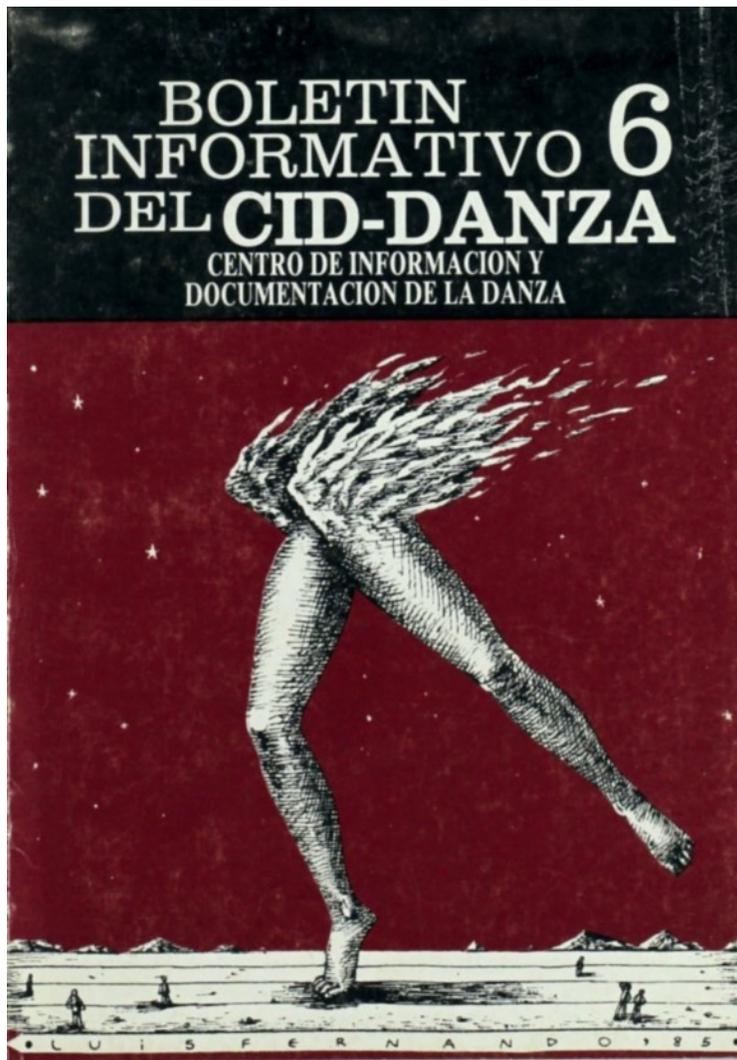


BOLETIN INFORMATIVO 6 DEL CID-DANZA

CENTRO DE INFORMACION Y
DOCUMENTACION DE LA DANZA



• L U I S F E R N A N D O 1 8 5 •



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 06. SEP/INBA/CID Danza. México, D.F.: 1985.

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

CONTENIDO

- Cuadernos del CID-Danza
- Editorial
- Los quehaceres del CID-Danza
- XXI Congreso Mundial del Instituto Internacional de Teatro
- Forum de las Artes Escénicas, en La Habana
- Tulio de la Rosa en el Forum de las Artes Escénicas
- Requiem por Ben Sommers
- Danza y poesía
Alicia
Danza
- Sección de invitados
Pero... el maestro también es un artista
Impulso a la investigación de la danza folclórica
- Testimonio
Claire H. de Robilant
¿Y tú, a qué te dedicas?
Danzas del norte de Jalisco
Premisas de trabajo para la investigación de la danza
- Libros
Las danzas y fiestas de Chiapas
- Invitación
- Directorio

Cuadernos del CID-Danza

Apareció la nueva serie *Cuadernos del CID-Danza*, que de acuerdo con la presentación del número uno, realizada por Patricia Aulestia de Alba, directora del Centro, responde a la necesidad de llevar a la práctica una política editorial que rompa con la ausencia de publicaciones sobre danza y con la carestía de lo poco publicado.

En la serie en cuestión se pretende publicar un cuaderno cada mes, "con los temas más variados, que van desde entrevistas, monografías, compañías, fotografías, biografías, folclor, poesía, conferencias, charlas, hasta bibliografías, pasando por todo lo inimaginable", dice Aulestia de Alba.

El primer cuaderno publicado "habla de esa maravillosa bailarina, Yol-Itzma, nacida en la ciudad de México en 1904, a quien César Delgado Martínez logró atrapar, a través de una serie de entrevistas que ahora nos ofrece de una manera fluida y amena. En este caso, entrevistada y entrevistador se unen en una plática sustanciosa y reveladora".

Los interesados en adquirir este cuaderno lo pueden encontrar en la *Librería del Palacio* y otras librerías del Instituto Nacional de Bellas Artes.

Editorial

Llegamos al número seis. El penúltimo de este año. Siempre estamos atentos a las sugerencias y a las críticas de los interesados.

Esta entrega se inicia con un comentario sobre nuestra nueva serie *Cuadernos del CID-Danza*. Luego viene la parte informativa. Después, en Danza y poesía, dos excelentes poemas de Bertalicia Peralta.

La Sección de invitados se enriquece con la distinguida colaboración de Norma L. Avila Jiménez, que escribe sobre el área de danza folclórica en los Cursos Intensivos de Primavera 1985 en su artículo "Impulso a la investigación de la danza folclórica". Por su parte, Axel Quenz pone a consideración de los lectores sus puntos de vista en el escrito titulado "Pero... el maestro también es un artista".

La gente de casa está presente en Testimonio. Anadel Lynton participa con sus "Premisas de trabajo para la investigación de la danza"; César Delgado Martínez, en "Danzas del norte de Jalisco", nos entrega un inventario de las danzas folclóricas de dicha región; Kena Bastien, en "¿Y tú, a qué te dedicas?", hace un comentario de cómo las técnicas dancísticas se centran en la forma y no en los principios, y Patricia Aulestia de Alba se refiere a Claire H. de Robilant.

En Libros, el comentario es sobre "Las danzas y las fiestas de Chiapas", de la doctora en Antropología Social Mercedes Olivera B.

Los quehaceres del CID-Danza



Martha Bracho.

Como siempre, el Centro de Información y Documentación de la Danza (CID-Danza), ha desarrollado una intensa labor, tanto en el ámbito nacional como en el internacional. Dentro del primer plano están las Charlas de Danza, el Seminario de Capacitación y Actualización en Danza y el Segundo Encuentro Nacional sobre Investigación de la Danza. En lo internacional, destaca la presencia de Tulio de la Rosa y Sylvia Ramírez, en el Primer Forum de las Artes Escénicas de La Habana, Cuba, y en el Seminario de la Escuela de Palucca en Dresden, Alemania, respectivamente.

En lo que toca a Charlas de Danza, Patricia Aulestia de Alba entrevistó a Felipe Segura y César Bordes; Rosa Reyna a Felipe Segura y Amalia Hernández, y Felipe Segura a Guillermina Peñalosa, Helena Jordán, Santos Balmori, Héctor Fink, Ignacio Aguirre, Martha Bracho, Alejandro Zybin, Guillermo Palomares y Pedro Alonso.

Dentro del Seminario de Actualización y Capacitación en

Danza, en coordinación con la Subdirección de Acción Cultural del ISSSTE, se efectuaron los cursos de verano: Taller de danzas preclásicas, por Bodil Genkel; Taller Ometeotl, por Waldeen, Ate-nea Baker y Fanny D'Argencé; Notación Benesh, por Haydée Martínez de Ríos; e Historia de la danza teatral en occidente, por Miriam Huberman.

Con la idea de que el actual auge del interés por la apreciación y la práctica de la danza, tanto en México como en el resto del mundo, conlleva a la necesidad de un incremento en la investigación, los días tres y cuatro de agosto se realizó el Segundo Encuentro Nacional sobre Investigación de la Danza.

El temario de este evento, coordinado por Anadel Lynton, fue abierto a ponencias relacionadas con diversos aspectos de la danza: popular, escénica, danza y educación, danza y salud, etcétera. Participaron como organizadores la Subdirección General de Educación e Investigación Artísticas del Instituto Nacional de Bellas Artes, la Subdirección de Acción Cultural del ISSSTE, la Dirección de Danza de la Universidad Nacional Autónoma de México y la Dirección de Acción Social del Departamento del Distrito Federal.

A propósito del comentario anterior, la memoria del Primer Encuentro está siendo elaborada por la investigadora de este centro Kena Bastien. Esperamos que pronto sea publicada.

Con el tema "La danza folclórica en la escuela primaria", César Delgado Martínez impartió dos conferencias. Una, el 17 de mayo a un grupo de maestros de la zona escolar 42, de la Dirección 3 de Educación Primaria en el Distrito Federal de la Secretaría de Educación Pública y la otra, el 6 de junio a maestros y madres de familia de la escuela Héroes de la Naval de la zona escolar 37 de la misma dirección.

El mismo Delgado Martínez, auspiciado por la Subdirección de Acción Cultural del ISSSTE, en colaboración con la Dirección de Servicios Culturales del INBA y las sedes, impartió la segunda etapa del curso de Investigación de la danza folclórica mexicana en la Casa de la Cultura de Torreón y la primera en el Centro de Investigación de la Cultura Regional de Campeche y en el Instituto de Cultura de Tabasco.

Sobre la presencia de Tulio de la Rosa en el Primer Forum de las Artes Escénicas en La Habana, damos razón en dos notas de esta entrega. Respecto a la participación de Sylvia Ramírez en el Seminario de la Escuela Palucca en Dresden, Alemania, daremos la información en el próximo número de este boletín.

XXI Congreso Mundial del Instituto Internacional de Teatro

Patricia Aulestia de Alba, directora del CID-Danza y una de las principales promotoras del Comité de Danza del Centro Mexicano del Instituto Internacional de Teatro (IIT-UNESCO), asistió al XXI Congreso de esta importante organización.

Del 28 al 31 de mayo del año en curso se efectuó, en Nueva York, la reunión del Comité de Danza del IIT, con el propósito de discutir diversos temas de la danza en el mundo y preparar su participación en el XXI Congreso.

Además de las sesiones de trabajo se realizaron visitas a The Dance Collection, The New York Public Library at Lincoln Center, School of American Ballet, Official School of The New York City Ballet, Martha Graham School of Contemporary Dance, The José Limón Dance Foundation y Capezio Dance Foundation. En esta última se rindió un homenaje a Ben Sommers, *Mister Capezio*, importante promotor de la danza

que murió recientemente.

También los participantes en estos trabajos asistieron a funciones del New York City Ballet, Marta Renzi & The Project Company y la comedia *Cantando bajo la lluvia*, dirigida por Twyla Tharp.

Las reuniones del XXI Congreso —pasando a otra cosa—, se efectuaron en la Universidad de Quebec, los días 1 y 2 de junio. En la ceremonia de inauguración intervinieron Hélene Dumas, presidente del Centro IIT de Quebec, Curtis Barlow, presidente del Comité Canadiense del IIT, Janusz Warminski, presidente del IIT, André-Louis Perinetti, secretario general del IIT y Clément Richard, ministro de Asuntos Culturales de Canadá. También se presentó el espectáculo *El trabajo de la memoria y el deseo*, producido y dirigido por Guy Beausoleil.

Bajo la presidencia de Yuri Grigorovich, se desarrollaron los trabajos del Comité de Danza (CD) del IIT.

Como resultado de los grupos de trabajo, entre otras cosas, se informó lo siguiente:

Derecho autoral coreográfico. Reunió datos de 17 países sobre la situación respecto al derecho de autor en relación con la danza. Los resultados serán publicados. El responsable es Barry Swersky.

Terminología. Bajo la dirección de Gedeón Dienes, se encontraron principalmente términos concentrados en ruso y su equivalencia en inglés. Se continuará con los términos en inglés y francés.

Enciclopedia mundial del teatro. La responsable en danza será Selma Jeanne Cohen, quien fue electa para integrar la directiva electoral.

Documentación. Bajo la responsabilidad del doctor Kurt Peterman (quien falleció recientemente), se recopilaron importantes materiales de danza y se integró un directorio de bibliotecas y centros de documentación de danza en el mundo. Este trabajo será publicado.

Eventos. Se organizaron el Día Internacional de la Danza en Bélgica, en abril de 1984; el Concurso Internacional de Ballet en Fialdelfia, en junio del mismo año; y el Congreso Internacional de Notación del Movimiento en Israel, en agosto también de 1984.

Por otro lado, se discutieron los planes para los dos próximos años y la posibilidad de reunir en una gran organización mundial de la danza a todas las organizaciones dancísticas, para lo cual se llevará a cabo una reunión en París, en febrero de 1986, con la participación de la UNESCO.

Finalmente, cabe destacar que se nombró el nuevo presidium (1985-1987), el cual quedó integrado de la siguiente manera: Yuri Grigorovich, presidente; Robert Joffrey y Chetna Jalan, vicepresidentes; Doris Laine, secretaria; Patricia Aulestia de Alba, Keith Bain, Rolf Garske, Robin Howard, Kirsten Ralov, Dietmar Seyffert y Barry Swersky, miembros, y Henrik Neubauer, miembro honorario.

Forum de las Artes Escénicas, en La Habana



Aurora Bosch del
Ballet Nacional de
Cuba, 1975.
(Foto:
Vidal Hernández).

Del 27 al 29 de junio del presente año se efectuó en la ciudad de La Habana el Primer Forum de las Artes Escénicas, promovido por la Sección de Artes Escénicas de la UNEAC (Unión Nacional de Escritores y Artistas Cubanos). La presidenta de dicha sección es Aurora Bosch, gran amiga de México. Primera bailarina del Ballet Nacional de Cuba y uno de sus más firmes pilares; muy querida en el mundo mexicano de la danza, donde ha dictado cursos de capacitación, ha sido artista huésped de diversas compañías y colaboradora activa y desinteresada en la asesoría brindada por los artistas cubanos a la Compañía Nacional de Danza del Instituto Nacional de Bellas Artes. Elevó la calidad de esta agrupación mexicana al más alto nivel técnico artístico que ha logrado en su larga trayectoria.

Para este magno evento fueron invitados representantes de trece países: Rimma Krechkova, crítica teatral de la URSS; Orieta Ramírez, actriz nicaragüense; Hans Skoglund, director de la Organización Nacional de Teatro Sueco; Maurice Pierre, secretario general de la Federación Internacional de Magos; Bernar Dorzt, profesor de teatro de la Universidad La Nueva Sorbona y ensayista sobre la obra de Bertolt Brecht; la queridísima actriz Sabina Olmos, de Argentina; Helba Nogueira, de Brasil, vicepresidenta, para América Latina, del Consejo Internacional de la Danza (CID) de la UNESCO, quien nos visitara en noviembre pasado

(ver Boletín Informativo del CID-Danza, No. 3); Karel Kriz, director de escena de Praga, Checoslovaquia; Plamer Markov, director de teatro-drama Slinen de Bulgaria; Itsram Iglodi, director principal del teatro Attila Jersy de Hungría; Ulf Keyn, director teatral de la República Democrática Alemana; Elsa Bruguel y José Filander, de El Salvador, y quien esto escribe, Tulio de la Rosa, del Centro de Información y Documentación de la Danza (CID-Danza) del Instituto Nacional de Bellas Artes.

La comisión organizadora de este magno evento, estuvo integrado por Nicolás Guillén, José A. Portuondo, Armando Cristóbal y Aurora Bosch. Se llevó a cabo en las instalaciones de la Casa de las Américas, donde se reunieron grandes personalidades del teatro cubano, como Humberto Arenal, Ofelia Núñez, Asemeh Rodríguez, Alden Knighth, Raquel Revuelta, Martha del Río y muchas más. El tema: Las artes escénicas y su papel en la cultura cubana contemporánea. Los temas tratados en otras tantas mesas redondas fueron:

- 1) El pueblo: fuente inspiradora de las artes escénicas.
- 2) La cubanía en las artes escénicas.
- 3) Las artes escénicas y sus vínculos con otras manifestaciones artísticas.
- 4) Las artes escénicas y la juventud.
- 5) Las artes escénicas y la lucha por la paz.

El arte dramático acaparó la atención en todas las ponencias. Incluso la ponencia presentada por México, escrita por Luis de Tavira (recientemente premiado como el mejor director, por su espectáculo *Novedad de la patria*, en el Festival de Teatro de las Américas, efectuado a principios del pasado mes de junio en Montreal, Canadá). En ella el famoso director mexicano, entre otras muchas cosas del quehacer teatral, se pronuncia por un teatro que sea una "fiesta de las artes", al conjugar en sus espectáculos teatrales todas las artes.

El evento concluyó el sábado 29 con la participación del autor del presente texto. Ese día se exhibieron *videotapes* de *Novedad de la patria* y de otro espectáculo de Luis de Tavira, *Leoncio y Lena*, ópera para actores, con los cuales se ilustraron claramente los conceptos del recientemente galardonado director mexicano.

Aunque las ponencias presentadas giran en torno al arte dramático, la mayoría puede aplicarse al arte coreográfico, por la similitud de sus problemas. Los interesados en leerlas o en tener copia de ellas pueden acudir a la biblioteca del CID-Danza, en donde están a disposición del público en general.

Tulio de la Rosa

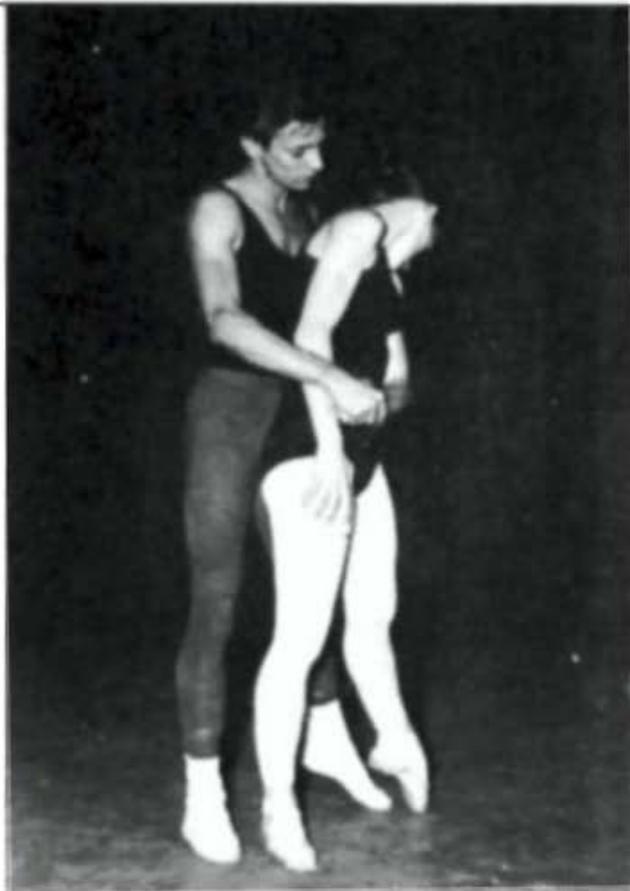
Tulio de la Rosa en el Forum de las Artes Escénicas

En el boletín número cuatro del Primer Forum de las Artes Escénicas, realizado en La Habana, en la página cuatro y con el título "Personalidades que nos visitan", aparece una entrevista realizada a nuestro compañero Tulio de la Rosa, investigador de CID-Danza. Por considerarlo de interés, reproducimos una parte de la misma.

"Dentro del amplio grupo de participantes extranjeros que están junto a nosotros en el marco del Primer Forum de las Artes Escénicas, auspiciado por la UNEAC, se encuentra Tulio de la Rosa, importante figura de la danza procedente del hermano país azteca, con el cual sostuvimos una breve entrevista en la mañana de ayer viernes, aprovechando su presentación ante las cámaras de *Revista de la mañana*, del canal Tele Rebelde...

"Nos interesó conocer la opinión experimentada de este profesor acerca de este evento de las artes escénicas, el primero que se desarrolla en Cuba, y De la Rosa manifiesta:

" 'Estos eventos de confrontación son de gran importancia, pues permiten el encuentro de especialistas de diversas ramas de las artes escénicas y la discusión franca y abierta de nuestras preocupaciones, lo cual es el único camino para ver cuán válido es lo que se está haciendo y cómo será de válido mañana si continuamos en esta trayectoria. Sería conveniente que todos los países hicieran otro tanto a nivel nacional



Tulio de la Rosa
y Ruth Noriega,
en *Ballet de
Cámara*, 1960

por lo menos. Además, resulta sumamente beneficioso para escucharnos unos a otros'.

"Dejamos a Tulio de la Rosa expresar sus últimas palabras, sin que mediara pregunta específica alguna:

" '...Tengo la suerte de haber colaborado como asesor coreográfico en muchas de las puestas en escena (de Luis de Tavira), y considero oportuno, en el marco de este evento, presentar un *videotape* allí en la UNEAC, donde se muestra parte del trabajo que efectuamos con el Taller Epico de Teatro para la Universidad Nacional Autónoma de México, el cual trata acerca de una ópera para actores basada en un texto de George Buchner; máxime cuando en este evento se trata en una de las secciones el tema de la relación entre la Artes Escénicas con otras artes, y este trabajo se relaciona intensamente con este tópico.

" 'Agradezco infinitamente esta oportunidad para saludar al pueblo hermano de Cuba y agradecer públicamente a la Sección de Artes Escénicas de la UNEAC el honor que me ha hecho invitándome a tan importante evento'.

"Nos despedimos así de este Primer Forum, con la certeza de que el próximo encuentro de las Artes Escénicas, en 1986, resultará tan exitoso como el evento de este año".

Requiem por Ben Sommers

Ben Sommers, a quien muchos llamaban *Mister Capezio*, murió en abril de este año, poco después de conmemorarse el Día Internacional de la Danza, en cuya organización puso el entusiasmo y la sabiduría que da la experiencia.

Esa celebración se realiza el 29 de abril, fecha del nacimiento de Jean-Georges Noverre (1727-1810), maestro de ballet de las óperas de Stuttgart y París, cuyos principios coreográficos ha guiado la creación de los ballets modernos tal como los conocemos actualmente.

El "Día" se convierte en "La Semana Internacional de la Danza" (1978) en los Estados Unidos. Sommers pugnaba por extender esa semana a todo el mundo.

En 1951 Sommers crea la Capezio Dance Foundation. Un año después se otorga institucionalmente el Premio Capezio para estimular el progreso de la danza en los Estados Unidos, distinción que han recibido, entre otros, Doris Humphrey, Louis Horst, Genevieve Oswald, José Limón, Ted Shaw, Sol Hurok, Martha Graham, Ruth St. Denis, Agnes de Mille, Paul Taylor, Robert Joffrey, Jerome Robbins, Hanya Holm, Alvin Ailey, Walter Terry y Alwin Nikolais.

Capezio es un nombre mágico para el gremio norteamericano de la danza. Con él se designa una cadena de establecimientos donde surten toda clase de artículos dancísticos. De esta actividad comercial se retira Sommers en 1979, consagrando todo su tiempo a la danza, promoviendo alianzas en ciudades y estados, fortaleciendo la National Association for Regional Ballet, el American College Dance Festival Association y la Dance-USA, que representa a las compañías profesionales en la Unión Americana.

En el pasado año, Sommers funda la Alianza Internacional de la Danza (AIT), que auspicia el intercambio entre los países, apoya proyectos dancísticos y asesora con métodos modernos las necesidades locales. La AIT edita un boletín informativo que ayuda a promover y resolver los más diversos aspectos relacionados con la danza (concursos, giras, eventos, intercambios, etcétera), muy particularmente la ya mencionada Semana Internacional de la Danza que respalda el IIT (Instituto Internacional del Teatro) de la UNESCO, como fórmula de entendimiento y bienestar entre los artistas y los pueblos del mundo. La misma AIT invitó a integrarse a su consejo consultivo a Rocio Sagaón como representante de México.

Ben Sommers repetía que "cuando la gente baila, no pelea". Su espíritu nos compromete a trabajar unidos para fortalecer los lazos internacionales que nos agrupen en una sola y poderosa organización mundial de la danza.

Patricia Aulestia de Alba



Danza y poesía

Alicia

En aire olor de agua:
vértigo tenaz como torrente
ojo siguiendo al torso

flores abiertas en mitad del mundo
en mitad del sueño de esta
vida

si no hay otro espacio
¿dónde
dejar el corazón para que pase
ella
y al tiempo quede el gesto
toda gracia
misterio
que de amor seduce?

Danza

En instante preciso en el cual espacio
y luz se hacen sombras centelleante el
misterio empieza / ritmo continuado emerge
del silencio / el mundo es un cuerpo
creciente / la anatomía suspensión del
aliento / lanza-fuegos quieto para apilar
más fuegos / iluminaciones / ascensos
muertes / certero movimiento / vertical
espasmo / sin final / sin término.

Bertalicia Peralta

(Tomado de *Cuba en el ballet*, volumen 4, número 1 de enero-marzo, 1985. La Habana, Cuba).



Pero... el maestro también es un artista

El tema más abundante en la literatura dancística es el referente a los bailarines, esos seres ya mágicos y míticos, ya profundamente terrenales. Hay también mucho material sobre la vida de los coreógrafos y de su obra... inclusive de la de sus colaboradores músicos, escenógrafos y diseñadores. Pero es relativamente poco lo que se ha escrito sobre el maestro de danza y la profunda naturaleza de su oficio... Y por ello hoy quisiera dedicar un largo espacio a este tema; dedicado no sólo a quienes comparten la labor de la enseñanza en la danza, sino también a los estudiantes bailarines, con la esperanza de hacerles ver nuevos ángulos de la atención de que son objeto (porque, para el que esto escribe, es patente una pérdida de intención, de vitalidad, de energía creativa en las últimas generaciones de bailarines; y aún tengo fe en la claridad: siempre una mayor certeza conlleva más fácilmente a una meta deseada).

Me apresuro a hacer un par de aclaraciones: primeramente, que lo único que pretendo es exponer una visión personal basada en la experiencia; y por otro lado, que aunque en términos generales no distingo entre maestros de alguna forma de danza y me refiero por igual a todos ellos, mi experiencia personal se orienta preferentemente a la danza contemporánea. Dicho esto, paso a exponer tres aspectos de nuestra enseñanza: La clase de danza, El maestro de danza y Relaciones externas del maestro.



Y amanecerá..., de Arturo Garrido.

I. La clase de danza tiene como objetivo principal la preparación global del bailarín para llevarlo a un buen desenvolvimiento artístico en el foro. Esta preparación debe observar tres aspectos simultáneos:

a) Preparación física. Se refiere a la ampliación gradual de las facultades corporales (elasticidad, fuerza, salto, giro, equilibrio, colocación, línea, etcétera) y su manutención.

b) Preparación psicomotriz. Es decir, la aptitud coordinadora y la destreza integradora del aparato motriz, donde el oído musical y la respuesta estímulo-efecto juegan un papel principal.

c) Carga emotiva. La capacidad emotiva del movimiento es la última frontera de la danza. El alumno va pasando, conforme su entrenamiento avanza, del movimiento gimnástico a la calidad plástica.

Toda clase de danza debe comprender estos tres aspectos, aunque existan diferentes razones por las que alguna de ellas recibe mayor o menor atención que las demás, de acuerdo a los intereses del maestro. El sabe que, de igual modo que no hay un bailarín igual a otro, tampoco un alumno lo es. Salvo casos excepcionales, a todo bailarín se le encontrará una mayor dificultad en la asimilación y desarrollo de alguno de los tres aspectos arriba descritos. Una de las obligaciones del maestro consiste en aislar las posibles causas de este déficit y saber encontrar las vías adecuadas (motivación-corrección) para su superación.

Como podemos apreciar, "dar una clase" no es asunto de tomarse a la ligera. Para llevar a buen término el objetivo principal ya mencionado, la preparación formativa del maestro debe ser muy amplia, como veremos más adelante. El maestro cuenta con una serie de elementos que puede manejar con cierta holgura al preparar una clase, pero que no deben faltar. Claro que hay que señalar que no necesariamente una clase totalmente planeada es la más eficiente, como tampoco lo es una totalmente improvisada. Se puede dejar un margen de espontaneidad en el desarrollo de la clase, según el maestro perciba el estado receptivo de sus alumnos. Sin embargo considero de primordial importancia nunca improvisar completamente un ejercicio: si los alumnos corroboran que al maestro no le salen las mismas cuentas cada vez que marca un ejercicio, o que olvida el orden de la secuencia, el respeto y el trabajo se relajan.

II. El maestro es un guía. Como tal, su labor no es enseñar, estrictamente hablando, sino orientar, organizar e intentar conducir las fuerzas internas del alumno hacia el descubrimiento de sus propias potencias. Como guía, el maestro es en mucho una imagen, que el alumno sigue más o menos en la obscuridad. En la medida en que esa obscuridad se disipa es que el alumno tiende a perder la idea del maestro como un guía, y aparecen la rebeldía y la igualación de niveles. Una tendencia nefasta en el seno del alumnado, y a la cual se opone el talento del maestro por un lado y la atmósfera de disciplina y respeto mutuo que su clase haya siempre respirado.

De todas las formas de arte, la que en enseñanza se lleva la palma en cuanto a fama de tiranía, es la danza. Una fama bien merecida, y que aunque es muy explicable, personalmente creo que es censurable.

El maestro no tiene por qué ser un tirano, pues la tiranía se ejerce mediante la represión a falta de razones. La clase debe ser un trabajo colectivo, como lo es la danza. Pero la unificación de criterios es difícil en todos lados, y muy especialmente en el arte. Es por ello que el maestro tiene un papel muy definido. Un lugar al que debe llevarlo su trabajo y el talento reconocido por los demás. El maestro es un guía, porque los demás le delegan ese sitio. Debe conocer la experiencia del foro (independientemente de que haya sido o no un gran ejecutante), y recordar los temores y angustias del aprendizaje. Debe ser tan sensible a las necesidades particulares de un alumno como a las generales de un grupo.

Verdaderamente, no es muy difícil autodenominarse "maestro" y encontrar un lugar para ponerse a "dar clases". Tampoco es difícil poner a sudar a la gente, entusiasmarla mediante movimientos o enseñarle secuencias técnicas regulares aprendidas de memoria. Lo

difícil estriba, por ejemplo, en saber corregir. Tener el ojo quirúrgico para detectar grandes y pequeños errores en el movimiento (saber "qué está haciendo mal" el alumno), saber explicar la falla y compararla con lo correcto. Ser claro, pero también saber motivar, que no insultar. Un buen indicador de la inseguridad de un maestro es una clase sin correcciones o sin motivaciones eficientes.

Por todo esto, el maestro es un artista desde más de un punto de vista. No sólo lo es (o lo fue) como ejecutante, sino como creador en la composición de clases y de bailarines. En las imágenes de su lenguaje puede verse muy claramente: el siente y hace sentir estímulos virtuales, a los que se responde como verdaderos y que llevan al movimiento al límite de su expresión. También en la composición de la clase hay creación (y aquí se parece más al artista coreógrafo). Solamente en el desarrollo equilibrado de una clase encontraremos una sensación de plenitud alcanzada, de bienestar ante el trabajo cumplido (en oposición a la sensación de haber perdido el tiempo, voluntariamente o no).

Y el más grato indicador para el maestro de que su clase fue algo bien hecho no es un aplauso atronador al terminarla, sino saber que sus alumnos sientan que adquirieron o lograron grandes cosas en cada clase.

La prueba de fuego es el resultado en el tiempo... y el maestro no sólo cumple consigo mismo y con el grupo; finalmente, también cumple ante los espectadores de una función de danza.

III. La meta inmediata del maestro son el cuerpo y la mente de sus alumnos. La meta última es, repetimos, el foro. Para lograr acceso a ambas metas, hemos mencionado que se precisa de una gran preparación, y de paso señalemos que también de una gran vocación. De esta manera, nuestro maestro puede contemplar cuidadosamente los mecanismos que lo llevan a la comprensión de los demás (para lo cual, claro, el primero debe comprender sus propios objetivos). Además de su experiencia personal y de su intuición (que conviene que sean muy amplias), también cuenta con una serie de relaciones externas que puede explotar:

1) Conocimiento especializado. Tomemos un hipotético aprendiz de maestro, que pretende dar clases de determinada técnica o estilo. Lo común es que haya sentido que asimiló claramente los principios técnicos y le entusiasma la idea de enseñarlos a otros de nivel inferior. Ocurre, sin embargo, que en general es el *cuerpo* del bailarín el que aprende esos principios, de modo que nuestro nuevo maestro se encuentra con dificultades al tratar de comunicar lo que está entendido en sus tendones. Por eso debe aprender no sólo a sentir lo que el cuerpo ha de hacer, sino a *enunciar* con claridad los principios motores



y los objetivos de cada movimiento o ejercicio. Pero esto es conocimiento especializado y es difícil encontrarlo a mano. Hay que leer libros acerca de la materia (que son algo raros), tomar las clases de diversos maestros y buscar alguna colaboración con escuelas de niveles muy superiores (becas, cursos e intercambio de maestros), inclusive extranjeros. Puede parecer malinchismo. Yo no lo veo así. Es más bien fertilización cruzada; un paso previo a la autonomía, análogo al que se da en otras artes y en la ciencia.

2) Materias complementarias. Al principio de este artículo mencioné los tres aspectos que integran una clase. Mientras mejor sea cada uno de esos aspectos mejor será la calidad de la clase. Por eso es deseable que nuestro aprendiz no sólo se forme linealmente de acuerdo al inciso anterior, sino que adquiera otros conocimientos, como anatomía, música, pedagogía, historia de la danza, teatro, etcétera, cuando menos en sus principios básicos. Es claro que a mayores conocimientos corresponde una mayor cantidad de recursos formativos.

En México no existe aún la licenciatura o análogo universitario en danza; y menos en la enseñanza de danza. En la carrera de ejecutante sí se enseñan estas materias complementarias, así como en la carrera de maestro en danza clásica. Sin embargo, desgraciadamente salta a la vista lo improvisado y poco efectivo que resultan la mayoría de estos planes de estudio. Si por ventura usted, amable lector, resulta ser estudiante de danza, le aconsejo vehementemente que no descuide su formación bajo la indolente forma de pensar que "lo están educando". Como están las cosas, más vale pensar que uno se forma *a pesar*, y no *con el favor* de las cosas: si sus clases de teatro, coreografía, maquillaje, música, etcétera, no son buenas, no lo motivan, le hacen pensar en estar tomándose un coco con ginebra en una lejana playa... no se salga de clase; antes discuta la cuestión con su maestro, con la autoridad superior, o, en el peor de los casos, con sus compañeros. Obligue a la situación a cambiar... y si la situación no puede cambiar, no se quede así, dejando pasar su tiempo de formación profesional: busque la información, el conocimiento y la experiencia. Siempre habrá dónde tomarlos.

3) Otros maestros. Es muy seguro que en una compañía o academia, el maestro esté en cercanía de colegas de otras técnicas, o de la misma pero de diferente nivel. Ya mencionamos lo difícil que es la unificación de criterios en la danza, por lo que no podemos pedirle a nuestro aprendiz que asimile la verdad más pura, pues tal cosa nadie la posee.

Pero a cambio, sí podemos subrayar la importancia de la apertura y la humildad. No hay por qué ensorbercerse, y menos anticipadamente.

Siempre se pueden aprender nuevas maneras de relacionar conocimientos técnicos mediante la contrastación con la experiencia ajena, o

bajo los puntos de vista de técnicas diferentes. Ninguna forma de danza dice mentiras; por ello sólo un necio puede pretender que "su" técnica sea la verdadera... Y un maestro necio no es un maestro.

4) Los alumnos. Esta es la relación más importante y compleja:

a) La actitud del maestro ante el alumno es lo primero que este percibe de aquel y ante lo cual puede mostrar una inmediata simpatía o aversión. Por esto es recomendable buscar el trato personal lo más rápido posible, sin involucrar problemas personales. Mantener una posición neutral de respeto mutuo donde no entren asuntos privados por ninguna de las dos partes. Todos los alumnos debe recibir la misma atención y tener los mismos derechos y obligaciones.

b) Las vías de comunicación entre ambos son: la voz, la vista y el tacto. De la primera se hace hincapié en la seguridad que muestre en el volumen, la claridad, los matices modulados de acuerdo al movimiento y el empleo de un vocabulario colorido e imaginativo paralelo al empleo de las cuentas rítmicas musicales. Del segundo, conforme se entrena al ojo del alumno, va recurriendo al ejemplo del movimiento del maestro hasta que eventualmente empieza a detectar las fallas de aquel y empieza a criticarlo. Por esto el maestro debe ser muy consciente de sus limitaciones, saber conducir el foco del alumno hacia el esfuerzo requerido y evitar que copie los vicios o errores que él pueda tener.

En referencia al tacto, suele emplearse más comúnmente en los principiantes que apenas empiezan a sentir su cuerpo; entonces no hay que temer el contacto. La plena confianza en el objetivo de dicho contacto conduce al alumno al objetivo sin romper su concentración.

A estas alturas, mi amable lector debe pensar que exagero al pedirle a mi hipotético futuro maestro que se especialice en su materia, la complemente con otras materias (todas dignas de una vida entera dedicada a su estudio), contraste continuamente sus ideas con otros maestros, maneje las necesidades y los problemas de cada alumno por separado y de todos juntos como grupo, y además que prepare diariamente su clase siguiendo un cuidadoso plan de estudio, siga sus objetivos mensuales, semanales, del día y del ejercicio en particular que está mostrando... Sin embargo, si usted, paciente lector, ha estado en contacto con alguna de las disciplinas de este arte nuestro, sabe que la danza no permite concesiones...

Yo quisiera que este sencillo esfuerzo redunde en una mejor comprensión para el maestro, de modo que se erradiquen viejos prejuicios como el de que un maestro es alguien que no puede o no pudo ser ejecutante. No, ser un buen maestro es algo enorme... algo tan grande como ser un gran bailarín o un gran coreógrafo.

Axel Quenz

Cursos Intensivos de Primavera 1985. Impulso a la investigación de la danza folclórica.

La inquietud por volver la vista a lo que es México, a nuestras raíces, y el interés por enfocar, desde un punto de vista más consciente, real y didáctico los diversos trabajos dancísticos se despertó intensamente entre los asistentes al Curso Intensivo de Danza Folclórica Primavera 1985. El camino seguido en este seminario, llevado a cabo en la sede del Centro de Información y Documentación de la Danza, condujo a realzar la importancia implícita en el conocer y manejar las técnicas de investigación danzaria. Los maestros e intérpretes inscritos en dicho curso, organizado por el CID-Danza, dependencia del Instituto Nacional de Bellas Artes, y por del Departamento de Enseñanza Artística del Instituto de Seguridad y Servicios Sociales para los Trabajadores del Estado, se vieron en la necesidad de reflexionar acerca de lo que han hecho o pretenden hacer dentro de la disciplina citada: si continuar con una difusión de danzas regionales ubicadas fuera del contexto socioeconómico que las origina, y únicamente presentar lo "bonito", alegre y colorido, o tratar lo más posible de respetar y conservar su esencia mística y cultural.

"La proyección escénica conlleva necesidades; pero no por ello los directores de grupos dancísticos tienen derecho a falsear o inventar las danzas, prostituyéndolas o mistificándolas", aseguró Gabriel Moedano, jefe del Departamento de Estudios de Música y Literatura Orales del Instituto Nacional de Antropología e Historia, quien junto con César



En La Resurrección.

Delgado, investigador del CID-Danza, impartió la materia Técnicas de Investigación de la Danza Folclórica.

"Varias de las compañías y ballets folclóricos son utilizados como carta de presentación de diversas instituciones, por lo cual los directores de dichos conjuntos llegan al extremo, no sólo de inventar los bailes, la indumentaria y la música, sino que además seleccionan únicamente jóvenes tipo 'modelo'. ¡Gordos, prietos y chaparros quedan fuera de la duela!", afirmó César Delgado, también coordinador del evento mencionado.

La danza analizada fue *Concheros*. Con Gabriel Moedano se estudiaron los orígenes, la evolución y la expresión actual de dicho fenómeno dancístico. A través de la película *El es Dios*, realizada por investigadores del Instituto Nacional de Antropología e Historia, y de las transparencias recopiladas por el antropólogo citado, los estudiantes se asomaron al mundo mágico-sincrético de estos danzantes, quienes tratan de mantener vivas sus tradiciones y sus ritos, frente a la fuerte embesitada del urbanismo.

La parte práctica estuvo a cargo de Rosa Hernández y Maya, capitana del grupo Danzas Aztecas de México. Al ejecutar sones como *El Sol*, *El Fuego*, *Tezcatlipoca* y *Aguila Blanca*, los alumnos pudieron percibir la energía vital que comenzó a inundar el espacio, fuerza potente que prepara a la conquista.



Velación en el Templo de la Resurrección.

Gracias a la colaboración de la capitana Rosa Hernández, siempre abierta al diálogo, y a la atinada coordinación de César Delgado, se efectuó la práctica de campo. Los estudiantes observaron la ceremonia llamada "Velación", realizada la noche anterior a la danza, y al siguiente día admiraron el rito danzario. Vivieron de cerca dicho acto festivo dentro de su contexto socioeconómico; convivieron y dialogaron con los danzantes y pudieron percatarse de su misticismo cultural. Ello fue como una sacudida tremenda. La conciencia de los alumnos parecía un volcán en erupción, cuya lava, llena de ideas encaminadas al montaje de danzas meramente espectaculares, fue arrojada lejos, muy lejos.

En la clausura del curso citado, que se realizó del 1 al 13 de abril, los estudiantes presentaron algunos sones de *Concheros*, pero manifestaron al público asistente que el solo hecho de no pertenecer al grupo auténtico los limitaba en el contenido y la ejecución; sin embargo, pretendían respetar sus reglas y su desarrollo al máximo.

Otras materias impartidas a las 40 personas inscritas —de las cuales el 68 por ciento era de provincia—, fueron: Análisis Musical, por José Alfredo Barrera Próspero, maestro del Centro de Educación Artística de Morelia (INBA), en la cual se estudió la estructura musical de los sones practicados; y técnicas de Notación Coreográfica, explicadas por Carlos Hernández Fernández, profesor del CEDART Narvarte (INBA). Para poder registrar la danza indicada; y como una materia complementaria



Danza de los Concheros.

y necesaria para todo bailarín, el maestro Francisco Illescas, elemento del grupo de danza contemporánea Barro Rojo y docente de la Escuela Nacional de Danza Contemporánea (INBA), condujo la clase Desarrollo Corporal.

Desde el inicio de esta década diversos organismos han mostrado mayor interés por la investigación dancística. Ya anteriormente el desaparecido Fondo Nacional para el Desarrollo de la Danza Popular Mexicana, entre otros, había efectuado cursos, y actualmente en la Escuela Nacional de Antropología e Historia se lleva a cabo el Seminario de Simbolismo —en el cual se analizan e investigan diversas manifestaciones de la danza—, así como un taller de danza y otro de coreografía.

Los seguidores de esta disciplina esperamos que las instituciones promotoras de la cultura continúen enérgicas en el impulso de estos eventos, tanto en provincia como en la capital. Ya estamos cansados de ver cuadros dancísticos saturados de luces y sonido artificiales, con un gran vacío de identidad nacional. Se ha subido un escalón más para promover el análisis e investigación científicos de la danza folclórica mexicana. Ha sonado la hora de reconocer y valorar lo que es México, de tornar la mirada a lo que somos.

Norma L. Avila Jiménez

Claire H. de Robilant

Conocí a Claire H. Robilant en Santiago de Chile. Ejercía la crítica en el diario *La Nación* y era columnista del suplemento dominical. Comentaba sobre danza en la radio y fue pionera de esa especialidad en televisión.

Nuestra convivencia fue de 1961 a 1963, especialmente en lo profesional. Ella se dedicaba acuciosamente a sus comentarios críticos y yo a mi trabajo en el Ballet Nacional Chileno y después en el Ballet de Arte Moderno. De ahí se desprendió una amistad personal que me permitió observar su vocación dancística y su profesionalismo como historiadora de la danza. Manejaba, distribuía y clasificaba infinidad de datos con enorme talento.

Nació con la Primera Guerra Mundial, en 1915, y fue educada inicialmente en Alemania y después en Inglaterra. En París estudió historia del ballet y de la danza con Mathilde Kschessinskaya. En 1938 emigró a Chile y adquirió la nacionalidad de aquel país. En 1960 abrió, en las afueras de Santiago, una escuela para entrenamiento de ballet clásico y educación general. Desde 1960 se dedicó a investigar la historia del ballet en Chile, al tiempo que proseguía su labor como escritora y crítica en periódicos de habla inglesa: *The South Pacific Mail*, *Dance News* (EUA), *Ballet Today* (RU) y *Ballet Annual* (RFA). En 1965 fundó el Archivo Municipal de Ballet y Opera Elena Pliakova en el teatro de la municipalidad de Santiago.

La esfera de acción que abarcó ese archivo es muy amplia. Así lo acreditan los viajes que la Robilant realizó por Inglaterra, Francia, Dinamarca, Suecia, Bulgaria, Holanda, las dos Alemanias y los Estados Unidos, visitando archivos, bibliotecas, centros de danza, estableciendo contactos, adquiriendo experiencias y materiales valiosos.

Esta larga y fructífera labor finalizó abruptamente con el golpe militar de Pinochet: la detuvieron, clausuraron su archivo, suspendieron salarios y subvenciones... Dedicó diez meses a rescatar materiales, huyendo de Chile para comenzar un nuevo éxodo por distintos países, hasta unirse con sus familiares en Australia, donde se incorporó a la Library at Sydney Opera House. En ese país aceptó una invitación para colaborar con la Australian Ballet Foundation, cuyos archivos se dedicó a estudiar.

Nuevamente en Londres, trabajó con autorización oficial como bibliotecaria de la London Contemporary Dance School (1976-1980). No interrumpe sus investigaciones como historiadora del Ballet en Latinoamérica desde 1950 con el respaldo económico del Calouste Gulbenkian Foundation y el Theatre Museum del Victoria and Albert Museum. A esta institución y a los Archives at Royal Opera-House, Covent

Garden, dona ella al jubilarse una importante colección de materiales de danza.

En 1928 obtuvo la nacionalidad británica y dió conferencias en distintos países europeos. Se desplazó a la URSS especialmente invitada por las autoridades soviéticas y con el respaldo del Consejo Británico. Allá recibió la Medalla del Bicentenario del Kirov, Teatro de Opera y Ballet de Leningrado.

El año pasado presentó la exposición Historia del Ballet en Latinoamérica en la Canning House Library en Londres y participó oficialmente en el Coloquio del IX Festival Internacional de Ballet en La Habana.

Sus colecciones son impresionantes. Citemos las de Dinamarca, Francia, Suecia, Gran Bretaña, Estados Unidos, Australia, Alemania Federal, Alemania del Este, Grecia... La clasificación de documentos y otros materiales (películas, discos, grabaciones, fotografías, periódicos, vestuario y objetos, manuscritos, programas, textos, memorias, etcétera) es perfecta.

Lo que más nos afecta, Latinoamérica, también es de gran importancia en la Calire H. de Robilant Collection of Dance. La compilación es cronológica: Los pioneros (1805-1850); ballet romántico (1850-1856); ballet posromántico (1856-1862); el ballet a fines del siglo XIX y comienzos del siglo actual; gira del Ballet Ruso de Diaghilev (1913-1917); giras de la compañía de la Pavlova (1917-18-19-28); gira de Isadora Duncan (1916); presentaciones de Felyne Verbist, Ja ruskaya, Antonia Mercé *La Argentina*, Maud Allen, Jan Kawecki, Tórtola de Valencia (1915-1920); el Ballet Pavley-Oukrainsky (1924); Bronislava Nijinska en Argentina (1924); la Opera Privée Russe con Nicolás Sergueeff (1929), etcétera, así como documentación especialmente extensa sobre Argentina, Chile, Uruguay y Brasil.

Después de más de veinte años, nuevamente estoy en contacto con la Robilant. Su tenacidad y su esfuerzo son un ejemplo para todos nosotros. Confiamos en que algún organismo dancístico internacional la apoye para que prosiga su tarea de maestra e investigadora.

Patrica Aulestia de Alba

“¿Y tú, a qué te dedicas?”

¿A quién no le ha sucedido que a la hora de tratar con una persona desconocida surja la fatal pregunta: —¿Y tú, a qué te dedicas? . A los que se dedican al estudio de la danza les ha sucedido seguramente que la simple respuesta “Estudio danza” no parece ser suficiente. Como que queda siempre algo pendiente qué decir. Si el desconocido es un conocedor en el tema, preguntará: —¿Qué técnica estudias?—. Y si es un ignorante en la materia, de igual manera preguntará: ¿Qué tipo de danza estudias? A lo cual la respuesta “Danza contemporánea” o “Moderna técnica Graham” lo dejará probablemente en las mismas.

Pero lo esencial aquí es que el decir que se estudia danza no parece ser suficiente como parece serlo el decir que se estudia música o pintura. En el caso de la danza tiene que haber un género y en especial una técnica que apoye el simple nombre del arte. ¿Y, qué es una técnica si no un medio para dominar el arte de la danza?

Eso lo han dicho y lo decimos muchos; pero algo le parece estar pasando a las técnicas, que más que formar parecen estar limitando al

individuo tanto en su ejecución como en su imaginación. Y quizá esto se deba a dos cosas:

1. Que el estudio de una técnica como las que se entienden ahora (manejo de forma) no es suficiente.
2. Que las técnicas que se enseñan están mal enfocadas.

Todos los géneros de danza llevan implícita una forma determinada, lo cual es entendible y lo hace un género. Pero las técnicas de danza que se han creado para enseñar dichos géneros también llevan implícitas dicha forma de movimiento. Sin embargo yo quiero creer que estos movimientos de que consta la práctica o el estudio de la técnica tuvieron en un principio básico de movimiento su razón de ser. No obstante dicha razón parece cada vez menos evidente, mientras que el tipo de movimiento, la forma, es lo que parece cobrar cada vez más importancia.

Yo no quiero criticar ni negar a nadie, pero creo que para que la formación de un individuo sea fuerte es necesario darle como base los principios fundamentales del arte que estudia, en este caso, los principios fundamentales del movimiento y todo lo que este fenómeno lleva implícito, como el tiempo, el espacio, la formación corporal, etcétera, etcétera. Porque son los principios y la gama de posibilidades que de ellos derivan los que le van a *permitir* experimentar algo nuevo, lograr su propia ecuación; ponerle propia forma a los principios y dominar la forma de cualquier otra persona y no al revés, que es lo que siento tiende a suceder: enfatizar en la forma, eludiendo, diluyendo o disminuyendo la importancia de los principios.

A través de las clases que he observado (e incluso tomado) me parece que los alumnos (y ello sucede hasta con los maestros) buscan más dominar la forma que tratar de captar los principios dinámicos que se le están tratando de dar a entender por medio de ese o esos movimientos determinados. Y eso es lo que a la larga condiciona, limita y empobrece la creatividad, la ejecución y la personalidad del individuo.

¿Por qué la ejecución? Porque el individuo se condiciona a ejecutar ese tipo determinado de movimiento, y como no domina el principio de base no puede usarlo para explayarse en otro tipo de movimientos que pudieran ser suyos (por ejemplo), o no sabe por dónde buscar nuevos medios de expresión.

El sujeto se paraliza en vez de liberarse, y por consiguiente se conforma con permanecer en el recinto formal o técnico que domina. ¿Por qué? Porque domina la forma y no el instrumento ni el fenómeno en sí y los principios básicos del fenómeno físico del movimiento y todos los elementos físicos o científicos e incluso filosóficos que van implícitos



Raúl Flores Canelo y Rosa Pallares en *Librium*, 1967.

en él. (¿Sabían que existen tres definiciones de espacio?).

Sé que es fácil decirlo, pero también sé que es todavía más fácil ignorarlo, porque el encuentro de una posible solución trae una serie de arduos y tediosos estudios y cuestionamientos que no todo el mundo está dispuesto o acostumbrado a llevar a cabo.

En el Primer Coloquio Nacional de Danza y Medicina hice hincapié en recurrir al estudio de la ciencia, y poco menos de un año y medio después sigo pensando lo mismo, porque la ciencia nos va a permitir estructurar el material educativo del bailarín (o para el bailarín) en una forma amplia y ordenada, aportándole, si no la solución, al menos un poco más de elementos a los cuales podrá recurrir, en los cuales podrá meditar, con los cuales podrá experimentar.

En una ocasión, hablando de ciencia, mencioné la anatomía como ejemplo y base del conocimiento del instrumento; pero no hay que dejar a un lado la geometría, la aritmética e incluso la física, todas íntimamente relacionadas con el arte que nos incumbe.

Kena Bastien

Danzas del norte de Jalisco

En varios municipios de esta región de Jalisco se ejecuta una danza, que indudablemente viene a ser la llamada *Danza de Matlachines*. En algunos casos toma el nombre del lugar donde se practica, del santo patrón a quien se venera, de la designación que se da a capitanes, de quien la dirige, etcétera. Es decir, no tiene el mismo nombre ni siquiera en una misma población, como en el caso de Colotlán, por lo que no es posible enmarcarla bajo una sola denominación.

En Colotlán existen dos danzas:

1) La de *San Nicolás*, del barrio de la Piedra China, de la cual es jefe el señor Eusebio Pineda. Este grupo está integrado por 20 a 33 danzantes, incluyendo a los "morenos" (viejos) y a los "capitanes". La música es ejecutada con violín por el señor Telésforo Pineda. Los sones que la componen son: *La cruz, Entrada de arcos, La víbora, El pajarillo, La trenza, El toro, El tecolote, La guerrilla, El meco* y otros.

2) La *Danza Chihuahua*, llamada así porque es precisamente en el barrio con ese nombre donde se practica. Su jefe es el señor Ramón Alejo. La música, también tocada con violín y con los mismos sones señalados en el punto anterior, es ejecutada por el señor Ramón Meza. El número de danzantes es de 12 a 18, contando a cuatro "morenos" y a los "capitanes".

Ambas danzas se presentan en la fiesta principal de Colotlán, el 10 de septiembre, día de San Nicolás. Igualmente son ejecutadas el 12 de enero en Temastlán, municipio de Totatiche, en honor del señor de los Rayos; el día de la Santa Cruz, el 3 de mayo; el 13 de mayo, día de la Virgen de Fátima en el Rancho de los Vélez; el 10 de agosto, día de San

Lorenzo; el 12 de diciembre, día de la Virgen de Guadalupe, y en algunas otras fiestas religiosas.

En Tepec, municipio de Bolaños, la danza en cuestión se conoce como la *Danza de la pluma*. El jefe es el señor Reynaldo Pinedo Quiñones, quien la aprendió en Azqueltán, municipio de Villa Guerrero. Se compone de 12 a 24 danzantes, con dos "morenos" y los "capitanes". La música es tocada con violín por el señor Miguel Ríos. Los sones que la componen son: *La cruz, La trenza, La cadena, El borracho, El volantín, El toro, El amarillo, Las catalinas, La india, El viejo y El adiós*, entre otros. Se realiza el 1o. de mayo, en honor de San José Obrero, y el 6 de agosto en las fiestas de Nuestro Padre Jesús en Bolaños; el 12 de febrero, fecha en que se festeja a la Virgen de Guadalupe en La Playa, municipio de Bolaños, y el 13 de junio, día de San Antonio en Tepec.

En el municipio de Villa Guerrero la danza se practica en tres lugares: Ojo de Agua, Azqueltán y Patahua; durante la fiestas de la Santa Cruz el 3 de mayo en su respectivo lugar, y todas el 12 de diciembre en la cabecera municipal. En Ojo de Agua, la danza se conoce como *Danza de los "mecos"*, porque a los "capitanes" que la encabezan les llaman "mecos". El jefe es el señor José Santos Quezada Aparicio. Se integra de 10 a 14 danzantes, incluyendo a los "morenos" y a los "capitanes". La música es ejecutada con violín por el señor Fermín Valdés. Los sones son: *La cruz, La trenza, Son huasteco, La meca, La traída, El mosquito, El toro, La víbora, La guerra, El colotleco* y otros.

En Azqueltán la danza también recibe el nombre de *Danza de los mecos*. El jefe es el señor Desiderio Márquez. Se compone de 12 a 14 hombres, incluyendo a dos "morenos" y a los "capitanes". La música la toca con violín el señor Francisco Lamas. Los sones son 17. Algunos de ellos son los que siguen: *La cruz, La cadena, El meco, El viejo, El toro, Las catalinas, La víbora, La intervención, La guerra, La tenza y El adiós*. No fue posible recopilar los datos de la *Danza de Patahua*.

En Temastlán, municipio de Totatiche, esta danza es conocida como la *Guadalupana*. Se realiza con dos "capitanes", cuatro niños, cinco niñas y un "moreno". El jefe es el señor Pedro Hernández. La música con violín es ejecutada por el señor Fermín Valadés, de Ojo de Agua, municipio de Villa Guerrero, por lo que los sones vienen siendo los mismos. Se ejecuta el 12 de enero, en honor del Señor de los Rayos; el jueves de la Ascensión en el mes de mayo; y el 12 de diciembre, día de la Virgen de Guadalupe, tanto en Temastlán como en Villa Guerrero.

En Huejúcar existen dos danzas nombradas *Danzas de carrizo*. Una de ellas se practica en El Calvario de Arriba. Se integra con doce danzantes, con la inclusión de dos "morenos" y dos "capitanes". El jefe es el señor Silvestre Acosta. La música con violín es ejecutada por el



Danza de Matlachines.

señor Jesús Quiñones. Los sones son, entre otros: *La cruz, El pajarillo, La víbora, La guerrilla, La trenza* y *El adiós*. Se presenta el 14 de septiembre, fecha en la cual se lleva a cabo la fiesta titular del barrio. La otra *Danza de carrizo* pertenece al Calvario de Abajo. Se forma con doce danzantes mujeres, los "morenos" y los "capitanes". El jefe es el señor Alberto Ortega. La música es tocada con violín por el señor Faustino Martínez. Se ejecuta en las fiestas del barrio de la Santa Cruz, el 3 de mayo.

En Santa María de los Angeles la danza recibe el nombre de *Danza de la Virgen de los Angeles*. El jefe es el señor Luis Sotelo. La componen de 12 a 35 danzantes, con cuatro "capitanes" y dos "morenos". La música con violín es tocada por el señor David Trujillo. Los sones son, entre otros: *La cruz, La guerrilla, El tecolote, La trenza, El toro, La víbora* y *El zorrillo*. Se realiza el 8 de septiembre, en honor de la Virgen de los Angeles; el 12 de enero, en Temastián, municipio de Totatiche, y el 10 de septiembre en Colotlán.

Por último, en Chimaltitán, la danza se conoce como *Danza de la pluma*. El jefe cambia constantemente. El número de ejecutantes es de 12 a 16 mujeres, incluyendo a un "moreno" y a los "capitanes". La música se toca con violín por el señor Pablo Campos. Los sones que la integran son: *La cruz, La guerrilla, El meco, El balanceo, El cordón* y otros. Se realiza en honor de San Pascual Bailón el 17 de mayo y el 12 de diciembre, día de la Virgen de Guadalupe.

César Delgado Martínez

Premisas de trabajo para la investigación de la danza

Si la mayoría de los practicantes de danza no acostumbran investigar y analizar los supuestos teóricos en los cuales se fundamentan sus actividades, este hecho se puede atribuir en parte a la carencia de centros de estudios superiores, publicaciones, bibliotecas, archivos y museos especializados en danza que proporcionen la infraestructura necesaria para propiciar y apoyar la investigación. Por otro lado, la demanda de esta infraestructura está en función del desarrollo y en madurez de la práctica profesional de la danza en su conjunto.

La creación del CID-Danza —tardía en relación a la de otros centros de investigación de otras artes— obedece precisamente a esta demanda. Por consiguiente este centro debe ser capaz de atraer el interés de los estudiantes y los profesionales de la danza, proporcionándoles una multiplicidad de servicios y actividades que estimulen su participación. Debe manejar un concepto moderno de bibliotecas, archivos y museos como centros vivos de educación continua en interacción con la comunidad.

Las actividades de un centro de investigación de la danza como lo es el CID-Danza, tienen que estar en función de las necesidades más urgentes de la comunidad de practicantes de la danza, máxime cuando no existen actualmente otras instituciones que abarquen este campo a nivel universitario o de asociaciones profesionales. Por lo tanto sus investigadores deben ser personas con una gran experiencia profesional dentro de la danza, capaces de relacionar la investigación con la docencia, producción y difusión de la danza, integrando y retroalimentando la teoría con la práctica.

La investigación en todos su géneros debe ligarse íntimamente a la docencia, producción y difusión de la misma, convirtiendo al docente, bailarín, coreógrafo y promotor en investigador, para que así cuestione y fundamente su trabajo, y no se constituya en repetidor de esquemas heredados o trasladados mecánicamente de otras realidades sociales del pasado o de otros países.

Los docentes a su vez deben fomentar el espíritu investigador en sus alumnos. Sólo así la práctica profesional puede transformarse junto con la realidad circundante y no depender de las copias a destiempo de modelos de educación, producción y difusión de la danza, desarrolladas de acuerdo a otras realidades.



Visión de muerte, de Guillermina Bravo, 1980.
(Foto: Renzo Góstiti).

Hay que conocer y experimentar innovaciones provenientes de otros medios y crear, experimentar y evaluar cambios propios de acuerdo a nuestro medio.

En la realidad social y económica mundial vigente el productor de la danza (bailarín, coreógrafo, etcétera) también se dedica a la docencia y a la difusión, con o sin preparación específica para ello. Los docentes de danza también producen y difunden la danza. Todos deberían de prepararse con las herramientas necesarias para la investigación y con actitudes propicias para ello.

Compartimentar y separar excesivamente los campos de desarrollo profesional en la danza es negativo para su práctica real. Todos los profesionales de la danza deben tener preparación en investigación, docencia, producción y difusión de esta manifestación artística y la posibilidad de prepararse con mayor grado de especialización y énfasis en algunos de estos aspectos, cuando su interés y su actividad profesional así lo exigen en determinada etapa de su carrera.

La información y la documentación cobran sentido cuando se difunden y se incorporan a la práctica cotidiana, cuando se vitalizan y se hacen imprescindibles. Abrir brechas para ideas renovadoras, proponer campos de estudio y análisis, brindar oportunidades de leer, escuchar y observar, de experimentar directamente nuevos métodos y técnicas, productos de la investigación, de reunirse en coloquios, seminarios, encuentros y conferencias e intercambiar ideas, información y experiencias relacionadas con la práctica profesional es tarea primordial del CID-Danza.

Anadel Lynton

Libros

Las danzas y fiestas de Chiapas

El libro *Las danzas y fiestas de Chiapas* fue el único de un Catálogo Nacional de Danzas que el FONADAN (Fondo Nacional para el Desarrollo de la Danza Popular Mexicana) —organismo recién desaparecido— inició con el fin de dar un panorama general y un balance de los lugares en donde se realizan las fiestas tradicionales y las danzas folclóricas, de algunas características geográficas y musicales, de la frecuencia con que se ejecutan y de la función social que cumplen en las comunidades en donde se observan todavía.

En la Introducción su autora, Mercedes Olivera, afirma: "Las danzas, populares de Chiapas, y en general de todo el país, se bailan casi siempre durante las fiestas y celebraciones religiosas cristianas, aunque ocasionalmente se ejecutan en otro tipo de festividades.

"El hecho de que las danzas tradicionales se den dentro del marco que forman las instituciones religiosas cristianas se debe básicamente a la función que cumplieron dentro de la sociedad colonial. Las danzas de origen europeo y aun las de origen americano se convirtieron frecuentemente en instrumentos de dominación o en su expresión ideológica en la medida en que, junto con las instituciones políticas y religiosas implantaron los españoles en los pueblos conquistados, sirvieron para cohesionar a los indígenas en torno a las nuevas deidades que les impusieron como santos patronos.

"La mayor parte de las danzas prehispánicas que describieron los cronistas asociados al complejo ceremonial indígena desaparecieron al desintegrarse las antiguas instituciones sociales, económicas y políticas. Aunque es muy cierto que todavía hay danzas que tienen una cantidad relativamente importante de rasgos prehispánicos.

"En la medida en que se consolidó la cultura nacional y se inició el desarrollo capitalista de nuestro país se fue acelerando la desintegración de las comunidades tradicionales y fueron desapareciendo sus expresiones artísticas, entre ellas las danzas, sustituyéndose paulatinamente por la producción artística individual que, por un lado, ha tomado el camino de la sofisticación y, por el otro, ha caído cada vez más en las redes de la comercialización y de la influencia de un nuevo imperialismo cultural. Afortunadamente, este desarrollo no ha sido homogéneo, ni lo ha destruido todo".

El trabajo que Mercedes Olivera, doctora en Antropología Social, desarrolló en Chiapas, se puede dividir en tres partes:

- 1) Panorama cultural, económico y social de las fiestas y danzas.
- 2) El calendario de fiestas y danzas de Chiapas, y
- 3) Catálogo de danzas populares de Chiapas.

Cada aspecto incluye un análisis de los datos más significativos y, en forma de cuadros, se presentan los datos recopilados, ordenados por regiones ecológicas y culturales, fechas y características de las danzas.

En fin, *Las danzas y fiestas de Chiapas*, un libro que los interesados en la danza folclórica mexicana deben leer.

Mercedes Olivera, *Las danzas y fiestas de Chiapas*, FONADAN, México, 1974.

Nota aclaratoria

La forma de trabajo en las revistas y los boletines bimensuales es que los colaboradores entreguen su material (reportajes, notas informativas, crónicas, etcétera), uno o dos meses antes de su publicación. Debido a ello la entrevista de Juan José Islas, publicada en el *Boletín Informativo del CID-Danza* No. 4, mayo-junio 1985, que estuvo en circulación hasta agosto, la realicé a principios de febrero. Es por esto que en dicha entrevista siempre me referí al conjunto dancístico que conduce Islas con el nombre de Encuentros, ya que fue meses más tarde cuando su dirigente decidió cambiarle el nombre a Quinto Sol. Como el citado boletín se encontraba ya en proceso de impresión, fue imposible efectuar las correcciones pertinentes. Hago esta aclaración para evitar una imagen de desinformación por parte de los colaboradores del CID-Danza.

Norma L. Avila Jiménez

Invitación

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

Por otro lado, las instituciones y personas interesadas en recibir esta publicación, favor de enviar timbres postales para su envío.

Dirigirse a: César Delgado Martínez
Director del *Boletín Informativo del CID-Danza*
Campos Elíseos 480
Colonia Polanco
CP 11000 México, D.F.
Teléfono: 520-2271

Secretaría de Educación Pública

Lic. Miguel González Avelar
Secretario

Antrop. Leonel Durán Solís
Subsecretario de Cultura

Instituto Nacional de Bellas Artes

Lic. Javier Barros Valero
Director general

Lic. Lorenzo Hernández
Subdirector general de Difusión y Administración

Mtro. Víctor Sandoval
Subdirector general de Promoción Nacional

Lic. Jaime Labastida
Subdirector general de Educación e Investigación Artísticas

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

Lic. Adriana Salinas
Directora de Difusión y Relaciones Públicas

Patricia Aulestia de Alba
Directora del CID-Danza

César Delgado Martínez
Director del Boletín Informativo del CID-Danza



Instituto Nacional de Bellas Artes

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

Campos Elíseos 480
Colonia Polanco
CP 11000 México, D.F.
Teléfono 520 2271

México, D.F., 1985

SEP