fluida. Cómo utilizar una cámara negra, saber cuánto tiempo se requiere para un montaje de luz, comprender las razones técnicas cuando se les niega la posibilidad de llevar a la práctica una idea escenográfica o de otro tipo sería la información elemental y básica para estos especialistas.



Ixtlitón, "El Negrito", Dios de la música, la danza y el canto

Existen opiniones muy respetables de que las danzas indígenas precortesianas pueden ser reconstruidas con un máximo de objetividad. Una afirmación de esta categoría, para que pueda ser considerada y aceptada, necesita de una fundamentación, basada en la investigación.

En el pasado curso "Hacia una metodología de la investigación de las actividades dancísticas", dictado por Alberto Dallal en este centro, tuve interés en dedicar mi investigación a las danzas mayas precortesianas. La base de mi investigación la constituyó el estudio de los cronistas y algunas de las fuentes secundarias. Así fue como me encontré que el investigador de las actividades dancísticas se topa con uno de los grandes problemas con que se enfrenta el investigador de las ciencias sociales: ¿cómo hacer para reproducir objetivamente aquello que nos interesa y así observarlo detenidamente para su análisis y estudio?

El investigador de otras disciplinas puede reproducir en laboratorios, con un máximo de exactitud, aquel fenómeno que le interesa observar para su estudio. En las actividades dancísticas, como parte de las disciplinas sociales, no se puede hacer lo mismo. Tendremos la descripción de la danza, pero es imposible reproducir objetivamente su desarrollo, guardado confuso entre las páginas de los cronistas. Para demostrarlo, pongamos sólo un ejemplo:

Diego de Landa, en su *Relación de las cosas de Yucatán*, que es la Biblia de los estudiosos de la cultura maya, nos refiere la descripción de una de estas danzas:

“Se formaba el círculo de bailarines, de hombres y mujeres con sonajas en las manos; hombres y mujeres bailando en círculo y golpeándose unos a los otros en las palmas de las manos, mientras en el centro tocan dos músicos sus instrumentos”.

Ahora preguntémosnos quién puede revelarnos la dimensión que guardaba este círculo, cuántos el número de participantes, cuál la formación con respecto a los sexos, cómo es que se golpeaban los unos a los otros las palmas de las manos, si llevaban sendas sonajas en ellas, cuál el ritmo y los pasos a seguir. Así como éstas existen infinidad de interrogantes que nos impiden reconstruir esa realidad pasada.

Hoy en día se presentan al público danzas a las que se les llama prehispánicas y todos se imaginan que ésa era la forma de bailar en aquellos tiempos. La verdad es otra. Muchos elementos de estas danzas son mantenidos por la tradición indígena, pero muchos otros son producto de diversos puntos de vista y, principalmente, de la imaginación y fantasía del coreógrafo.

Miguel Angel Cerón Ruiz



Danza prehispánica

La técnica es sólo un medio

El movimiento rítmico es inherente al ser humano; caminar, hablar, respirar, comer son muestras de ello, y bailar es su máxima expresión.

El hombre primitivo al danzar hacia una actividad religiosa, era una forma de comunicarse con sus dioses, y en ello implicaba la totalidad de su ser; lo físico, emotivo y racional se conjuntaban en un solo objetivo: entregarse al máximo posible. En la actualidad la danza* como actividad artístico-creadora sigue conservando su finalidad: **comunicar**, aunque haya cambiado de receptor, pues ahora es el hombre mismo; la danza ha dejado de ser una actividad religiosa, mas no **ritual**, y el instrumento sigue siendo el mismo: el cuerpo humano.

A pesar de miles de años de evolución, el cuerpo es básicamente igual, pero sus posibilidades han aumentado considerablemente; un ejemplo son los atletas de este siglo que cada vez cargan más peso, saltan más lejos y alto, corren más rápido, arrojan más lejos, etcétera; es decir, sus recursos van en aumento.

En la danza de este tiempo, si el objetivo es comunicar, necesariamente tendrá que contar con cuerpos más expresivos, mucho más de lo que eran en el pasado. Puesto que el avance de la civilización y el desarrollo tecnológico han cambiado el medio social del hombre, éste tiene ahora muchísimas cosas más que expresar, pues son otras sus situaciones y vivencias. Esta condición (cuerpos expresivos) sólo se logra con una preparación sistemática, constante, metódica, y ardua: **la técnica**.

Así como el obrero necesita conocer su máquina, conocer su capacidad máxima; así como el músico necesita compenetrarse con su instrumento musical, entender su naturaleza, saber su estado óptimo, del mismo modo "el bailarín debe conocer, compenetrarse, exigirle, tensarlo, relajarlo, oírlo" (según palabras de Kazuko Hirabayashi), verlo por dentro, todo esto y más, a su instrumento de trabajo: su propio cuerpo.

Pero no se debe dejar de lado que la técnica es sólo un medio y no un fin en sí; cuando se olvida esto, la danza cae en exhibición casi atlética y pierde su sentido de comunicación. Lo mismo sucede en contraposición, la danza sin técnica cae en lo grotesco y falso, además de ser limitada.

La primera etapa de la técnica, la formativa, es la base del trabajo posterior, y para el desempeño del bailarín es tan importante como delicada.

Para empezar, el aspirante a bailarín de danza contemporánea debe serlo por su propia voluntad y con plena conciencia de la actividad que llevará a cabo, es decir, será joven y no niño, pues éstos, a pesar de ser un excelente material físico, no tienen la capacidad de decidir su vocación definitiva y muy probablemente caerían en uno de los extremos arriba mencionados, la técnica por la técnica, o si se quiere: el cuerpo como un fin.



Francisco Illescas
Barro Rojo de la Universidad Autónoma de Guerrero

Esto no obsta para pensar que una materia que tratase del movimiento, ritmo, coordinación, espacio y tiempo, desde la educación pre-escolar hasta la educación media básica, serviría para la formación integral del hombre, como lo son la música o las artes plásticas, pero siempre como un elemento formativo y no como la decisión arbitraria, injusta por parte de los padres de decidir la vocación de sus hijos. Los jóvenes (hombres y mujeres claro está) que hayan tomado la decisión de ser bailarines —muy difícil por cierto en esta sociedad clasista y sexista y en donde cualquier actividad no productiva de bienes materiales es muy mal vista y aun reprimida—, deberán tener muy en cuenta varias cuestiones:

- 1) Es una actividad en la cual **no** se puede dejar de trabajar, es decir, de esforzarse constantemente.
- 2) Si bien es cierto que los cuerpos de los bailarines son bellos —en general— esto es una **consecuencia** y **no** un objetivo.
- 3) Un bailarín es un trabajador del arte y por lo tanto no puede perder su condición de clase.
- 4) El bailarín es parte de una sociedad y por lo tanto no puede vivir de espaldas a ella; no puede considerarse en un **élite** que está por encima de ella.
- 5) El hecho de ser el cuerpo su instrumento de trabajo, no impide que tenga la obligación de prepararse intelectualmente, pues siendo artista es un creador y no un deportista.

Estas consideraciones no son arbitrarias ni inconscientes, pues la superficialidad y distanciamiento de la realidad de algunas coreografías presentadas últimamente son consecuencia directa de los fenómenos antes señalados.

Francisco Illescas Vera



Bellas artes" en Moscú, en 1957.

Guillermina Peñalosa es una gran conversadora, que tiene una memoria prodigiosa. Recuerda las cosas de hace 27 años, como si apenas ayer las hubiera vivido. Con amenidad, nos narra el interesante viaje del Ballet de Bellas Artes a Moscú, para participar en el Séptimo Festival de la Juventud en 1957, a pesar de que el INBA no dio su autorización. "Fue una aventura, dice la Peñalosa, porque la invitación nos llegó por medio del Partido Comunista de México. En esa época se oía hablar de Partido Comunista y la gente se aterraba. Ahora ya no es así. . . Los bailarines nos pusimos de acuerdo y pedimos el permiso. Nos lo negaron. Aunque no nos lo prohibieron. Yo sospecho que en el fondo no estaban en desacuerdo, pero que oficialmente no podían dar la autorización".

A partir de ahí, empezaron a integrar un programa. Luego lo mandaron. Se incluían las obras que siguen: *El chueco*, de Guillermo Keys (que finalmente no se presentó, porque este coreógrafo no pudo ir); *Tierra y Tres juguetes*, de Elena Noriega, y *La manda* de Rosa Reyna. "Como nos pidieron un programa de folclor, afirma la entrevistada, Héctor Fink nos montó *Los viejitos*, *Jarabes de Jalisco*, *Jaranas* y *Danza de Matlachines*, entre otros bailes".

En seguida, la Peñalosa, narra cómo cada uno de los bailarines se costó la ropa que se necesitaba para la parte folclórica del programa. Y sobre la otra, dice: "Encautamos el vestuario de Bellas Artes, no para quedarnos con él. Cada quien se llevó su ropa a su casa y ahí la guardamos para llevárnosla a la gira. Claro, todo esto, con bastante miedo, porque no sabíamos cuál iba a ser la reacción".

Respecto a los gastos del viaje, sostiene Guillermina Peñalosa, que con la invitación les otorgaban todo, menos el pasaje hasta Checoslovaquia. "Cada bailarín como pudo reunió dinero para su pasaje. Yo, por ejemplo, tenía empleo de base como maestra; pedí un préstamo a Pensiones. Hicimos varias funciones en las que nos ayudaba mucha gente. Inclusive algunos bailarines que no eran del grupo, como Sonia Castañeda, bailaron con nosotros. Varios pintores, entre los que se cuentan David Alfaro Siqueiros y Juan Soriano, nos dieron cuadros para que los subastáramos. Así juntamos para los pasajes de ida". El vestuario y los diseños de escenografía los enviaron por adelantado. "Nos fuimos con mucho miedo", platica la Peñalosa.



Al llegar a Moscú (el grupo integrado por Rocío Sagaón, Beatriz Flores, Elena Noriega, Guillermina Peñalosa, Adriana Siqueiros, Elsie Cota, Rosa Reyna, Juan Casados, Rosalío Ortega, Héctor Fink y Laura Zapata) estaba lista toda la escenografía, incluso la de *El chueco*, que no se llevó. Un equipo de iluminadores y tramoyistas estaba a disposición de los artistas mexicanos. "Moscú estaba lleno, afirma Guillermina Peñalosa, porque llegó gente de todos los países. Inclusive grupos de Estados Unidos. Tuvimos contacto con grupos de Tailandia, sudamericanos, franceses, etcétera. Hicimos una larga temporada de casi dos meses. Vimos todo el repertorio de Galina Ulánova, que poco tiempo después se retiró, así como también presenciamos toda la época floreciente de Maya Plisétskaya. Yo me acuerdo de aquello como un cuento de hadas. Como también había grupos chinos, Adriana Siqueiros nos puso en contacto con ellos, quienes nos invitaron a bailar a China".

Pero. . . bueno, lo que pasó después de Moscú es tema para otra ocasión. Lo que sí es oportuno decir ahora es que el Ballet de Bellas Artes tardó varios meses en regresar a México y con tal éxito que el mismo director de INBA comentó la gira en su informe.

César Delgado Martínez

Miss Lettie Carroll en la Basílica de Guadalupe

“Quizá uno de los aspectos más interesantes del estudio de la danza folclórica mexicana es que no ha sido explorada, lo que lo hace a uno sentirse emocionado de ser un descubridor”. Han pasado 50 años desde que Miss Lettie H. Carroll, entrevistada por Mary Carter en junio de 1924 para el periódico *San Antonio Evening News*, hizo esta declaración. Sin embargo, el tiempo no parece restarle interés a una de las tantas anécdotas que esta mujer cuenta en el periódico mencionado. Una de éstas trata de su primer encuentro con las danzas indígenas en la Basílica de Guadalupe. . . En una ocasión Miss Carroll fue invitada a visitar la famosa Basílica de Guadalupe, no lejos de la ciudad de México. Por lo visto sus amigos no tenían la menor idea de la existencia de las danzas indígenas que se llevaban a cabo ahí, de manera que cuando llegó descubrió que se estaba haciendo una fiesta. Ya que sus amistades no mostraban interés alguno en los acontecimientos del lugar, al regresar a la ciudad, Miss Carroll llamó un taxi y regresó a la Basílica para ver el espectáculo.

Fue allí donde vio cómo cientos de indígenas subían de rodillas la extensa escalinata de piedra que conduce a la Basílica. La joven americana se introdujo entre los peregrinos para seguir la procesión, lo que le permitió captar el espíritu ceremonial de la fiesta y de las danzas que simultáneamente se presentaban para venerar a la Virgen.

Miss Carroll comenta al respecto: “Fue con un sentimiento de orgullo y de exaltación en el corazón con el que vi por primera vez las danzas indígenas en la Basílica de Guadalupe. La Virgen de Guadalupe es la patrona de México y supuestamente en su capilla se halla un pozo de agua milagrosa. A este pozo se hacen peregrinajes de todas partes de la República, especialmente el día 12 de diciembre, día de la Virgen de Guadalupe. Entre los peregrinos hay varios grupos de indígenas que vienen de cerros lejanos a rendirle homenaje a la Virgen así como los aztecas le rendían culto a sus dioses. En realidad parece ser que las danzas que estos indígenas bailan en la Basílica, en el patio frente a la iglesia, y en las calles del pequeño pueblo, han sido transmitidas de generación en generación, desde la época en que los aztecas mezclaron sus danzas religiosas con el cristianismo”.

Tanto hombres como mujeres participan en las danzas

“Los grupos de bailarines, llamados los danzantes, están formados por 10 o 12 y hasta 20 o 30 personas, pero siempre con el doble de hombres que de mujeres.

Los hombres forman un amplio círculo al exterior mientras que las mujeres forman un círculo más pequeño. En el centro de la rueda un montón de tocados, algunas cobijas y un retrato o un estandarte semejan un altar primitivo. Algunos danzantes llevan estandartes de colores vivos. La música la proporcionan los hombres que tocan unas mandolinas hechas de caparazones de armadillos y que bailan continuamente mientras tocan. Esto es posible ya que en las danzas no se hacen movimientos de brazos. Los demás danzantes bailan con el tronco totalmente relajado y sus brazos cuelgan como peso muerto.

“Lo más extraordinario de esas danzas es el ritmo, un ritmo maravilloso. Todo el grupo patea, se balancea, vira, brinca y se detiene como si fuesen una sola persona. Y otra cosa única de todo esto es que uno tiene la impresión de que a pesar de la uniformidad del ritmo, parece que están constantemente improvisando los pasos”.

El diablo se burla de la vida

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

“Imagínese un grupo de indígenas mexicanos, de tez morena, cara ancha, y rasgos planos, balanceándose al ritmo de las más extrañas melodías primitivas.

“Los hombres visten faldas cortas de cualquier color vivo, calzas largas de algodón de otro color, camisas hiladas en casa de otro matiz, sandalias, collares de cuentas en gran cantidad, conchas de mar, pequeños anteojos, un cinturón hecho de la piel de animales chicos y un tocado que parece una corona, engalanada de todo tipo imaginable de dijes y chucherías. Las mujeres visten de manera parecida sólo que sus faldas tocan el piso.

“El escenario de este espectáculo es la hermosa Basílica de Guadalupe, con su fachada extraordinaria, gastada por el paso del tiempo. Y ésta es una celebración del siglo XX de la fiesta de la Virgen de Guadalupe”.

Kena Bastien

Danza y bailes tradicionales del estado de Tlaxcala

Esta obra es el resultado de una larga investigación antropológica, realizada por tres especialistas en el estado de Tlaxcala; consiste en el estudio de las expresiones coreográficas popular-tradicionales. La abundante y valiosa información que contiene la convierte en un verdadero compendio sobre el tema, que rebasa las fronteras locales para adquirir una validez nacional, en la medida en que también ayuda a entender lo que sucede en otras regiones del país. Los bailes y las danzas son agrupados aquí en tres grandes apartados, según el contexto en que se dan: los de matrimonio, los de carnaval y los de las fiestas religiosas.

Lo que mayor interés da a la presente monografía es el hecho de que no sólo nos proporciona un registro minucioso y ordenado de tales manifestaciones, describe la coreografía, la indumentaria, la música, los aspectos organizativos e históricos y las fiestas que les sirven de marco, sino que ataca también otra cuestión a menudo soslayada por la tendencia culturalista: la determinación de las relaciones existentes entre dichas expresiones coreográficas y el contexto económico, político e ideológico en que se desarrollan, que es lo que las define como cultura subalterna.

Este interesante libro fue donado por Amparo Sevilla a la biblioteca del CID-Danza.

Danzas y bailes tradicionales del estado de Tlaxcala. Amparo Sevilla, Hilda Rodríguez y Elizabeth Cámara. Premiá Editora y Dirección General de Culturas Populares / SEP. México, 1983.

Historia oral de la danza en México

Uno de los proyectos de investigación del CID-Danza, en el que laboran varios investigadores, es Historia oral de la danza en México, cuyos objetivos son: 1) rescatar las versiones de primera mano de protagonistas y testigos claves del acontecer dancístico en el siglo XX, y, 2) generar información inédita que pueda servir de materia prima para la reconstrucción de la historia y de análisis de los hechos.

Hasta estos momentos, se han realizado las entrevistas siguientes:

1) Patricia Aulestia de Alba ha entrevistado a Vicky Ellis sobre Miss Carroll, Nellie Campobello, Enrique Vela y Ricardo Silva; 2) César Delgado Martínez a Yol-Izma, la danzarina de las leyendas, nacida en la ciudad de México en 1904, Guillermina Peñalosa, Alma Rosa Martínez y Miguel Palacios Móyotl sobre Xenia Zarina; 3) Anadel Lynton a Ana Sokolow, Waldeen, Josefina Lavallo, Rosa Reyna, Evelia Beristáin, Guillermo Keys, Farnesio de Bernal y Felipe Segura; y 4) Felipe Segura a Olga Escalona, Manolo Vargas y Oscar Tarriba.

Por otra parte, Cecilia Kamen Bag, para el proyecto Quién es quién en el mundo de la danza, ha entrevistado a Luis Felipe Obregón, Evelia Beristáin, Héctor Fink, Pilar Medina, Antonia Torres, y, machetazo al caballo de espadas, a Patricia Cardona.



Vicky Ellis



Enrique Vela



Ricardo Silva



Felipe Segura



Guillermo Keys

Directorio

Lic. Javier Barros Valero
Director general del Instituto Nacional de Bellas Artes

Lic. Jaime Labastida
Subdirector general de Educación e Investigación Artísticas

Arq. Oscar Olea
Director de Investigación y Documentación de las Artes

Lic. Esther Ruiz de la Herrán de Martínez
Subdirectora de Investigación y Documentación de las Artes

Patricia Aulestia de Alba
Directora del CID-Danza

César Delgado Martínez
Director del Boletín Informativo del CID-Danza

Invitación

Cordialmente invitamos a estudiantes de danza, maestros, bailarines, coreógrafos, investigadores y público en general a que nos hagan llegar sus comentarios y sugerencias sobre el *Boletín Informativo del CID-Danza*, así como sus colaboraciones.

Dirigirse a:

César Delgado Martínez

Director del Boletín Informativo del CID-Danza

Campos Elíseos 480

Colonia Polanco

México, D.F., C.P. 11000

Teléfono: 520-2271



Instituto Nacional de Bellas Artes

**CID-DANZA
CENTRO DE INFORMACION
Y DOCUMENTACION
DE LA DANZA**

Campos Elíseos 480
Colonia Polanco
México, D.F., C.P. 11000
Teléfono 520-2271

portada: Salvador López Sánchez

