

[www.inbadigital.bellasartes.gob.mx](http://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 14. SEP/INBA/CID Danza. México, D.F.: 1987.

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

BOLETIN

# CID·DANZA

Centro de Investigación, Información y Documentación  
de la Danza



14

Portada: *Barroco* de Luis Riera

El *Boletín CID-DANZA* es una publicación trimestral del Centro de Investigación, Información y Documentación de la Danza, que tiene como propósito difundir los temas relacionados con el quehacer dancístico en México, y las actividades de dicho Centro.

Las opiniones expresadas en los artículos son responsabilidad de los autores.

**Coordinador:** César Delgado Martínez.

**Colaboradores:** Margarita Tortajada Quiroz,  
Fernando E. Bermúdez Barreiro.

Impreso y hecho en México.

# CID·DANZA

Centro de Investigación, Información y Documentación  
de la Danza

Julio-septiembre 1987

## ÍNDICE

<b>EDITORIAL</b>	3	<b>TESTIMONIOS</b>	
<b>VIDA Y OBRA</b>		II Festival Nacional de Danza José Limón	
Rita Hayworth		<i>Rosa Reyna</i>	39
<i>Felipe Segura</i>	5	El Canario, Baile del siglo XVI	
Anthony Tudor		<i>Josefina Lavalle</i>	47
<i>Felipe Segura</i>	7	¿Qué es el Comité de la Danza del IIT-UNESCO?	
<b>INVITADOS</b>		<i>Patricia Aulestia de Alba</i>	52
La Mujer Artista en la Historia Humana		Estrenos 1987	
<i>Waldeen</i>	11	<i>César Delgado Martínez</i>	55
Entre el Amanecer Pendiente y el Llanto de la Tortuga		<b>LIBROS</b>	
<i>Alejandro S. Aguilar Zéleny</i>	15	Una Vida Dedicada a la Danza	
XI Aniversario de la Academia de la Danza Mexicana		<i>Fernando E. Bermúdez Barreiro</i>	59
<i>Alejandra Ferreiro</i>	23	Sistema Laban de Notación del Movimiento	
Martha Graham no ha muerto		<i>Margarita Tortajada Quiroz</i>	63
<i>Patricia Cardona</i>	27	<b>LOS QUEHACERES DEL CID-DANZA</b>	66
La Danza y el Baile Popular Tradicional		<b>NOTICIAS DE DANZA</b>	70
<i>Elizabeth Cámara</i>	30		



# EDITORIAL

**L**os hechos lo demuestran. En los últimos días grandes acontecimientos se han vivido en el seno de la danza mexicana. Con motivo del Día Internacional de la Danza, Danza Mexicana, A.C. (DAMAC) organizó un festival maratónico con la participación de cuarenta y dos compañías profesionales y el CID-DANZA efectuó el segundo homenaje "Una Vida en la Danza" y la exposición fotográfica "Cuerpo y Movimiento" en el Museo de Arte Moderno.

También el mismo CID-DANZA en coordinación con otras instancias del Instituto Nacional de Bellas Artes y con el Instituto Regional de Bellas Artes de Cuernavaca, en esa ciudad realizó el V Encuentro Nacional sobre Investigación de la Danza, y DAMAC en la ciudad de México el Foro de Educación Superior y Danza.

En Culiacán, Sinaloa, se efectuó el II Festival Nacional de Danza José Limón, patrocinado por la Universidad Autónoma de Sinaloa (UAS) y la Dirección de Investigación y Fomento de la Cultura Regional (DIFOCUR) y en esta ciudad capital organizado por el Departamento de Danza de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), se realiza la temporada "Estrenos 1987", con la participación de once grupos de danza contemporánea.

Un hecho importante dentro de la vida del CID-DANZA es su proyección internacional. Patricia Aulestia de Alba, directora del Centro, estuvo en La Habana, Cuba, en el XXII Congreso del Instituto Internacional de Teatro de la UNESCO (IIT) y no hay que pasar por alto que fue ratificada como miembro del Presidium del Comité de Danza de dicho organismo. César Delgado Martínez, coordinador de Ediciones, por su parte, invitado por la Asociación Sandinista de Trabajadores de la Cultura (ASTC) en Managua, impartió unos cursos y asesoró a la Unión de Artistas de la Danza (UNAD). El investigador

Tulio de la Rosa trabajó con el Ballet Guatemala y la Escuela Nacional de Danza, de ese país.

Todo esto manifiesta la consolidación de un movimiento danzario mexicano fuerte, con una proyección hacia el futuro y con una importancia internacional, donde el CID-DANZA, junto con otras organizaciones como DAMAC, el Departamento de Danza de la UNAM, la UAS, etcétera, juegan un papel muy importante.



Rita Hayworth y Fred Astaire

*Rita Hayworth*

*Felipe Segura*

5

El rasgo fundamental del carácter de Rita Hayworth es simplemente el deseo de complacer a la gente. Es casi la encarnación perfecta de esa cualidad pasiva que los poetas clásicos denominaban: esencia de la naturaleza femenina. Como la mujer teóricamente ideal, Rita ejerce un poder enorme por el simple hecho de existir; causa o inspira acción, pero no actúa por sí misma, a menos que sea en respuesta al deseo de los demás.

WINTROP SARGEANT

**R**ita Hayworth fue algo más que una glamorosa estrella de Hollywood, algo más que el efímero símbolo sexual de los años cincuenta. Hija de un bailarín y coreógrafo: Eduardo Cansino y una belleza del Sigfield Follies; desde el momento que abrió sus ojos el teatro y la danza estuvieron a su alcance. Formó parte del grupo conocido como los Cansinos, de danza española. Curiosamente habría de debutar profesionalmente en Tijuana a la edad de doce años, preparada por su padre. De no haber destacado en la gran capital del cine, seguramente habría sido una gran figura de la danza.

Su talento fue mostrado en innumerables filmes y al lado de figuras consagradas y consideradas como los más grandes ídolos del baile en el cine: Fred Astaire y Gene Kelly. No siempre los coreógrafos supieron aprovecharla, sin embargo, dos filmes suyos bastan como ejemplo para admirar su calidad: *Down to earth*, donde interpreta a Terpsícore: sumamente enojada la diosa por la danza que se hace en la Tierra, baja y monta una coreografía que tiene un fracaso absoluto. Después de aprender los sistemas coreográficos modernos norteamericanos la repone y naturalmente, tiene un gran éxito. En la primera coreografía Rita hace un verdadero alarde de todo su potencial de gran bailarina. Ya no es la muchachita preparada cuidadosamente, tal como se hace en Hollywood para danzar, y desde luego sumamente protegida por director y cámaras, aquí es una verdadera bailarina.

De los filmes donde bailó con Astaire, en el segundo: *You were never lovelier*, muy malo, pero Rita hace otra demostración de su calidad, belleza y gran destreza. Astaire con todo su gran estilo queda en segundo lugar.

Bailó, cantó y actuó en el cine, pero básicamente se trataba de exhibir a la mujer con toda su belleza y su fabuloso cuerpo. La mayor parte de sus filmes fueron musicales, sólo en la madurez tuvo roles de actuación únicamente. Sus múltiples bodas, incluyendo con personalidades como Orson Wells y Ali Kahn, habrían de darle gran publicidad mundial; todo esto motivó que no atendiera los llamados que le hizo Broadway, donde seguramente hubiera sido aclamada.

Margarita Cansino Hayworth fue su verdadero nombre, nació en Nueva York el 17 de octubre de 1918. La enfermedad que tuvo al final de su vida fue hasta cierto punto afortunada, le impidió ver cómo desaparecía su belleza, su figura, la fama, sus múltiples admiradores. La sumergió en una somnolencia donde tal vez seguía siendo Gilda, la dama de Shanghai o Terpsícore. Junto con Astaire, Kelly, Cid Charise, Eleanor Powell y Vera Zorina, ocupa un lugar destacado en el mundo de la danza.

La “Diosa del amor” —como fue llamada— murió el 14 de mayo de 1987.



Rita Hayworth

---

*Anthony Tudor*

---

---

*Felipe Segura*

7

**E**n la primera ocasión que el Ballet Theatre visitó México, en 1941-42, habría de presentar pocas obras del repertorio tradicional, y mostrar al público mexicano las obras de los coreógrafos jóvenes: Agnes de Mille, Eugene Loring y Anthony Tudor. De Tudor se bailó: *Jardín de lilas*, *Columna de fuego*, *Elegías oscuras* y *Función de gala*. Los tres primeros ballets con una temática que lo habría de colocar como el primer coreógrafo de ballet clásico que incursionaba en los sentimientos profundos y las motivaciones psicológicas, y esto habría de constituirse en una constante en el coreógrafo que no gustaba de los alardes virtuosos.

Anthony Tudor nació en Londres el 4 de abril de 1908 con el nada aristocrático nombre de William Cook. Estudió con Pearl Argyle, Harold Turner y Mme. Marie Rambert. Con Mme. Rambert se inició profesionalmente como bailarín y como coreógrafo. A los veintitrés años, dividiendo su tiempo como asistente y bailarín, presenta su primera coreografía: *Cross Garter'd* en 1931. A partir de ese momento no dejó de producir una o dos coreografías anualmente. Sus obras son parte del repertorio de las más grandes compañías del mundo y constantemente son repuestas. Hizo *Lisístrata* y *Adán y Eva* en 1932; *Los planetas* en 1934; *El descenso de Hebe* en 1935; *Jardín de lilas* en 1936; *Elegías oscuras* en 1937; *El juicio de Paris* y *Función de gala* en 1938.

En 1937 creó su Teatro de Danza con Agnes de Mille y Hugh Laing, el intérprete permanente de sus obras. El siguiente año formó parte del Ballet de Londres, pero su salto a la fama internacional se debía a que Frederick Ashton no pudo aceptar la invitación que le hiciera el Ballet Theatre, y fuera invitado en su lugar. Con esta compañía repuso con gran éxito sus primeras coreografías y creó otras: *Columna de fuego* en 1942; *Romeo y Julieta* y *Dim lustre* en 1943; *Undertow* en 1945 y *Sombras en el viento* en 1948.

Los años 1949 y 1950 trabajó con el Ballet Real Sueco y con el New York City Ballet donde creó *La dama de las camelias* y *La gloria* en 1952.

---



Anthony Tudor

Durante el periodo en que fue director de la escuela del Metropolitan Opera House de Nueva York se concentró en la enseñanza, pero no dejaba de producir pequeñas coreografías para el alumnado. Para el Ballet Nacional del Canadá hizo *Orfeo en los infiernos* en 1954 y otras obras menores. Siguió el Ballet Real Sueco nuevamente, donde coreografió *Eco de trompetas* en 1963. Miembro de facultad del profesorado de la Juilliard School, donde también preparó coreografías para el grupo semi profesional.

A partir de los años sesenta se dedicó a viajar por el mundo reponiendo sus coreografías o montando nuevas: *Shadow play* en 1967; *El caballero errante* en 1968; *El jinete divino*. En 1972 hizo *Fandango* para el Ballet Nacional de Canadá y *Cereus* para el Ballet de Pennsylvania.

Regresó al American Ballet Theatre como director asociado en 1974 donde coreografió *Las hojas se están marchitando* en 1975. Con esta compañía tres bailarines mexicanos tuvieron oportunidad de trabajar directamente con él: Laura Urdapilleta; por un largo periodo Marcos Paredes y Lupe Serrano que alcanzó la categoría de estrella. Farnesio de Bernal estudió con él cuando dirigía la escuela del Metropolitan Opera House.

Fue nombrado caballero del reino por la reina Elizabeth II; recibió la medalla de oro Carina Ari en 1973; el premio Dance Magazine en 1974; por más de treinta años fue presidente de la Institución Zen. Tuvo muchos homenajes tanto en Inglaterra como en Estados Unidos.

Tudor está considerado como uno de los más destacados coreógrafos del siglo xx y frecuentemente es llamado: el coreógrafo del dolor humano. A través de él el ballet adquirió una riqueza psicológica llena de matices que nunca tuvo.

Falleció en la ciudad de Nueva York el 19 de abril de 1987.



Waldeen

*La Mujer Artista  
en la Historia Humana*

*Waldeen*

11

**A** lo largo de 2000 años, la mujer artista ha sido un fenómeno que ha provocado ira, vituperio, risa, rechazo, denigración y, sí, a veces, compasión o tibia admiración —cuando más, recibió una tolerancia de su existencia como artista. Así, durante siglos la mujer creativa fue forzosamente lo que yo llamo “artista de ropero” —*closet artist*—, que tuvo que encerrarse en su clóset para crear y siempre dentro del seno de familia. Jamás gozó de una “habitación propia”, como diría Virginia Woolf, para liberar su pensamiento e imaginación; una habitación donde poder realizar su obra artística sin que la molestaran. Además, perteneció a la familia patriarcal, que no admitía que la mujer tuviera capacidad creativa alguna —*pro-creativa* sí, porque así cumplía con su destino biológico— pero crear arte, imposible: su inteligencia “femenina” era considerada demasiado limitada y frágil para dedicarse a semejante tarea.

En este ambiente nulificante de toda capacidad creadora, la mujer, sin embargo, se las arreglaba para buscar la expresión de sus más hondas emociones y experiencias vitales, aunque siempre obligada a asumir formas menores, como resultado de su condición socio-familiar y la imposibilidad de estudiar y educarse, menos aún de actuar libremente fuera del hogar. Tal comportamiento fue considerado anti-femenino, anti-social e inmoral; en suma, una mujer con estas inclinaciones y talento, poseedora de valor y rebeldía, era condenada como una paria o de plano consignada a un convento o manicomio.

No hay que olvidar que, debido a su larga existencia histórica como esclava de una sociedad patriarcal, la mujer apenas en este siglo está emergiendo de la célula familiar en la que volvió sometida a la dominación masculina. Ahora, rompiendo grandes y persistentes barreras —psicológicas, económicas, educativas, sociales, sexuales— la mujer está entrando en el macrocosmos de la sociedad contemporánea, donde está empeñada en participar —reclamando así sus derechos humanos nega-

dos por milenios— en las luchas y realidades de nuestras vidas, tanto interiores como exteriores.

Esta nueva situación implica que la mujer artista consciente está transformando de una manera básica e innegable su condición como miembro de la sociedad.

Echando un vistazo a la historia de los últimos dos mil años, encontramos tantas mujeres perdidas u ocultas en lo que se refiere a su obra creativa. La literatura —especialmente la poesía—, la música, la pintura y la danza han sido focos de creación femenina olvidados, anulados o incluso destruidos por las sociedades patriarcales de todos los países del mundo. Una lista de mujeres artistas o de sus obras nos asombraría por su cantidad y calidad. Por ejemplo: los primeros poemas de los que se tiene un registro escrito se deben a una mujer del tercer milenio antes de nuestra era: Enheduanna, sacerdotisa sumeria de la religión lunar. Hasta nosotros han llegado 43 espléndidos poemas suyos, tallados en piedra, en escritura cuneiforme.

Las mujeres siempre han sobresalido en poesía. En las demás artes, prácticamente no han logrado perdurar obras femeninas de antes del siglo diecinueve. Incluso dentro del mismo Renacimiento se está descubriendo una cantidad importante de pintura debida a mujeres.

En el latín hallamos un extraordinario ejemplo de pérdida: sabemos que las mujeres educadas pintaban y escribían poesía; no obstante, contamos con sólo seis poemas de Sulpicia (del primer siglo de nuestra era), poemas que fueron atribuidos a Tíbulo.

“Anónimo” frecuentemente significaba que la obra se debía a la pluma de una mujer. Algunas poetas famosas, como Cristina de Pisano, a menudo usaron un seudónimo masculino. La única anomalía histórica en este sentido ocurre en China y Japón, donde se tenía en gran estima a las mujeres poetas; además de que, naturalmente, todo el mundo conoce la poesía de Safo, considerada como la “décima musa” por el mismo Platón.

Pero tal vez sea menos conocido el hecho de que las mujeres de Lesbos y Creta escribían música utilizando las escalas lidia y sáfica, llamadas “menores”, y que en su famoso tratado, *La República*, Platón prohíbe estas escalas menores por ser demasiado femeninas —he de suponer— para su sociedad ideal. Sin embargo, la música ejecutada por las mujeres cretenses en sus flautas atraían de manera especial a los delfines, que acudían a ella espontáneamente (incluyendo así a las mujeres en uno de los primeros experimentos científicos en la historia de la humanidad).

Esta afirmación la hago basada en las investigaciones de Kay Garduer sobre la historia de las escalas musicales femeninas en el mundo antiguo.

Pero ¿dónde empieza históricamente la contribución de las mujeres

a la cultura humana? Elizabeth Gould Davis, en su libro *El primer sexo*, señala: “Según la mitología, a las mujeres se debe la invención de la flauta, la rueda, los carros, los barcos, el arte de los números, el fuego, la cocina, el tejido y el hilado. Es decir, que las mujeres inventaron la cerámica, la agricultura, la transportación terrestre, la domesticación de animales, el comercio, las matemáticas, las artesanías, y la economía e industria domésticas”. Bien podría uno preguntarse: ¿cómo habría avanzado la civilización sin la capacidad inventiva de la mujer?

Otro hecho histórico que define la importancia de las mujeres en las sociedades antiguas es su papel como diosas y sacerdotisas en la religión primitiva. Desde el antiguo Medio Oriente, pasando por Egipto, Creta y la Grecia Arcaica, la Diosa Madre fue la deidad suprema y sus ritos eran indispensables para el bienestar y la supervivencia de estos pueblos. Debe ponerse atención a que en la teología matriarcal, la Diosa Madre y la Doncella (como en el caso de Deméter y Perséfone) nacen de la tierra y a ella nutren; mientras que en la mitología patriarcal se ven extrañamente cambiadas y disminuidas: Zeus, el Padre, no tolera la presencia de una Gran Diosa Madre y una Doncella en su Olimpo masculino, pero ya que ellas existían antes que él, transforma sus imágenes. Así, la mujer, que antes fue fuente de inspiración, se convierte en La Tentadora; aquélla que creó todas las cosas —dioses y mortales por igual— se convierte en el juguete de éstos, en su esclava; una esclava favorecida con gran belleza física y poseedora de la malicia y las artimañas que nacen de la esclavitud. Tal fue la transición del matriarcado al patriarcado, del prestigio mágico de la mujer que dentro de su debilidad física había gozado de poderes mágicos y ahora se veía esclavizada al hombre, el más fuerte. Esta concepción histórica y teológica de la mujer como “la más débil” prevaleció durante milenios, hasta que llegó el momento en que la verdad mística empezó a percibirse: el más fuerte tenía una necesidad imperiosa de la más débil.

Y ahora, en vista de que nuestra participación en este programa será con danza, quiero hablar un poco sobre el papel de la mujer en el desarrollo de la danza en la historia. Y, como el tiempo apremia, hablaré solamente de la danza occidental.

Hay algo que tendemos a olvidar y es que la danza dejó de ser la principal expresión artística de la mujer en el momento en que la Iglesia Cristiana la condenó por inmoral, privándola del carácter sagrado que había tenido secularmente. Este criterio perduró hasta el siglo XIX. Durante siglos, los hombres predominaron en la danza —como en todas las demás manifestaciones artísticas—. Los mismos reyes bailaban y creaban fastuosos ballets para enmarcar su majestuosa gloria. Las mujeres no eran sino pálidas acompañantes.

Aproximadamente a mediados del siglo diecinueve, con el surgimiento del romanticismo, las mujeres fueron objetos de idealización, se con-

virtieron en figuras espirituales y oníricas, y el ballet clásico se convirtió en un arte de consumo con objetivos claramente lucrativos. Las mujeres, pues, se convirtieron en “estrellas”, aunque su condición en la sociedad a menudo se confundía con la de las prostitutas. Bailarinas y actrices famosas fueron, además de artistas, amantes de hombres famosos.

Fue esta situación la que atacó esa mujer de genio excepcional que fue Isadora Duncan a principios del siglo xx. Ella atacó con toda la fuerza de una mujer: con su calidad humana, su indignación moral, su inteligencia, imaginación, coraje y genio creativo, transformando así a la danza, sacándola de su condición de juguete masculino para explotar toda su fuerza como elemento de superación y desarrollo del ser humano y, por lo tanto, de la sociedad. Isadora fue la gran catalizadora: después de ella surgieron muchas grandes bailarinas, creadoras de formas, técnicas y escuelas individuales. Así fue que la danza moderna irrumpió en el mundo contemporáneo de la mano de las mujeres, haciendo a éstas iguales al hombre en el arte. Por fin, la mujer artista se hizo *visible* y cobró importancia. Este significativo paso para la liberación de las mujeres lo dieron las bailarinas y por ello se les debe reconocimiento. Un gran crítico, Max Eastman, dijo de Isadora Duncan:

“Isadora Duncan no sólo fue una artista suprema, dotada por la naturaleza de un importante poder, sino también de una mente y fuerza moral. Usó este poder extraordinario, al igual que lo han hecho siempre los gigantes de la humanidad, no sólo para conversar con el mundo, sino para moverlo... Y lo movió. ... pero creo que muy pocos se percataron, más allá del dominio del arte, del alcance y la profundidad con los que la influencia de Isadora se extendió en la vida social y moral de nuestro tiempo.”

Este *poder* de Isadora debería encontrar su prolongación en las bailarinas de hoy en día, con todo lo que comporta para la importancia que las mujeres artistas pueden tener en la transformación de este mundo católico nuestro en un mundo de paz y creatividad.

La mujer artista está llamada a responder al reto que representa la posible extinción de todo sentimiento y concepto de los que dependen las interrelaciones e interdependencias humanas. Su capacidad y tendencia a utilizar todos sus recursos en la creación de su arte —su sensibilidad, inteligencia, imaginación, además de sus emociones y honda intuición en relación a la condición humana— la capacita sobremanera para lograr un penetrante enfoque sobre los problemas que azotan hoy en día a la humanidad.

7 de marzo, 1987

Cuernavaca.

*Entre el Amanecer Pendiente  
y el Llanto de la Tortuga*

*Alejandro S. Aguilar Zéleny*

15

*el crepúsculo es la raja entre  
los mundos*

JUAN MATUS

**E**l movimiento aún dentro de su perpetuidad se fija en nuestra mente una serie... un transcurso de fases estáticas que nos detienen en una idea. Más allá del movimiento concreto de cada coreografía el título, la referencia de cada conjunto de movimientos es una especie de disparo hacia concretos contextos de realización.

Más allá de las discrepancias contextuales la danza abre una serie de límites en sus rasgos más pertinentes.

La danza como principio referencial del cuerpo, dado el sentido de que no es el cuerpo quien delimita la danza, sino que es la danza la que multiplica el cuerpo; hilado todo en la continuidad de la permanencia... (permanencia que se traduce en las múltiples posibilidades de un solo movimiento, o de una específica orquestación coreográfica.

Más allá de lo burdamente instrumental de dar un brinco se nos ofrece la posibilidad de extender los límites de lo personal a un cierto mundo inaprensible, vital.

No es el dominio del cuerpo ni del espacio lo que hace trascender el hecho dancístico; no es tampoco la inasible trama lo que captura nuestra atención. Y habría que analizar cuál es esta atención, ya que el funcionamiento de nuestra mente tiende a partir la imagen integral de un cuadro coreográfico en una ráfaga, una sucesión de pequeños movimientos; los gestos de alguna bailarina, el vigor, el susurrante eco del movimiento nos saca de la totalidad concreta de la coreografía y nos hace perder ciertos aspectos de la dimensión.

Reconstruir fuera de esto la concreción del todo es una labor que a

veces rebasa la capacidad de abstracción; de ahí ciertas discusiones sobre la textualidad de la danza.

El movimiento, como sustento de una noción de la realidad la altera al reproducirla; este estado de alteridad entra en contacto con aquello que llamamos lo perceptible y que no es otra cosa que el mundo de nuestras personales coordenadas.

La danza, más allá del movimiento de los danzantes, de la sensibilidad y la intelección de coreógrafos, utileros, iluministas, danzantes, etc. es una personal voluntad, una intrínseca lectura, una decodificación de nuestros propios misterios; no por esto se le quita la capacidad expresiva al fenómeno dancístico... no por esto se le niega su discursividad... su dialogicidad... ¿Cuáles son las relaciones entre el mundo del movimiento y el mundo de las relaciones sociales; el factor económico y las personales creencias?

Dónde es que se conecta la sensibilidad de la danza con la insensibilidad de lo cotidiano; con la ceguera de las formas preestablecidas, con el catálogo de movimientos que tenemos como repertorio.

Incluso habría que recapacitar en la sensualidad del movimiento y el mundo erótico de la danza, las relaciones de la danza con formas de amor actualmente en conflicto, como en conflicto están todas las relaciones del mundo.

Hablo de conflictos en el sentido del reconocimiento del entorno, de las crisis sociales que se interpenetran, que se acumulan en la memoria, que tensan los músculos, que distienden los tendones y que en última instancia a veces nos hacen apretar las mandíbulas.

Salir a la danza con todo esto es equilibrar la tensión con el deseo, el cansancio con la reiteración; las ganas de decir con la voluntad de ocupar el espacio, de extender el tiempo y cuantificarlo en vida muscular, en relaciones de energía y amor. En danza... más allá de ilusas ensoñaciones se habla de sintetizar en el movimiento de la danza la multiplicidad de nociones de vida que nos sustentan.

Mostrar el cuerpo abierto, sudoroso, pleno de deseo y de vigor; deseo de figuras y formas y vigor de ideas y recuerdos... o simple y llano deseo e incuestionable vigor.

Nos encontramos con otras cosas que nos llevan más lejos aún en esta introspección: el diálogo entre nociones alternas del movimiento; personalidades más definidas en la creación coreográfica; de algún modo el diálogo en que interactúan los integrantes del grupo... de la gente de Truzka; hablo de la interrelación entre el concepto dancístico de Beatriz y el de Adriana; mundo paralelo de movimientos (reiteración del movimiento) escuelas y pensamientos distintos que se conjugan en longitud y latitud del noroeste, en plenitud del desierto y el mar, en nostalgia de los lugares...

Apunto solamente a memorias, nociones, identidades y figuras del es-



*Elegía* de Beatriz Juvera. Bailarinas: Gloria Zepeda y Alba Clara Félix. Fotógrafo: Ricardo Garibay

pacio que me retrotraen del hecho de la danza, acaso sea expresión de la multiplicidad... de la diversificación que uno enfrenta en ciertos niveles de lo cotidiano; de lo de a diario. Ser y serse en la danza, sintetizar de uno u otro modo las múltiples ensoñaciones.

Ver en la danza imágenes de nuestra propia memoria, encontrar flores, pájaros, tortugas, monstruos amigables y pequeños dioses de la esencia; hacer un mismo tiempo con la desolación de tantos, cantarle a los días; enteramente alimentados por la armonía, leer y leer movimientos, contar, unir, hilar. Danza en cada noche de tu cuerpo, danza entre soles y girasoles; danza en la nube que se aleja y en cada caricia que se ha dibujado nuestro cuerpo danza.

Reproducir la realidad, manejarla, moverla, hacerla trizas, destrozarla, trazarla... tararearla. De un solo golpe bailar todo, el día y el ensueño, el santo y la vecina de enfrente, el gordo de la plaza y la vieja loca de cada noche.

Hondos saltos, inverosímiles relaciones, monitos y más monitos, el carnaval de los personajes de todos los días, vestidos de gente seria y bailando al compás de cualquier son, en la danza también son... se mueven... danzan y nos describen nuestros pasos, uno tras otro, implacablemente.

Abstrayéndonos de la documentación operativa elemental (el hecho público... el auditorio, etc.) que da forma a una presentación de danza en un contexto provinciano, filtrado, incluso por la noción de función de gala; adentrarse en algunos de los elementos que circundan el fenómeno de la danza nos llevaría a aglutinar secuencias, luces, rostros de una personalidad móvil y vital; activa en su forma y compleja en su interioridad.

Lo que transcurre entre la *Sinfonía india* (1980) y *Testigos*, aparentemente de nueva creación, es mucho más que un programa de una función de gala. Incluso se trata de algo más profundo que siete años de historia; la trascendencia vital del homenaje, del auto-homenaje reside en la voluntad de una experimentación que arraiga en formas e historias concretas la permanencia... la memoria, la expresión. De una serie de movimientos explorativos... de raíz que nos ofrece la *Sinfonía india*, al reconocimiento más profundo de la serie de relaciones que demarcan lo inasible. Encuentro en varias de estas coreografías una introspección, un exhaustivo pensamiento de algún yo... un ser que se mueve más que al ritmo de la música al ritmo de las sensaciones, al compás de los aromas que delimitan nuestros sueños vitales. Más allá del recurso de la moral... avanzando con saltos desacompañados sobre las relaciones amorosas de un mundo delimitado por el odio y el hastío. No digo con esto que la danza en Truzka sea un producto del ocio y el hastío, sino que lleva su carga de cosas diarias... su alimento de ruinas y deshilachamientos, como cada calle, cada referencia. Cada sueño.

De esta forma al enfrentarnos a *Bajo techo* (1984) veo de algún modo que los mismos sueños lidian con la misma gente; que la mujer mira ya sin esa inoperante ensoñación el burdo recurso del pecado original; lo enfrenta con audacia al desdén. En *Bajo techo* (sin pretender contener o explicar) surge un movimiento femenino que da la vuelta a lo familiar (alguna forma de familia en alguna forma de mundo, tal vez). Vaivenes del sexo o enfrentamiento a una sensualidad cada vez más esotérica. Espejos, pintura de labios, manzanas y acaso un cierto descrédito al papel de la mujer tras la higiene y su decadencia. El trabajo de Adriana exige mucho más que nuestra atención.

Más dentro... más sola e igualmente vital la mujer enfrentada a sí misma, a su ensoñación, a los elementos que la protegen de un mundo que declina esa intimidad ante la concreción del deseo. *Canto de siglos* (1985), la visión de Beatriz Juvera, origen de Truzka frente a una feminidad que le es propia. No hablo de síntesis del mundo coreográfico que Truz-

ka presenta, ni de resumen de posturas frente a la textualidad de lo dancístico.

De esta forma enfrentarme a *Otro cementerio* (1986), obra de Miguel Mancillas, me remitió al mundo que habitaba el existencialista francés Boris Vian, quien era existencialista en el sentido de que estaba francamente hastiado de los días de existir. Un poco de este cansancio enfrentado bellamente en *Otro cementerio*, que en realidad debería haber sido titulado *Los perros, el deseo y la muerte*; tres fases de la misma historia, tres instantes de la misma continuidad; otros cementerios y otros desamores, con o sin final feliz; más allá de la anécdota de la muerte.

El amor que prefigura la danza en Truzka se convierte en el expediente de una búsqueda que no se agota en formas elementales: el danzante



que toma entre sus manos la grácil cintura de la bailarina para agitarla en el viento y decirle te amo...

No me refiere sólo a *Dueto* (1986), también de Bill de Young; sintetizo de algún modo los amores de la danza, que en la danza de Truzka nos miran de frente y si no nos enseñan a amar nos dicen formas de amor más o menos coherentes con nuestros cariños.

Este es un aspecto relevante en esta presentación de Truzka; las relaciones del mundo que nos ofrece, la constancia de los días... las palabras y las cosas que la danza nos da en movimiento. Otra vez el hastío, la relectura de los lugares comunes, el alejamiento de añejas estructuras... el hombre de oficina a través de la memoria de un viejo yaqui y un joven coreógrafo. *Voz extraña* (1985), con prólogo de Juan Matus y música de Vivaldi, aquí David Barrón perfila su danza... su movimiento, su interpretación; y con esto deseo referirme a la personalidad que los danzantes de Truzka han desarrollado; parece que cada vez toman con más firmeza la idea de cada coreografía; que son ellos, danzantes con las ideas de la danza y con su cuerpo... despierto, móvil, queriendo dar en cada giro el sentido conjunto del movimiento. Así tanto Alba Clara, como Mónica y Diana muestran una seguridad y profundidad en la interpretación.

Con esto se engrana, a su vez, la propuesta de Juan Izaguirre, quien relaciona a la búsqueda musical cubana de Silvio Rodríguez con la experimentación del movimiento. *A tres niveles* (1984), con tres partes de una misma feminidad, vista desde el otro lado.

Es interesante y preciso reconocer, desde la idea de Adriana Castaños, coreógrafa y bailarina que somos *Testigos* (1987 ¿?) de un *Tiempo de canallas*; pensando en Lillian Hellman y en el tiempo de canallas que esta escritora describió nos inunda el caos y la hipertensión de ser Testigos, en un solo instante de tantos sueños y tantas mentiras... de tantos dolores y viejas industrias del desánimo; testigos vitales de una decadencia apabullante... de los mismos viejos mitos y los ancianos poseedores de los milagros.

En *Bajo techo* y *Testigos* enfrentamos una espiral... un pensamiento profundo que lanza sus redes a la superficie de nuestras pequeñas glorias... nuestros limitados territorios; el coto de caza de nuestros sueños. Orquestación dramática, aletargante que nos ata a algo que difícilmente podemos asir.

No deja de ser interesante reconocer cómo se van hilando las distintas ideas de la danza en la trama que ofrece un grupo de danza contemporánea como Truzka; evidentemente, la propuesta de Beatriz ha enraizado en la voluntad de todo el grupo... la movilidad se extiende. Basta ya de hablar de Truzka como un grupo de provincia; Truzka es un grupo que nació en provincia; pero que ha superado sus límites geográficos. No hay más disculpas por el origen, ni menos ubicuidad... Truz-

ka ya no debe estar calificado por su origen... origen que tiende a desmentir los criterios de análisis.

Siete años de danza trascienden el territorio.. no dejan de nutrirse de la memoria de los lugares... de las coordenadas. Del lugar del sol y el viento ardiente. El logro de Truzka, como grupo independiente va más allá de los beneficios de la institución... de funcionarios que se acreditan paternidades, padrinzos o mecenazgo. Cumplir con la obligación de hacer del arte una cosa de todos los días, de todos los sueños... de todos los compromisos.

Hacer público para la danza y danza para el público... hacer de las calles una escenografía... y del movimiento una herramienta de las calles, cruzar las tardes con el sentido de que el mundo se mueve a nuestros pies... de que las tardes se ausentan cada tanto y de que en alguna parte junto a alguien que muere hay alguien que toma por su cuenta la fantasía... Perros, deseo y muerte bajo un mismo techo; historia de antigüedades y mujeres enfrentadas a la imagen de su mismo sexo... enfrentadas a la memoria de una sexualidad destrozada... elementos que nutren una visión del mundo... una noción de las cosas. El mundo que Truzka delinea...

El logro de la danza, en el caso de Truzka, no es el de pervivir por siete años en desastrosas condiciones. El logro es destrozarse las circunstancias para hacer de la danza algo más cercano, más complejo y más vital... La danza en su múltiple significación.

No está de más decir que en esta ocasión el público para la danza fue mayor y que la expectación se vio acrecentada conforme avanzaba la función de gala... no está de más, tampoco, decir que no faltó el inveterado niño llorón... los pasos apresurados, los que gritan tratando de callar a los demás, etc.; pero esas son crónicas de otros monitos... que andan por ahí, perpetrando lo poético en aras de lo institucional.

A siete años de Truzka seguimos ante el movimiento perpetuo; ante la danza y sus misterios. A fin de cuentas danzar...



*Fantasia cromática y fuga* (ensayos) de Helena Jordán. Bailarinas: Raquel Gutiérrez, Nellie Happee

*XL Aniversario de la Academia  
de la Danza Mexicana\**

*Alejandra Ferreiro*

23

**M**e ha tocado el gran honor de dirigirme a ustedes en este acto, sencillo, pero de un profundo significado para todos aquellos que alguna vez atravesamos las aulas de la Academia de la Danza Mexicana, que en este año celebra el XL aniversario de su fundación.

Al tratar de redactar estas breves palabras, surgió en mí, la necesidad de reseñar la historia de nuestra escuela. Al avocarme a tal labor, me di cuenta de lo largo y extenuante que resultaría, además que no podría resumir en pocas palabras, sin dejar de omitir detalles importantes del largo y dinámico proceso que ha llevado a la Academia de la Danza Mexicana a postular los objetivos y metas que ahora sustenta; por otra parte, en aras de reducir el espacio de mi alocución tendría que dejar de citar a muchas de las grandes personalidades que han hecho aportaciones fundamentales, no sólo para el desarrollo de nuestra escuela, sino para el desarrollo de la danza en México.

Por ello, únicamente me avocaré a señalar aquellas características que dejaron honda huella a lo largo de su camino.

En la historia de nuestra escuela, podemos diferenciar cinco grandes etapas, cada una de las cuales conlleva aciertos y errores, en donde la reafirmación de los primeros y el juicio crítico de los segundos hicieron posible conformar la plataforma de inicio hacia la siguiente etapa, amén de un arduo e ininterrumpido trabajo de todos y cada uno de sus colaboradores.

La fundación en 1947, de la Academia de la Danza Mexicana, surge de la necesidad insoslayable de encontrar una forma dancística emanada de nuestras raíces y de nuestro sentir, capaz de proyectar a través de un lenguaje de movimiento propio, nuestra identidad nacional en términos universales, creándose con carácter de compañía de danza y taller coreográfico.

\*Palabras pronunciadas durante la conmemoración del XL Aniversario de la Academia de la Danza Mexicana.

Esta época que comprende de 1947 a 1955, se caracterizó por una nutrida creación coreográfica, denominándosele comúnmente como “La Época de Oro de la Danza Moderna Mexicana”.

Sin embargo, los bailarines que integraban esta compañía, iniciaban su preparación técnica, casi simultáneamente con su actividad profesional, por lo que su desarrollo y desempeño se veía entorpecido al carecer de la formación previa que les dotara de la eficiencia muscular y los conocimientos necesarios para lograr una alta calidad expresiva e interpretativa.

De ahí, que resulta indispensable crear dos instancias distintas, por un lado el Ballet de Bellas Artes, como compañía oficial del INBA, y por el otro la Academia de la Danza Mexicana, como escuela formadora de profesionales, dándose el paso fundamental hacia la sistematización de la enseñanza de la danza en México.

Es entonces que en 1956 se elabora el primer Plan de Estudios, creándose dos carreras:

La de bailarín de danza moderna con duración de 5 años y la de bailarín de danza regional con duración de 3 años.

En la aplicación de este primer Plan, se detectan los siguientes problemas:

- Falta selección en los alumnos y homogeneidad en los grupos.
- Existencia de docentes-bailarines con carencias en preparación metodológica y pedagógica.
- Diversidad de técnicas que impiden una adecuada secuenciación.
- Falta de sistematización en la enseñanza de la danza clásica, que obstaculiza el desarrollo de los alumnos que desean dedicarse a esta especialidad.
- Falta de relación entre materias artísticas-teóricas.

Tal problemática, conduce a la Academia de la Danza Mexicana en 1959, a su primera reestructuración de donde surgen tres carreras:

- Bailarín de danza clásica
- Bailarín de danza contemporánea
- Bailarín de danza regional, con cuatro años de tronco común y una duración total de nueve años, más uno de formación docente.

Como características esenciales de esta época se encuentran:

Creación de exámenes de admisión, definición de edades de ingreso, adopción del sistema inglés en la materia de danza clásica, implantación de un ciclo de dos años de materias teóricas posterior al ciclo medio básico, evaluación del trabajo docente y del alumnado en exámenes semestrales, inclusión de la materia de coreografía en grupos superiores, inclusión de la secundaria integrada al plantel, además la escuela obtiene la facultad de expedir diplomas y títulos otorgados por la Dirección General de Asuntos Jurídicos del INBA.

La Reforma Educativa realizada en el país en 1970, es aprovechada por el Director del INBA, para solicitar de los profesionales de la danza, sus puntos de vista sobre la Academia de la Danza Mexicana, obteniéndose una enriquecedora y amplia respuesta, surgiendo de ahí una segunda reestructuración con el planteamiento de dos carreras:

La carrera de bailarín de concierto, en la que se fusionan la danza clásica y contemporánea, buscando la formación de un profesional más completo técnicamente, más abierto y enriquecido, expresiva y conceptualmente. La de bailarín de danza mexicana, en la que se busca una mejor aproximación a la autenticidad de las formas populares, a través del trabajo directo con informantes y una asesoría permanente de FONADAN, además de mejorar su preparación incluyendo las materias de danza contemporánea, notación y formas coreográficas.

Se observa en esta etapa la inclusión de materias que permiten ampliar a los alumnos sus parámetros cognoscitivos, expresivos y creativos, entre las que se encuentran, teatro, artes plásticas, motivación dramática, producción escénica y prácticas escénicas; y en la carrera de concierto se incluyen introducción a las artes y cuatro cursos anuales de coreografía.

Esta época representa cualitativamente la de mayor importancia, puesto que además de definirse criterios pedagógicos, se conforma un concep-



*La hija del yori* de Rosa Reyna. Bailarines: Rosa Reyna, Xavier Francis, Benjamín Gutiérrez, Rosalío Ortega

to esencial, el de “bailarín integral”; integración, que se refiere no sólo a la asimilación de dos técnicas, sino a la interacción dinámica de lo académico y lo artístico.

De esta etapa, aunque no pudo ser evaluada en su totalidad, sí fue posible definir algunos de los logros y deficiencias, sirviendo de base para que de 1978-1982, se realizara una tercera reestructuración del Plan en el que se mantiene la esencia y el espíritu del Plan anterior, realizándose modificaciones, inclusiones y mejoras, producto de un proceso de actualización docente, de un trabajo arduo en torno a conceptos pedagógicos, y de las experiencias obtenidas por los docentes en la aplicación del Plan 1970.

Así, en la carrera de concierto se reubican algunos contenidos y se nivelan las horas de entrenamiento de danza clásica y danza contemporánea.

La carrera de danza mexicana, continuando la concepción del bailarín integral se redefine fusionándose la danza contemporánea y la danza popular mexicana, con miras a que a sus egresados sean artistas en quienes el proceso integrador evite, por un lado, que la cultura dancística regional se torne en un saber arqueológico más y, por otro, promueva que la danza contemporánea encuentre raíces de expresión acordes a la realidad cultural del país.

Por último, se completa el planteamiento de las tres especialidades posteriores a las carreras de ejecutantes, elaborándose la fundamentación respectiva y definiéndose los objetivos y contenidos.

Desde 1982, fecha en que la Academia de la Danza Mexicana fue reinstalada en su nuevo local, ha venido aplicando este nuevo Plan, sin hasta el momento poder realizar una evaluación precisa, en espera del egreso de su primera generación en la carrera de intérprete de danza mexicana, que será en el ciclo escolar 1987-1988, y la primera generación de danza de concierto que será en el ciclo escolar 1989-1990.

Aún sin tener resultados totalmente objetivos, la escuela ha sentido la necesidad de reiniciar su labor hacia el exterior, con el fin de abrir al juicio crítico y el diálogo continuo con el ambiente profesional, que se había detenido por algunos años, por ello en el presente ciclo escolar ha creado su Taller Experimental de Danza Mexicana, con el grupo de quinto año de intérprete de danza mexicana y a partir del ciclo escolar 1988-1989, tiene proyectado crear el taller experimental de danza de concierto, el cual permite a todos los alumnos realizar las prácticas profesionales que les servirán de base para enfrentarse a su futuro quehacer artístico.

Esto es pues, nuestro proceso, nuestra conclusión a lo largo de cuarenta años, el cual nos permite reafirmar la validez de nuestro proyecto, que de ninguna manera creemos acabado, pero sí que hemos encontrado el camino por el que deberemos continuar nuestro arduo proceso.

---

*Martha Graham no ha muerto\**

---

*Patricia Cardona*

27

**H**ace quince días Guillermina Bravo platicaba sobre el retroceso de la danza contemporánea en Estados Unidos. Decía que tras la muerte de Doris Humphrey y José Limón y ahora que Martha Graham se ha retirado de la enseñanza de la técnica, los bailarines de la joven generación han decidido entrenarse dentro del ballet clásico. La danza estadounidense se ha convertido, por tanto, en exhibición circense.

Al transcribir los conceptos de la entrevista escribí que tras la muerte de Martha Graham, Doris Humphrey y José Limón, la danza contemporánea de Estados Unidos se encuentra en plena decadencia. Este lapsus sólo puede tener una explicación: la desolación y aburrimiento que se siente frente a la obra de los coreógrafos posmodernistas quienes se han convertido en atletas del músculo, olvidando que también pueden ser atletas de la pasión, humanizando, personalizando, así, los movimientos. El vacío de la actual danza estadounidense da la impresión de que dejó atrás todo contenido humano. Los jóvenes coreógrafos de los Estados Unidos, al contrario de los jóvenes coreógrafos alemanes, le han dado la espalda a su pasado. Se entrenan dentro del ballet clásico y olvidan que en sus manos está la cuna de la danza moderna. Mientras que la danza-teatro de Alemania retoma elementos técnicos y estéticos del expresionismo y revisa su pasado histórico, el posmodernismo niega toda referencia a lo mismo. Es formalismo puro. Hay razones humanas y políticas que lo explican, pero no vamos a entrar en eso. Simplemente anoto el tema de la conversación que sostuve con Guillermina Bravo, de la que derivó una imagen de muerte enraizada en el subconsciente que me hizo a mi también matar a Martha Graham.

Pero Martha Graham no ha muerto. Vive y con sus noventa y pico de años. Vive porque le dio legitimidad gigante a la danza moderna. Martha Graham materializó la conciencia y la subconciencia del ciudadano



Martha Graham. Preludio de *Transiciones*

estadounidense con un lenguaje corporal, apasionado, vigoroso, autónomo, es decir, elocuente en sí mismo porque no necesitó de pantomima ni de textos para decir lo que tenía que decir, Martha Graham le imprimió un propósito humano a la danza moderna acabando con toda tendencia a la improvisación espontánea. Al igual que sus colegas, Martha Graham desechó el principio universal del ballet clásico de mantener el centro de gravedad con la espalda muy recta, del que se derivan movimientos de piernas y brazos brillantes y a veces espectaculares, para considerar como un poderoso medio de expresión cada parte del cuerpo. De la observación de fenómenos biológicos como son la contracción y expansión, tensión y relajamiento del organismo, cada caída y recuperación, por otro lado, se definió un lenguaje dancístico. Martha Graham tuvo la brillantez de codificar un sistema de entrenamiento que hace al bailarín dueño de su cuerpo.

Martha Graham vive porque sus pensamientos son aún motores para la reflexión.

Recuérdese: “No entiendo qué significa para algunas personas la libertad hoy en día. Creo que yo poseo una libertad total dentro de los confines de una lógica definida o lo que yo considero una lógica para

bailar. Les diría: apréndanla. También les diría que descubran en sus cuerpos lo que está vivo y latente, y que lo protejan. La danza constituye un ritual y puede ser extremadamente fluida... pero todo sobre el escenario está calculado”.

Guillermina Bravo, sobresaltada, me reclamó, con justicia, haber matado a Martha Graham. Yo respondí, desconcertada, que no entendía ese lapsus imperdonable. Más tarde lo vi todo muy claro. El aburrimiento que me inspira la danza formalista del posmodernismo es una metáfora de la muerte.

Es una metáfora de ese vertiginoso ciclón de novedades científicas, tecnológicas, de esa carrera despavorida por conquistar el espacio intergaláctico, es una metáfora de ese angustioso clavado en el mar de los adelantos, de lo novedoso, que caracteriza la vida del ciudadano común de Estados Unidos.

La danza posmoderna no quiere saber nada de barroquismos afectivos. Es una danza enérgica, agresiva y muy visual. Es una danza que les permite a los coreógrafos promover comercialmente el producto; les permite asociarse con grandes empresas, con los grandes diseñadores de la moda, con los *jet-setters*. Es la danza que les permite convertirse en comerciantes. La mentalidad es financiera.

De ahí que para nada sea conveniente interiorizarse, entrar en contacto consigo mismo. Es demasiado inquietante, un obstáculo, casi, plantearse una danza de contenido existencial afectivo. Una danza que refleje otra identidad: la que no es artificial. Porque es una danza que fomenta el *establishment*, la otra alternativa. Es una danza que no quiere atormentar la cómoda existencia sin las grandes o pequeñas preguntas del neoexpresionismo actual.



Viñeta de A. Zamarripa

*La Danza y el Baile  
Popular Tradicional*

*Elizabeth Cámara*

30

**E**n su preocupación por contribuir al desarrollo del estudio sistematizado de la danza popular mexicana, el Colegio de Bachilleres en sus talleres de danza ha propuesto la discusión de temas relacionados con ella.

Así iniciamos por definir los conceptos de danza, danza y baile popular tradicional y sus diferencias.

Se desea advertir que aunque los conceptos que aquí se tratan, también han sido planteados y discutidos en diferentes medios e instituciones, su manejo se ha limitado a círculos muy especializados. El presente artículo se elaboró con el deseo de que su conocimiento sea más amplio.

### *Danza*

Por razones de exposición empezaremos por tratar de establecer una división de lo que en sentido amplio sería la “danza”.

Se trata de un lenguaje tan antiguo y universal, que su origen se remonta quizá al lenguaje por gestos y a los movimientos más simples del cuerpo.

Surge de la necesidad de manifestarse estéticamente, plasmando ideas y sentimientos con símbolos a través del movimiento rítmico y dinámico del cuerpo en el tiempo y en el espacio y que, determinado por el momento histórico del grupo social que lo quiera, cambiará su forma, contenido y función.

### *La Danza y el Baile Popular Tradicional*

La danza popular tradicional, entendida en sentido general, es “lenguaje del pueblo a través del cual podemos conocer una buena parte de la his-

toria, aspiraciones, costumbres y normas de vida, de ser y de pensar de las comunidades que integran nuestro país”. (Olivera, Mercedes, *Notas sobre las danzas y bailes tradicionales*, p. 11).

Quedan fuera de esta clasificación todas las formas de danza que, perteneciendo a la cultura popular, su práctica se circunscribe a grupos urbanos no tradicionales y la danza culta o académica que tienen un nivel de interacción diferente.

Podríamos afirmar que “una de las expresiones de mayor arraigo en nuestro país es la danza popular. En ciertos poblados, en el campo y en las ciudades, los grupos de danza bailan para rendir homenaje a sus deidades, para divertir a los asistentes de las ferias y fiestas religiosas, para expresar su alegría en las reuniones familiares y su respeto en las ceremonias públicas. Bailan en los santuarios y plazas públicas” (Olivera, *op. cit.*, p. 1) para pedir lluvia, salud, justicia y buenaventura. Son expresiones que poseen variadas características, a veces místicas, pícaras, burlescas o narrativas (sobre todo aquellas introducidas por los cristianos en el siglo XVI), que responden a necesidades de divertimento, religiosidad, de cohesión social, de creación o recreación, etcétera.

Como en nuestra cultura, “en las danzas encontramos rasgos de origen europeo, casi siempre introducidos durante la colonia” (Olivera, *op. cit.*, p. 15), y algunos rasgos prehispánicos, creando un producto sincrético con características muy especiales y que aunque lento se ha mantenido en continua transformación. Las más poseen rasgos europeos. Otras se adquirieron o generaron a partir del contacto con otras culturas, especialmente la francesa. Por ejemplo, las cuadrillas.

El papel histórico jugado por la danza es verdaderamente trascendente, especialmente al momento de la conquista donde sirve como un instrumento más de dominación por parte de los españoles, ya que a través de las danzas denominadas de conquista espiritual (cuyos temas están relacionados con las guerras entre Moros y Cristianos), el grupo dominante logra controlar a la población y le impone una nueva ideología. Así cada vez que de manera abierta o disimulada, nuestro país sufre la influencia o penetración de otra nación nuestra cultura sufre alteraciones y consecuentemente la danza también.

Pero debemos señalar que creadas o recreadas a lo largo de la Colonia, la Reforma o durante la Revolución social de 1910 poseen una inmensa riqueza rítmica y coreográfica y son dueñas de su propia belleza, como muestra de nuestra capacidad artística por un lado y de nuestras posibilidades de adecuación, de lucha y resistencia en otros.

### ***Diferencia entre Danza y Baile***

Ahora veamos cuáles son las características que marcan la diferencia entre



Danzantes carnavalescos de Tepeyanco, Estado de Tlaxcala. Fotógrafo Luis Márquez



© 1994 by the author. All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted, in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording, or by any information storage and retrieval system, without the prior written permission of the author.

los dos conceptos: “danza” y “baile” popular, división metodológica necesaria para su estudio y distinción.

### *Función*

Empezaremos por señalar que una de las diferencias básicas entre danza y baile, es la de su función. Mientras una tiene una función mágico-religiosa, la otra recreativa y de divertimento. Las danzas son aquellas dedicadas a santos patronos, santos de barrio, Semana Santa y otras festividades religiosas importantes como la dedicada a la Virgen de Guadalupe, Corpus Christi, Navidad, La Candelaria, etcétera, que son representadas en atrios y plazas.

Los bailes se dan en fiestas que generalmente marcan el ciclo de vida, tales como bodas, bautizados, cumpleaños y todas aquellas reuniones familiares o sociales donde el propósito sea el de divertirse.

Según se ha observado, las danzas se practican generalmente entre los grupos más tradicionales urbanos y rurales y básicamente en las comunidades indígenas. Los bailes son practicados generalmente en grupos mestizos.

### *Las Formas Coreográficas*

Otra diferencia importante es la referida a la coreografía, ya que las danzas se rigen por patrones establecidos, generalmente por grupos de personas colocadas en columnas o rondas y en ocasiones con uno o dos personajes que ocupan papeles principales.

En el baile por el contrario, sus diseños en el espacio son libres, bailando por parejas o solos. Mostrando cada bailarín su destreza, habilidad, llegando a establecerse en ocasiones verdaderos torneos.

### *Pasos y Movimientos*

En ambos casos, los pasos son definidos de acuerdo a la forma rítmica que se ejecute. En el baile, el intérprete goza de cierto margen de libertad para improvisar y demostrar su habilidad y gusto.

### *Las Formas Musicales*

Respecto a la música, haremos notar que existen una variedad infinita de grupos que acompañan a danzas y bailes. Los hay desde orquestas,

pasando por distintos tipos de bandas, conjuntos de cuerda, grupos de tres o dos instrumentos, hasta el intérprete solista que generalmente ejecuta un instrumento de cuerda o percusión. La forma melódica más frecuente que acompaña a las danzas es el son o sonecito y las marchas. Los bailes se pueden acompañar de sones, gustos, zapateados, jarabes, huapangos, peteneras, chilenas, valonas, cuadrillas, polkas, redovas y shotises. En muchos casos la forma melódica coincide con el nombre del baile.

La música, cuando se trata de las danzas, es pagada por los propios danzantes o los organizadores de la fiesta, reuniéndose el dinero a base de cooperaciones o cuotas fijas. En los bailes, el que da la fiesta es el que paga y da de comer a los músicos.

### *Los Participantes*

El número de personas que participan en las danzas es muy variable; aunque la mayor parte de las danzas son ejecutadas por grupos más o menos numerosos, hay algunas que están interpretadas por una sola persona. Las danzas más tradicionales las interpretan casi siempre danzantes del sexo masculino incluyendo eventualmente una o dos mujeres en el conjunto, cuyos papeles (*op. cit.*, p. 9), también frecuentemente son ejecutados por hombres vestidos de tales.

En los bailes sobre todo los de pareja, el hombre y la mujer tienen la misma participación.

### *El Tema*

Otro rasgo predominante de la danza, es que en muchas de ellas encontramos un tema, en los que “se refleja la idiosincracia de la población, su sistema de normas y la ideología. Sin embargo, hay muchas danzas que no tienen tema específico y sus mensajes están dados a través de símbolos que muchas veces han ido perdiendo su significado a través del tiempo” (*op. cit.*, p. 18) como algunas danzas de origen o con rasgo prehispánico, como por ejemplo: “Voladores”, “Huehues o Quetzales” y “Tejorones”. El tema puede interpretarse exclusivamente a través del movimiento o por medio de textos dichos alternadamente a la interpretación de los sones. Existen personajes dentro de la danza, dados de acuerdo a su habilidad interpretativa; como el representar a un personaje central que es causa de prestigio social.

Entre los principales temas que encontramos están:

1. Los temas religiosos e históricos, ejemplos: “Moros y Cristianos”, “Danza de Conquista”, “Doce Pares de Francia”, etcétera.

2. Los temas sobre actividades y costumbres, mitos y leyendas, ejemplos: “Sembradores”, “Cegadores”, “Pastoras”, etcétera.

### *El Carácter*

Mientras que los bailes tienen un carácter de galanteo, festivo, las danzas, que en su mayoría como ya se dijo forman parte de un ceremonial religioso, poseen un carácter mágico propiciatorio “Danza de la Lluvia en Puebla”, o místico, cuando la danza sirve como ruego, como lo vemos en “Pastores”, “Arcos”, “Concheros”; en ocasiones pueden tener un carácter satírico burlesco como las danzas de los “Viejitos”, “Huehues”, etcétera.

### *Organización*

El baile sólo requiere que se encuentre reunido un grupo de personas con el fin de celebrar algún acontecimiento social y familiar y el deseo de divertirse para llevarse a cabo. La danza, por el contrario, requiere de todo un aparato que lo respalde.

Las fiestas tradicionales religiosas a partir de la Conquista han estado a cargo de grupos formales conocidos como mayordomías y cofradías. Son éstos los que tienen como obligación ver que las danzas se ejecuten año con año. Para ello contratan al maestro de la danza o músico que la sepa, reúnen a los integrantes, organizan ensayos, pagan música, dan de comer a danzantes y músicos.

En ocasiones contribuyen con los gastos de la indumentaria de los danzantes, señalan sanciones en caso de incumplimiento, tramitan permisos con las autoridades civiles y religiosas para su presentación, presionan a las personas que han hecho una manda o promesa en relación a la danza para que la cumplan, etcétera. A cambio de todos estos trabajos reciben reconocimiento y prestigio.

### *Indumentaria*

Para bailar, la ropa usada en el momento socio-histórico, es la utilizada en el baile. Para danzar se requiere de ropa especial, cuyos diseños tradicionales sufren pequeñas modificaciones naturales a través del tiempo. En ocasiones representa fuertes erogaciones para el danzante, quizá por ello, muchas veces el lujo de la indumentaria va en relación directa con la economía del individuo o la comunidad.

Existen danzas que requieren de parafernalia que interviene de manera directa o indirecta con la danza, como son los cuchillos, machetes, palos, instrumentos percutivos, banderas, estandartes, etcétera.

Una vez expuestas las diferencias entre “danza” y “baile”, se anotará una breve definición de cada una de ellas ya planteadas en otro texto.

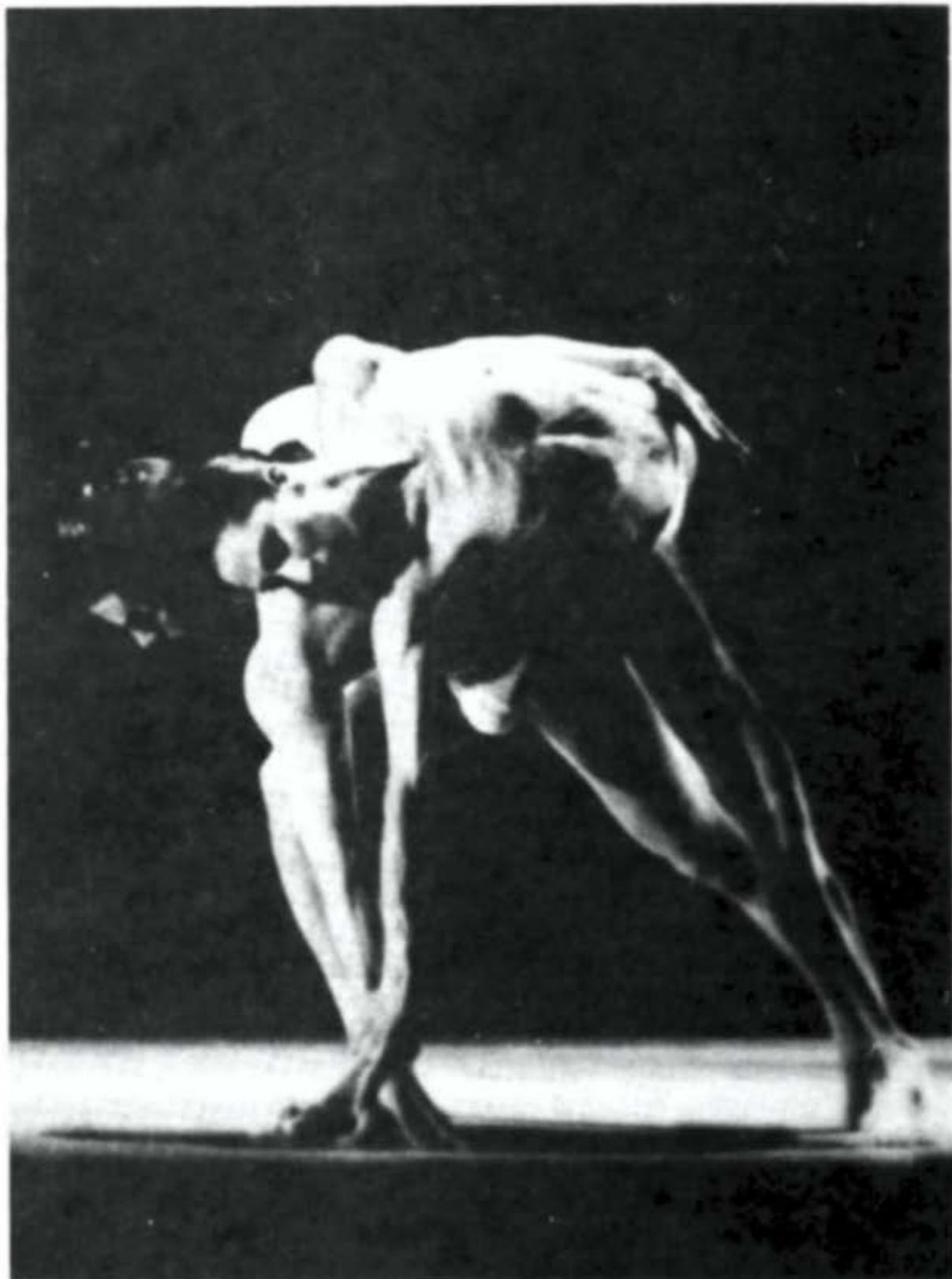
“La danza popular tradicional está ubicada dentro de un contexto ceremonial, con significado, función y carácter mágico-religioso. Su aspecto formal y coreográfico sigue patrones rígidos establecidos por la tradición, tales como: el diseño en el espacio (en su mayoría formas corales, pasos, estilo, lugares de representación, número de integrantes, personajes e indumentaria); elementos todos que sufren cambios paulatinos. Para la realización de la danza es indispensable la presencia de una compleja organización interior —jerarquías, derechos, obligaciones, etcétera, sanciones, cuotas y gastos, formas de aprendizaje, etcétera, como en su exterior— relaciones con organización religiosa, políticas y civiles” (A S. HR. EC. *Los bailes y danzas tradicionales en el Estado de Tlaxcala*, DGCP, SEP, Premia Editora, 1983, p. 2).

El baile popular tradicional se encuentra por lo general ubicado dentro de un contexto festivo de carácter profano, recreativo y social. Tiene como función el propiciar las relaciones sociales, principalmente entre los distintos sexos. Es una manifestación coreográfica que sigue patrones de movimiento y formas musicales definidas, pero que admite relativas variaciones (*op. cit.* p. 2).

Las danzas y los bailes populares tradicionales mexicanos, son manifestaciones estéticas que forman parte de la cultura nacional, localizadas entre los grupos campesinos y entre las clases trabajadoras de las ciudades, es decir, entre los grupos dominados.

Cuando estas danzas son extraídas de su contexto original y puestas al servicio del consumo y sujetas a modificaciones con fines de espectacularidad pierden su sentido original. Con esto no se pretende decir que el ejercicio de ésta debe cerrarse dentro de su propio ámbito o quedarse en el plano de la mera investigación.

Lo que se propone es que el conocimiento y difusión de estas danzas y bailes debiera contribuir al mejor conocimiento de sus generadores y su cultura y por ende, se sostiene que la enseñanza de los bailes y danzas populares mexicanos como vehículo de conocimiento, deberá realizarse documentando al que las aprende y proporcionándole material de análisis suficiente para que su interpretación escénica cumpla con el papel de difusor respetuoso de nuestro entorno cultural plural y universal.



Compañía Romero-Domínguez. *Siete serpiente*

*II Festival Nacional de Danza  
José Limón*

*Rosa Reyna*

39

**E**n Culiacán, Sin., se acaba de realizar del 21 al 27 de mayo, el segundo encuentro de danza contemporánea con la participación de algunos grupos del noroeste de México y dos del Distrito Federal.

La presidenta de DIFOCUR, licenciada María Teresa Uriarte de Labastida, esposa del gobernador de Sinaloa, brindó su apoyo al inaugurar el festival y en el que formuló una breve síntesis de la vida de José Limón, extraordinario personaje de la danza contemporánea, nacido en Culiacán. Tanto la UAS (Universidad Autónoma de Sinaloa) como DIFOCUR patrocinaron el evento.

Hemos visto varios aspectos importantes en este festival: empezamos con el nombre que se le ha dado honrando al sinaloense José Limón, quizá el bailarín más importante a nivel internacional en lo que va de nuestro siglo en la rama de la danza contemporánea. Es vital que sea precisamente en esta manifestación artística que se promueva el encuentro, se puede decir que es el medio de expresión en la danza de nuestro tiempo y que ha sido campo propicio en donde el coreógrafo mexicano ha encontrado su mejor opción para comunicarse.

Por otro lado, participan grupos independientes de jóvenes bailarines con situaciones económicas y características similares, en donde cabe una más honesta confrontación, que puede traducirse fácilmente en intercomunicación y retroalimentación artísticas, en lugar de que se creen situaciones desagradables al ser comparados con grupos profesionales que reúnen condiciones y posibilidades completamente disímolas, como es el caso de otros festivales en nuestro país.

Otro acierto es el hecho de reunir grupos que tienen asiento en la región noroeste de México, es factible que puedan continuar estrechando sus vínculos en beneficio del desarrollo adecuado de su arte. Todos estos factores positivos del festival se deben a Héctor Chávez, organizador técnico del mismo.

Al grupo Sinalodanza de la UAS dirigido por Héctor Chávez, le tocó

la responsabilidad en la apertura de este festival. Presentó *Animala* obra dedicada a Bodil Genkel, fue su maestra en la Academia de la Danza Mexicana y participó en una obra de ella igualmente titulada. La obra de Chávez está integrada por seis fábulas gástricas y un interludio, razones de orden técnico impidieron que se presentara completa. La música de Arturo Cipriano y Roberto Morales fue especialmente compuesta para la obra, el autor de los diseños es Adrián Rivera y la pintura de las mallas se debe al talentoso Jerónimo Uribe.

Conforme a las partes de la coreografía que se bailaron esa noche, podemos decir que la obra se desarrolla a través de una serie de imágenes dancísticas que recrean sin ser anecdóticas o descriptivas, aspectos característicos de la conducta de algunos seres del reino animal, en determinados espacios y situaciones y llevan como estructura subyacente la esencia de la fábula.

Quizá la parte más lograda es el “Pezpúber” interpretada por Juan Carlos Uribe, pues trasmite la gracia, ternura y dinamismo de un pequeño pececillo dentro de una pecera, la inquietud del animalito se acrecenta al percibir en el exterior la presencia de una mujer que por unos instantes se queda inmóvil, prendada de la gracilidad del desplazamiento acuático del púber y por un momento juega con él. Al retirarse la mujer el pececillo se mueve con mayor nerviosismo, lucha incansablemente por liberarse, al fin lo logra al romperse en mil pedazos su prisión. En ese momento empieza su agonía y transformación.

El tratamiento coreográfico de esta escena está resuelto en un tono que recuerda la danza del venado por su intensidad dramática, aunque no tenga que ver en lo que a movimiento se refiere. Los cambios de luz de este fragmento dan el énfasis adecuado a las situaciones emotivas del personaje. La danza está elaborada con formas y movimientos *suigeneris* que proyectan perfectamente la esencia del personaje y sus estados emotivos. La interpretación de Juan Carlos está plena de frescura, espontaneidad y vivencia del personaje.

El grupo Cuerpo Mutable y la Compañía Romero Domínguez, de acuerdo a mi opinión, fueron lo mejor del festival. No sé por qué esta última se nombra compañía si sólo son dos, lo repito con toda intención, sólo son dos pero llenan la escena como si fueran muchos más.

El programa lo constituyó la obra *Siete serpiente*; nos hizo gozar de dos bellos cuerpos, cubiertos apenas por una mínima tanga blanca, su buen entrenamiento técnico trasciende a pesar de no estar haciendo circo en el escenario, ya sea al caminar, ejecutar giros fuera de centro con movimientos ondulantes o en espiral hacia arriba o hacia abajo, al demostrar su control corporal en equilibrios diversos, en grandes extensiones suspendidas en el espacio así como una muy buena interpretación producto de verdadera motivación interna, continuamente salpicada de humor fino.

La utilización de los recursos teatrales nos muestran un serio conocimiento técnico de la escena y el adecuado empleo coreográfico.

La obra toma como punto de partida aspectos de nuestra cultura prehispánica con gran desarrollo imaginativo. En algunas partes de la coreografía, el movimiento está tratado a manera de *bajo ostinato*, aunque en general es atinada la solución, para mí en ocasiones la repetición llega a la monotonía, o por lo menos da la impresión de que el fragmento dancístico se alarga más de lo que nuestros sentidos desearían.

El elemento sonoro es un *collage* de música mexicana de distintas regiones y épocas. Los ritmos y melodías indígenas por unos momentos nos transportan a épocas muy distantes, en otros muy cercanos: tal es el caso del final en donde además se maneja nuestra tradición —burlarse y jugar con la muerte— la pareja va camino al otro mundo, bailando feliz al compás de un son, melodía ésta que fácilmente se puede escuchar en cualquier fiesta popular.

El no haber presenciado un programa completo del grupo Barro Rojo que dirige Arturo Garrido, me había impedido percibir la similitud de sus obras en cuanto a los movimientos empleados en ellas. Pienso que no llega previamente al fondo de las ideas que se plantea y por tal razón se siente muy repetitivo de movimientos, en obras que se supone deben ser totalmente distintas.

Nos deja tan sólo con la impresión de que los varones en especial tienen fluidez y facilidad para moverse, al emplear determinadas combi-



*Animala* de Héctor Chávez. Fotógrafo: Manuel Gutiérrez Quiroz

naciones ya muy bien ensayadas, en donde la mecánica del movimiento y el dominio corporal ya no presentan problema alguno y se dedican tan sólo al goce del movimiento en sí, que quizá practican cotidianamente pero que se encuentran realmente alejados de la línea dramática de la obra.

La última coreografía del programa *El camino* presenta música popular salvadoreña de Adrián Goizueta y del Grupo Experimental, además existen varias entrevistas intercaladas, sobre la opinión que la gente del pueblo tiene en estos momentos de lucha fratricida en pos de la liberación de la intervención extranjera.

Me parece de extremo interés incluir este aspecto sonoro, además de las escenas estrujantes que se comentan, lleva en sí un ritmo visceral de acuerdo a los motivos tratados, dentro de una gama que va desde lo más conmovedor hasta lo más festivo, aún en estas circunstancias difíciles por las que atraviesan. Es una tristeza que la coreografía no muestre destello alguno, ni vaya acorde con toda esta riqueza temática sonora.

El grupo de Mexicali Paralelo 32 de muy reciente creación y que patrocina la Universidad Autónoma de Baja California, está integrado por elementos muy jóvenes, entre sus bailarines se encuentra hasta una niña de once años; sin embargo, aunque casi todos sus elementos son principiantes, reflejan ya un buen entrenamiento que propicia el desarrollo adecuado en esta rama de la danza. En su interpretación proyectan una grata frescura, alegría y gracia: Rubén Ponce, bailarín y uno de los maestros coreógrafos del grupo, demuestra en general una limpieza técnica en la ejecución de sus movimientos. Ha sido alumno de A. Zybin, J. Domínguez, M. Descombey y ha participado con la compañía oficial de Danza Clásica del INBA, el Forion Ensemble y Ballet Teatro del Espacio. En el campo coreográfico nos deja ver una búsqueda en las actitudes y movimientos utilizados y acorde a sus motivaciones creativas.

Vemos con pena que la trayectoria creativa del repertorio está tan exageradamente influenciada por el espectáculo musical estadounidense; es comprensible al vivir en la línea fronteriza norte de México, pero conforme a nuestro criterio deberían luchar de algún modo para no ser arrasados por esta transculturización que de alguna manera ya invade determinadas regiones de nuestro país.

El tono ligero de las obras de Rubén Ponce, *Espiral, espiral que el moño va a pasar* y *Sinfonía desconcertante*, es adecuado para las características de los bailarines. Por otro lado consideramos que la música utilizada en general, de grandes compositores como L.V. Beethoven, J. Sebastián Bach, Hayden y Mozart entre otros, opaca las coreografías propuestas, quizá deberían utilizar otro tipo de música que puedan trabajar coreográficamente al mismo nivel.

Otro de los grupos que iba a presentarse era Truzka de Hermosillo, Son., motivos que desconocemos los llevaron a una separación. El gru-



*Testigos*. Coreografía A. Castaños. Fotógrafo: Manuel Gutiérrez Quiroz

po Neuma uno de ellos y coordinado por Adriana Castaños e integrado además por Miguel Ángel Mancillas, David Barrón e Isabel Romero, obtuvo un exitoso debut la noche del lunes 25.

Resultó un buen programa a pesar de la premura de tiempo en su preparación; desde luego, puede y debe mejorarse con obras de mayor contraste.

El repertorio presentado requiere un alto grado de desarrollo, en la coordinación corporal, más que exigir el “virtuosismo técnico” dentro del concepto utilizado en la danza académica; sin embargo, están demostrando otro tipo de virtuosismo que les tomaría también un largo tiempo en adquirir a muchos otros bailarines de las ramas clásica o contemporánea esta coordinación magnífica de movimientos aislados de diferentes partes del cuerpo ejecutados velozmente.

De las seis obras presentadas sobresale *Testigos*, coreografía de Adriana Castaños, música de Steve Rich y la participación de los cuatro integrantes. Es un continuo huír, la vida por doquier los obliga a presenciar un hecho tras otro, a veces desagradable, otras inesperado, en ocasiones indiscreto, repentinamente grotesco, chusco o gracioso, en este mundo desconcertante, caótico, en donde la agresividad, el desorden, la violencia, la velocidad... vuelve a todo mundo testigo de situaciones embarazosas, angustiantes, conflictivas, repulsivas o cómicas... que obliga continuamente a correr en busca de paz y tranquilidad, momento que nunca llega en nuestra realidad histórica, ni en la obra.

Adriana resuelve coreográficamente su idea a través de tríos, dúos, solos y cuartetos de danza bien entrelazados y fuertemente dinámicos. Pienso que falta experimentar otras posibilidades para lograr una mejor solución coreográfica para conseguir un final más convincente. Temáticamente, más o menos está dado, pero se advierte un debilitamiento en la intensidad dramática y en el proceso creativo de la alternativa propuesta para el final.

Fuera del *Dueto* coreografía de Bill de Young que bailan Miguel Ángel Mancillas e Isabel Romero con la música de Wollen Weider, es un pasaje poético del primer amor del adolescente, bien interpretado, con el lirismo acorde a la situación emotiva y supuesta edad de los personajes, el resto del programa tiene similitudes en la tónica del movimiento. Se antoja un contraste mayor en la integración del programa, en donde se ofrecieran al espectador: más suavidad, menos rapidez, tranquilidad, suspensión, pausas en los movimientos, que beneficiarían posiblemente, otorgándole mayor fuerza a obras como *Testigos*.

El resto del programa se integró con *Voz extraña* y *Cables* de M.A. Mancillas, *Bajo techo* y *De los cinco que quedaban* de Adriana Castaños, este último fue estreno en el festival. Deseamos que este grupo continúe su vida profesional y tenga la oportunidad de madurar, lo constituyen cuatro buenos bailarines.

El grupo Sinalodanza volvió a presentarse el penúltimo día de este festival con la obra *Herejías* estrenada en 1986. El nivel artístico de esta obra está muy por debajo de *Animala*. La conforman una serie de danzas que no logran la interrelación ni entre el personaje central, ni entre las demás partes de la obra.

El protagonista de *Herejías* es Héctor Chávez, manejador de sus personajes, tratados en cierta manera como sus marionetas, orillándolos continuamente a romper con la tradición, con lo establecido, a ser herejes en todo y por todo. Como espectadora no siento el final, pero percibo varios finales previos, después de charlar brevemente con Héctor, me explicó que está exprofesamente construida de esa manera, para romper incluso con cualquier estructura tradicional o convencional.

Muy bien para H. Chávez que logró lo que propuso, pero insisto, considero que la solución propuesta, perjudica la obra, puesto que sin conocer estos antecedentes, se queda uno completamente desconcertado haciéndose mil preguntas, y juzgando todo esto como errores del coreógrafo. Quizá debió haber experimentado muchas otras maneras para encontrar aquella que satisficiera tanto al coreógrafo como a los espectadores.

Por otro lado, en mi opinión, falta construir el personaje central, que no crece en importancia, ni tiene un desarrollo mediante sus movimientos corporales y espaciales, que por un lado pudiera ser la interacción o enlace entre las partes de la coreografía y por el otro vaya progresan-

do la importancia del personaje y el interés de la obra.

Los bailarines en general cumplieron, aquí Juan Carlos no tuvo oportunidad de lucir su natural talento, como sucedió en *Animala*, Xóchitl Pinto y Alberto Félix nos dieron una bella línea en el escenario y este último hizo un muy buen trabajo corporal en el manejo de la escalera, que es propiamente el único elemento escenográfico de la obra.

El festival terminó con la presentación de *Cuerpo Mutable* con la obra *Golpe de gracia*, cuya coordinación general recae en Lidia Romero. Gran acierto coreográfico en donde no existen movimientos extras, de relleno. Trasciende al espectador el análisis que seguramente habrá sido elaborado del carácter de cada personaje, su interrelación con los demás y su importancia dentro de la obra y de las secciones que la integran sin menoscabo de la continuidad coreográfica.

Conserva la unidad de estilo a lo largo de su desarrollo. Hay momentos que nos recuerda, quizá la mímica, o la pantomima, o la acción teatral, pero siempre está presente no el actor, sino el bailarín con su danza comunicando, proyectando la idea y enriqueciendo la escena con una serie de formas y movimientos precisos, sui géneris, que nos van transmitiendo poco a poco, o repentinamente, o insistentemente un golpe de gracia tras otro, para acabar, rematar, aplastar o dar la puntilla, a final de cuentas.

La coreografía está empapada de humor, pero de humor fino que nos lleva a gozar y a divertirnos a través de toda la obra. Fue interpretada por la propia Lidia Romero que baila un graciosísimo paso doble con un toro, al que en la mejor oportunidad le proporciona su mejor par, para darle al fin, su golpe de gracia, con las agujas de tejer que no han parado un solo instante en la ejecución de su labor. Jorge Domínguez como siempre destaca con su gran calidad, presencia y personalidad en todas sus intervenciones, Herminia Grootenboer luce mucho en esta modalidad al lado de Bernardo Rubinstein, dueto bien construido, novedoso, resuelto con gracia y provoca el interés del público. Mabel Diana muy bien en el fragmento que baila con su burro de planchar, Patricia Ortega ingenua y delicada en su “candorosa” embarazada.

Es ésta una coreografía en donde todos tienen la oportunidad de deleitarnos por un rato, haciendo una entrega total a sus diversos personajes. Aun cuando las motivaciones seleccionadas pudieran haber caído en lo desagradable y en lo grotesco, la coreógrafa tuvo el acierto de lograr de estos temas, atacados con calidad y finura, que surgiera el aspecto humorístico de los mismos.

Se dictaron además por las tardes, una serie de conferencias durante el festival, como actividad cultural paralela, con temas que giraron alrededor de la danza. Miriam Huberman habló sobre el desarrollo histórico de la danza contemporánea, Pedro Serrano sobre la poesía y la danza, Lidia Romero y Pedro Serrano sobre la danza y el teatro, Rosa Reyna



Cuerpo Mutable

sobre la danza contemporánea en México y otra sobre José Limón, el hombre, el artista y su obra.

Tuve el honor de que se me invitara tanto en la inauguración como en la clausura, a dirigir unas palabras al público; quiero ahora nuevamente desde esta tribuna dirigirme a ellos, para desearles que logren en su lucha la continuidad de este festival José Limón en el futuro, para un mejor desarrollo de la danza contemporánea en el noroeste de nuestro país y así fomentar el gusto por esta manifestación artística.

*El Canario, Baile del siglo XVI,  
posiblemente el Antecedente  
más Remoto de nuestros  
Jarabes Populares*

Josefina Lavalle

47

**E**s indudable la vinculación de dependencia que existe entre nuestros bailes de tarima y las antiguas seguidillas y fandangos españoles. Algunos autores hasta han querido ver una relación significativa entre las palabras fandango y huapango, sin dejar de considerar su posible origen autóctono de “cuahuitl” leño o madera, “ipan” sobre él, “co” lugar, o sea sobre el tablado, sobre la tarima.<sup>1</sup> Bailes de tarima que según Saldívar, destacado investigador de nuestra música, reciben el nombre de jarabes cuando se bailan en los Estados de Nayarit, Durango, Colima, Michoacán, Jalisco y otros, y huapangos y sones de tarima los que se acostumbran en las costas, pero todos ellos con un mismo origen, derivado de los bailes españoles.<sup>2</sup>

El fandango tiene como antecedente directo al canario, baile antiguo, usado entre pavanas, courantes y allemandas, en las cortes europeas del siglo XVI, y uno de los primeros en los que encontramos la forma coreográfica de pareja, de galanteo franco y con el uso del golpe de planta, tacón y metatarso.

Autores e historiadores de la danza no se ponen de acuerdo en la procedencia de este baile, algunos lo hacen provenir de las Islas Canarias y otros aseguran que se “deriva de un ballet compuesto para una mascarada en la cual los bailarines estaban vestidos de reyes y reinas de Mauritania, o bien, como salvajes con plumas teñidas de distintos colores”.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Saldívar, Gabriel, *El Jarabe*, México, 1937, pág. 4.

<sup>2</sup> *Idem.*

<sup>3</sup> Arbeau, Thoinot, *Orquesografía*, Buenos Aires, 1946. Ed. Orig., 1588.

Curt Sachs, en su *Historia universal de la danza*, se inclina por considerar al canario o *les canaries*, como un baile procedente de las Islas del mismo nombre, al afirmar:

Ya la antigua literatura de danza deja pendiente la cuestión acerca de si el extraño nombre y los movimientos un tanto rústicos se remontan realmente a las islas Canarias o a un *ballet* de corte deliberadamente exótico. No cabe la menor duda, sin embargo, de que la decisión debe recaer en favor de las islas Canarias, pues el ejemplo más antiguo del *canario* procede de una comarca que podría ser un intermediario natural, vale decir España, siempre que se tratara de una importación de las Canarias, pero no si fuera simplemente un *ballet* cortesano. Diego Pisador es el primero que lo menciona en 1552, no con la fría designación de danza o baile, sino como pieza fúnebre, llamándola *endechas de Canario*. La asociación de una danza sexual salvaje con las celebraciones fúnebres, ya no sorprenderá a quienes hayan leído la primera parte de este libro. Servirá más bien para confirmar el hecho de que *la danse des canaries* debe de haber procedido de las islas Canarias, a través de España hasta llegar a Francia. En la misma España se considera al *canario* como el padre de la jota.<sup>4</sup>

Thoinot Arbeau en su *Orquesografía o Tratado en forma de diálogo*, en el cual detalla la forma en que deben ser bailadas las danzas de salón del siglo XVI, hace las siguientes indicaciones a su alumno Capriol para ejecutar con corrección *las canaries*:

Esta es la forma de bailar *Canaries*: un joven toma una dama y bailando con ella al compás de una melodía conveniente, la conduce al extremo del salón. Esto hecho, vuelve al sitio desde donde empezó, mirando mientras tanto a la dama. Luego se dirige nuevamente hacia ella, efectuando ciertos pasajes y una vez realizado esto, se vuelve como antes. Entonces la dama viene y efectúa lo mismo frente a él, volviendo después al lugar donde estaba y ambos continúan estas idas y venidas tantas veces como la diversidad de los pasajes se lo permite. Y advertid que estos pasajes son animados, aunque extraños y fantásticos, pareciéndose en gran manera a las danzas de los salvajes. Los aprenderéis de aquellos que los saben y podéis inventar nuevos a vuestro gusto. Sólo os daré la melodía de esta danza y algunos movimientos de los pasajes que los bailarines tienen costumbre de hacer y que los espectadores gustan contemplar.<sup>5</sup>

Y a continuación describe los movimientos que deben usarse:

<sup>4</sup> Sachs, Curt, *Historia universal de la danza*, Ed. Centurión, Buenos Aires, pág. 369.

<sup>5</sup> Arbeau, Thoinot, *Orquesografía*, Ed. Centurión, Buenos Aires, pág. 172.

## Melodía de la danza Llamada *Canaries*



### Movimientos para bailar *Canaries*

1. Golpear con el pie izquierdo, efectuando un *pied en l'air droit*.
2. *Marque talon droit*.
3. *Marque pied droit*.
- A 4. Golpear con el pie derecho, efectuando un *pied en l'air gauche*.
5. *Marque talon gauche*.
6. *Marque pied gauche*.
  
1. Golpear con el pie izquierdo, efectuando un *pied in l'air droit*.
2. *Marque talon droit*.
3. *Marque pied droit*.
- B 4. Golpear con el pie derecho, efectuando un *pied in l'air gauche*.
5. *Marque talon gauche*.
6. *Marque pied gauche*.

### Y continúa:

El resto de esta danza se baila de la misma manera ya expuesta, durante todo el tiempo que el bailarín continúe los movimientos frente a su pareja, yendo hacia adelante y retrocediendo, para concluir en la posición original. Y advertid que para un segundo pasaje, en lugar de los golpes con los pies se puede hacer una *grue* muy alta, terminando con un arrastre hacia atrás del pie por el suelo, como si se quisiera pisotear un salivazo o aplastar una araña.<sup>6</sup>

Curt Sachs asegura que las canarias o el canario era una danza que como la gallarda y la courante tenía pantomima, sin embargo ésta se suprime hacia la segunda mitad del siglo XVI y poco después el canario desaparece del grupo de danzas cortesanas.<sup>7</sup>

Queremos insistir en resaltar las características de galanteo y esquivéz que se encuentra en este baile, aunque previamente se ejecutara el paseo de las parejas, así como su condición de haber sido uno de los

<sup>6</sup> *Idem.*

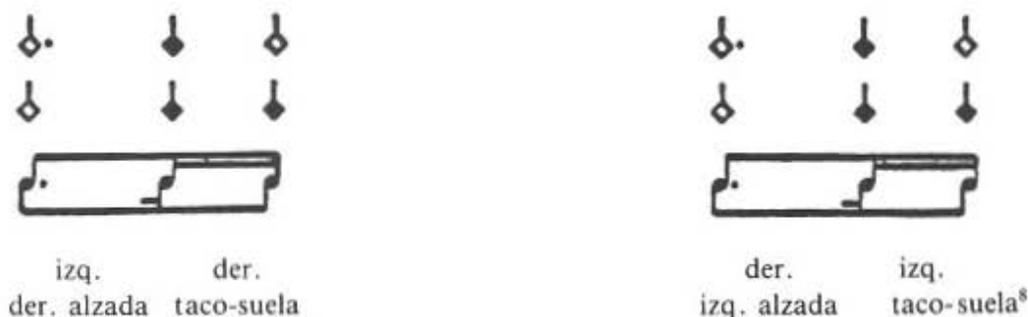
<sup>7</sup> Sachs, Curt. *Ob. Cit.*

bailes principales entre los de “requerimientos y rechazo” del siglo XVI, característica fundamental de nuestros sones y jarabes.

Dejemos que también Curt Sachs nos relate o más bien, nos describa el juego coreográfico de *las canaries*:

Una pareja danza por la sala. Al extremo de ésta el caballero deja a la dama y danza hacia atrás. Se adelanta una vez más y vuelve atrás nuevamente, y la dama después hace lo mismo:

Los movimientos son audaces, bizarros y exóticos. La combinación del saltillo y el pateo, y el alternar del taco y la suela en el pateo son característicos. El *canario*, que es otra expresión equivalente a la del epígrafe, se vincula, por lo tanto, muy estrechamente con el *schuhplattler* y todavía más con las danzas de galanteo del este de Europa, especialmente con el *proti-sobé* bohemio. Su motivo rítmico es generalmente una figura punteada de tres por ocho; sólo Arbeau la anota con dos corcheas:



Encontramos la misma notación en Mersenne, en 1636. Además de las *batteries de pieds*, en las que también repara Arbeau, añade las semicabriolas, piruetas y movimientos similares. En su época esta danza se consideraba *grandement difficile* y sólo las personas de mucha práctica y de pies muy ágiles se atrevían a ejecutarla.<sup>9</sup>

Por lo tanto, hemos hecho la consideración de que, tanto por el uso del golpe de planta, tacón y metatarso, por su carácter de “requerimiento y rechazo” que lleva implícita el sentido de galanteo, por su dibujo coreográfico y sus orígenes españoles, podríamos considerar al Canario como el antecedente más remoto, más antiguo de nuestros sones y jarabes.

Vicente T. Mendoza, al referirse en uno de sus estudios a las formas simples del jarabe, es decir, en su expresión más antigua, menciona lo siguiente: “Como forma simple apareció a lo largo del siglo XVIII, siendo el más antiguo de que se tiene noticia, ‘El Canario’...”<sup>10</sup>

<sup>8</sup> *Idem.*

<sup>9</sup> Sachs, Curt, *Ob. Cit.*

<sup>10</sup> Mendoza, Vicente T., *Panorama de la música tradicional de México*, Imp. Universitaria, 1956.

Naturalmente que podría tratarse del título de la pieza musical o del sonecito, pero también podría darse la posibilidad de que ésta hubiese heredado el antiguo nombre del baile al cual acompañaba.

Don Vicente T. Mendoza no nos saca de dudas y tampoco sabemos si él mismo consideró la posibilidad de alguna referencia a la vieja forma del baile del siglo XVI.

En todo caso tomamos este dato como un argumento más para reafirmar nuestra conclusión en el sentido de que podríamos considerar al canario, les canaries o las canarias —baile del siglo XVI— como el antecedente más remoto de nuestros sones y jarabes.



## *¿Qué es el Comité de la Danza del Instituto Internacional del Teatro (IIT-UNESCO)?*

*Patricia Aulestia de Alba*

52

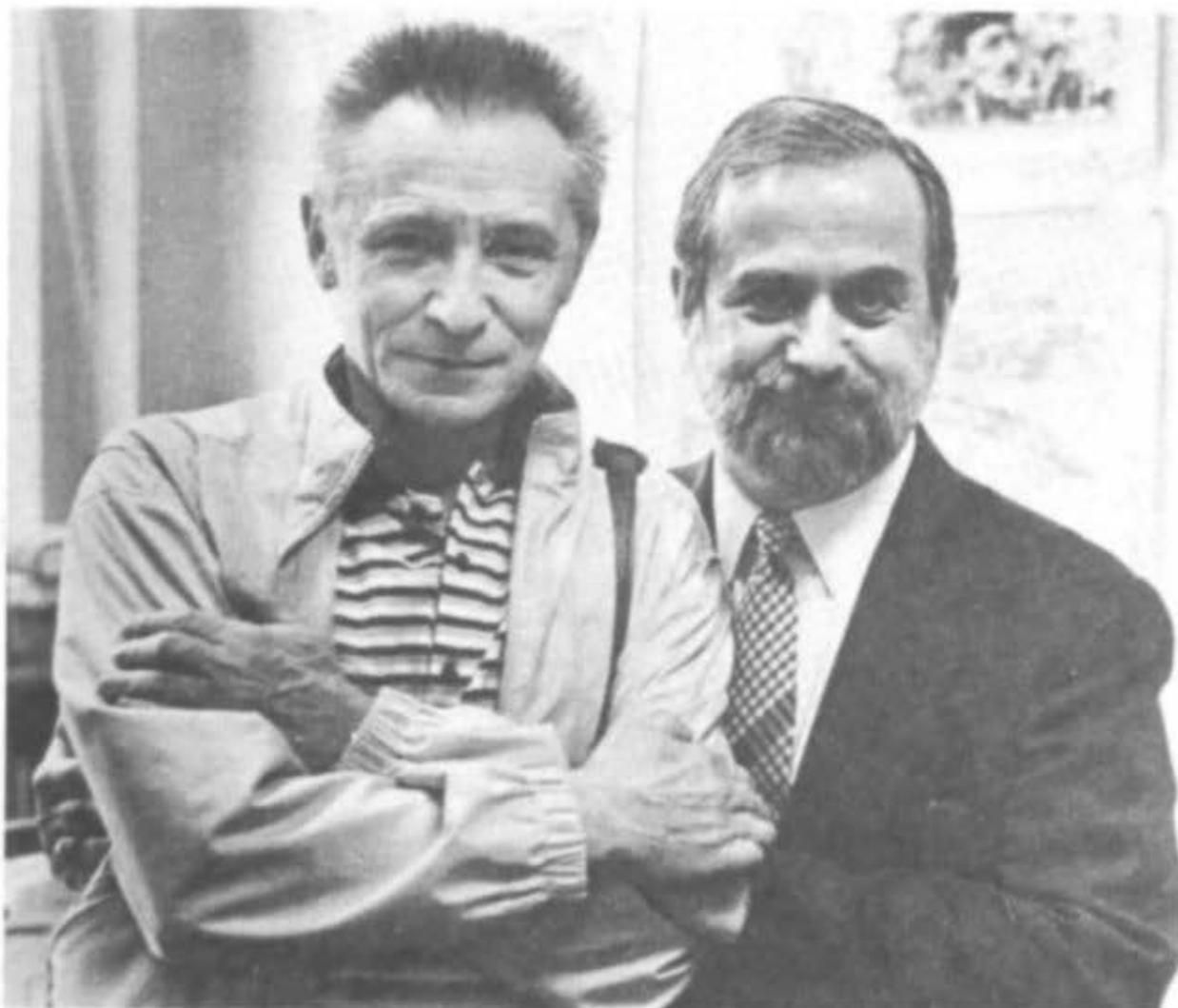
**E**l Comité de la Danza del IIT es uno de los comités permanentes del Instituto Internacional del Teatro, organización no gubernamental de la UNESCO, sujeto a la Carta de dicho Instituto adoptada en el Congreso Estatutario de Praga en junio de 1948, y cuyos objetivos se expresan en su artículo primero.

“1.- Considerando que el arte del teatro es un modo de expresión de la humanidad, y a través del mundo crea ligas entre vastos grupos de pueblos, se ha constituido una organización internacional, profesional, autónoma, que lleva el nombre de Instituto Internacional del Teatro, el cual tiene por objetivo apoyar los intercambios internacionales en el terreno del conocimiento y de la práctica de las artes del teatro con miras a reforzar la paz y la amistad entre los pueblos, profundizar la comprensión mutua y ampliar la cooperación creadora entre toda la gente del teatro.

”2.- Con este fin, el Instituto constituirá una Oficina Internacional encargada particularmente de agrupar y difundir la información de toda naturaleza en el terreno del teatro, de promover toda iniciativa del teatro con miras a su libre desarrollo en el mundo, de favorecer al máximo los intercambios de obras y de personas, de cooperar activamente el desarrollo del Teatro de las Naciones, en fin, de hacer aparecer todas las publicaciones propias a facilitar sus actividades.

”3.- En el cumplimiento de este objetivo en el seno del Instituto Internacional del Teatro los Centros miembros de la Organización se dejen guiar por los principios del respeto mutuo de las tradiciones nacionales de cada país.”<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Barry Swersky y Doris Laine. Comité de la Danza, IIT-UNESCO, informe preparado para la Reu-



Yuri Grigorovich y Robert Joffrey. Fotografía: Nina Aloverit

El presupuesto del IIT se deriva en un 60 por 100 de subsidios provenientes directamente de la UNESCO y de las cuotas de membresía de los centros nacionales del IIT y otras fuentes. Actualmente tiene un Nivel-A en la UNESCO. Su presidente es Wole Soyinka, Premio Nobel de Literatura. El secretario general, André Louis Perinetti. Tiene como sede la Casa de la UNESCO en París.

El Instituto Internacional del Teatro se reúne cada dos años en un congreso mundial, en el cual puede crear comités permanentes que tienen sus propios programas de actividades.

Es así como en 1973, durante el Congreso del IIT en Moscú se establece el Comité de la Danza que, en el año 1977 en el Congreso de Estocolmo logra el nivel de Comité Permanente.

Integrado por 65 países miembros del IIT, el Comité de Danza promueve actividades en todas las ramas de la danza-teatro. Brinda aten-



ción a la educación, coreografía y al intercambio de información dancística. Organiza conferencias, seminarios, mesas redondas y edita publicaciones con el apoyo de las secciones nacionales de danza, otros organismos del IIT y otros ajenos al Instituto.

En la actualidad los grupos de trabajo del presidium del Comité de Danza integrado por diez miembros directivos son: Derecho Autoral en la Coreografía; Coordinación de concursos; Día Internacional de la Danza; Programa Internacional de Intercambio de la Danza; Recolección de fondos; Estatutos; Terminología; Comité Regional para Asia; Comité Regional para las Américas; Documentación.

Desde 1973 a 1987 fueron organizadas 55 actividades a nivel mundial.

El gremio de la danza de México forma parte de tan importante organización internacional desde el 29 de abril de 1985, Día Internacional de la Danza en el que se une la comunidad mundial dancística para celebrar la fecha del nacimiento de Jean-Georges Noverre.

Estrenos 1987

César Delgado Martínez

55

La temporada Estrenos 1987 organizada por el Departamento de Danza de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), es una oportunidad para que el público pueda apreciar en el sur de la ciudad, once grupos de danza contemporánea, la mayoría integrados por jóvenes bailarines y coreógrafos. El respetable podrá entrar en contacto con once tendencias estéticas, lo que finalmente viene a comprobar la riqueza, la vitalidad, el nervio, la diversidad, el entusiasmo y la multiplicidad de caminos de la danza contemporánea mexicana.

Para Arturo Garrido, director artístico de Barro Rojo, este evento



Creación de Bernardo Benítez. Ballet Danza Estudio

“es una posibilidad para compartir con el conjunto de grupos independientes un trabajo”, mientras que para Gerardo Delgado, bailarín y coreógrafo de U.X. Onodanza “es la revancha de las funciones” que tenían programadas en la Sala Miguel Covarrubias a principios de enero de este año y que fueron canceladas, también para Delgado “esto puede ser una muestra de lo que es la joven danza en México. De alguna manera el público podrá apreciar y al mismo tiempo comparar las diversas inquietudes artísticas de cada uno de los grupos”.

Por su parte Luis Enrique Mueckay, coreógrafo de Contradanza, declaró: “la temporada es muy importante como otro espacio para los grupos de danza independiente, pero debe ser el comienzo para que no se quede como un simple festival, sino que sea un real encuentro entre coreógrafos bailarines de todos los grupos, para poder confrontar ideas, compartir trabajos y conjuntamente buscar las soluciones a los problemas que nos aquejan como grupos independientes. Es positivo que una gente de danza y de un grupo independiente como es Lidia Romero esté al frente de la organización de este evento, y ojalá que ella encauce con nuestra ayuda mejores perspectivas para nosotros en este foro, como en otros de la UNAM y finalmente que pueda vencer los burocratismos de la institución que impiden que se reconozca el verdadero precio y valor del trabajo coreográfico independiente”.

Cecilia Lugo, directora artística de Contempodanza en cambio manifestó: “esto es importante porque se invita a participar a los grupos independientes de danza contemporánea. Es un foro donde se permite presentar nuestro trabajo al público y ver once corrientes alternativas



*Objeto-sujeto* de Elizabeth Cámara. Bailarines: Olivia Díaz, Jeff Elies y Leobaldo López

de la danza. Ver las diversas tendencias, ver que no hay un solo camino, sino muchas vías”.

Rosa Romero, de la Compañía Romero-Domínguez, externó: “esta temporada es la más importante del año, porque conjunta a casi todas las compañías de danza contemporánea, con sus nuevos conceptos y con sus estrenos que nos van a servir a todos. También pienso que estamos viviendo otra política, que hace algunos años no se daba”. Se trata del hecho “de estar todos juntos, de intercambiar bailarines y coreografías”, siendo que en el pasado “la gente de la danza ni siquiera se saludaban unos a otros”.

Lin Durán, directora del cico-Danza Contemporánea, opinó: “me parece interesante que se presenten estrenos, porque es una oportunidad de presentar en un buen foro las cosas nuevas y además al público le puede resultar atractivo y acudir a las diversas funciones”.

Jorge Domínguez, quien además de participar en la Compañía Romero-Domínguez, tiene a su cargo un programa él solo con interesantes coreografías, enfatizó: “es uno de los sucesos más importantes, porque se abre un escaparate para la nueva corriente de la danza mexicana, que ahora está empezando a despegar con un cuerpo técnico bien cimentado”. Los del medio “están mejor preparados que hace veinte años. Las nuevas generaciones son producto de la experiencia que dejó la ‘Epoca de Oro’ y los años subsecuentes... La actividad espiritual de la danza se está comenzando a ver, así como también la diversidad en las propuestas”.

Otros entrevistados consideraron que es importante que paralelamente a las presentaciones, se organicen mesas redondas donde pueda discutirse todo lo relacionado con la danza contemporánea mexicana y donde el público pueda adentrarse en el conocimiento de los procesos creativos.

Estrenos 87, se lleva a cabo en la Sala Miguel Covarrubias y en el Teatro Carlos Lazo de Arquitectura en C.U. del 17 de junio al 13 de septiembre, con la participación de Contempodanza, Danza Estudio, Contradanza, A la vuelta, Jorge Domínguez, U. X. Onodanza, cico-Danza Contemporánea, Barro Rojo, El Cuerpo Mutable, Compañía Romero-Domínguez y Reflejo Danza.



*El camino* de Arturo Garrido. Bailarines: Serafín Aponte y Laura Rocha. Fotógrafo: Xorge Izquierdo

*Una vida dedicada a la danza\***Fernando E. Bermúdez Barreiro*

59

**E**l 29 de abril se presentó, dentro de las festividades del Día Internacional de la Danza, el II Homenaje "Una vida dedicada a la danza". Dicho acontecimiento se engalanó con la presentación del Cuaderno número 16 del CID-DANZA-INBA, que presenta esta ocasión pequeñas biografías de los grandes y las grandes del arte de la danza en nuestro país. Las semblanzas biográficas escritas con gran entusiasmo motivan interés no sólo en quienes pertenecen a este mundo mágico y sensual que es el gremio dancístico, sino para todo el público en general que aprecia el arte y ama a quienes con esfuerzo y dedicación absoluta se entregan a transmitir sus emociones, sensaciones y experiencias en el proceso comunicativo más puro: el arte.

La introducción de este Cuaderno escrita por Elisa Ramírez Castañeda nos permite a quienes no pertenecemos al medio, entrar

en toda una época de explosión artística, me refiero especialmente al periodo post-revolucionario y a esa regeneración en el campo del arte que no sólo afectó a la danza, sino a la pintura, la música, el teatro... y es que la Revolución no fue sólo un cambio en el pensar, un cambio en la cosmovisión del mexicano. Para Antonio Caso esta Revolución es como la reflexión histórica en nuestro devenir, es el "hecho social" que permite ver nuestras limitaciones y determinaciones como mexicanos que vamos a seguir siendo mexicanos. La revolución define lo mexicano, define la magia del mito, descubre el sistema. Caso y Vasconcelos se dan cuenta de esta explosión energética, de ahí el concepto de raza cósmica del segundo; el "verdadero crisol de una cultura universal". Y así brotan pensadores en búsquedas diversas y por caminos diversos sobre lo que es la mexicanidad. El arte, la cultura como producto histórico no escapa a este torrente de creatividad y entusiasmo.

\* *Cuadernos del CID-DANZA Número 16*, México, D.F., INBA, Dirección de Investigación y Documentación de las Artes, 1987.

Este entusiasmo por hacer, esta lucha por destacar y por engrandecer a una nación que apenas en este siglo comienza a entender la magnitud de su herencia histórica, es el que está impreso en estas semblanzas realizadas por investigadores de la danza. En ellas se mezclan las anécdotas, los datos informativos, las fechas y logros y también las sensaciones, la intimidad de los personajes.

Victoria Ellis nos narra cómo a través de una foto de la Pavlova supo "... lo que realmente quería ser; una gran bailarina de ballet". Es en esta biografía escrita por la pluma de Patricia Aulestia, que llegamos a comprender la magnitud de la explosión artística del México post-revolucionario. Las anécdotas de la Ellis están salpicadas de grandes nombres como María Félix, Jorge Negrete, Arcady Boytler, Roberto Cañedo, Dolores del Río y muchos más. Y qué decir de la vida de Estela Trueba, también homenajeada a través de este Cuaderno, quien convivió con José Clemente Orozco, Carlos Mérida, Martín Luis Guzmán y tantos otros grandes que engalanaron a México con su pintura, su música, su pluma, mientras ella lo hacía con su danza. Estela Trueba confiesa ese compromiso que muchas veces se pierde en el olvido al explicar que la danza: "Ha permanecido en mi corazón muy hondamente, y sólo para ella he vivido".

Nina Shestakova por medio de Tulio de la Rosa nos habla de la influencia de la tradición más pura

de los Ballets Rusos de Diaghilev en Latinoamérica y con muy especial emoción, esta mujer que reside en Mérida, aún dándolo todo por la danza, narra lo maravilloso que fue ser seleccionada por Nicolai Segueiv para la Opera Privé de París.

"Alto, moreno y muy atractivo, de alguna manera encarna el mito en boga del *latin lover*". Así se describe a uno de los grandes de la danza española: José Fernández, quien se nos dice, abandonó su hogar en algún momento de la adolescencia para probar fortuna en el norte, tal vez sin saber que se convertiría en un virtuoso de la danza española.

Oscar Tarriba, otro de los homenajeados, es también poseedor de una sensibilidad superior no sólo distinguiéndose como bailarín profesional y coreógrafo, sino también como diseñador de vestuario. Al final de esta pequeña biografía escrita por Kena Bastien van der Meer se resume la gran-



deza de Tarriba con las palabras de José Antonio Morales: "Tarriba me enseñó una cosa inapreciable: amar a la danza... no tendré con qué pagárselo".

Felipe Segura nos narra interesantes sucesos en la vida de Manolo Vargas, "Desde niño", nos dice el maestro Segura "... amó la danza y bailaba en todas las fiestas pueblerinas, cosa que habría de costarle hasta latigazos de su padre el día que lo descubrió y bajo la amenaza de matarle, terminaron sus actuaciones". Pero no por mucho tiempo ya que Manolo Vargas habría de convertirse en un gran bailarín.

El homenaje también incluye un tributo a Roberto Ximénez que junto con Vargas crearían el Ballet Español Ximénez-Vargas que realizó funciones de gran gala ante el Emperador Hirohito y la Reina Isabel II de Inglaterra. Roberto Ximénez intuyó con gran certeza la riqueza comunicativa que el arte encierra, de ahí que afirmara: "... el baile español pide de sus intérpretes un mensaje, una emoción... eso no se aprende en ninguna escuela de baile: los movimientos, la técnica, son las palabras de este mensaje".

En la biografía de Olga Escalona escrita por César Delgado Martínez, descubrimos ese espíritu inquieto, ágil y libertario de esta versátil bailarina. Honesta, decidida, Olga Escalona nos platica de cómo Hipólito Zybin fue despedido por no participar en un desfile patrio, de su participación en recitales poéticos como bailarina



junto a personalidades como Isabela Corona, de su interés por el jazz y el rock and roll.

Rosa Reyna con su pluma siempre fidedigna nos habla de Josefina Luna, de su entrega a la danza y de su preocupación por la difusión de la misma, de nuestra mexicanidad y de la vasta y rica tradición de este terruño, que tanto ella como todos los homenajeados en "Una vida dedica a la danza", aman sin miramientos.

La vida de uno de los más característicos personajes del cine nacional: Adalberto Martínez "Resortes" se nos narra con gracia y simpatía. Descubrimos en él todo el entusiasmo y la entrega que hacen —aun en él que no recibió una formación académica como bailarín— un gran personaje del mundo dancístico, cuyo talento rebasa el campo de la danza e invade mano con mano el del arte histriónico.

Y así, cada una de las pequeñas biografías o retratos biográ-

ficos que se exponen en el Cuaderno 16 del CID-DANZA están llenos de simpáticas anécdotas, de aportaciones interesantes, de grandeza de alma y, sobre todo, de una gran dedicación a un esfuerzo personal que conlleva también el hacer un México más grande y en proyectar universalmente todo el esplendor de nuestra nacionalidad.

Patricia Díaz nos hace una semblanza de Miguel Peña, Sylvia Ramírez nos narra cómo impulsada por su abuela Gloria Albert se convirtió en una de las pioneras de la danza en nuestro país, cuyo entusiasmo y vitalidad no ha cesado; Noemí Marín con un estilo muy personal, lleno de calurosa intimidad nos habla de Emma Duarte Castro; Felipe Segura realiza la semblanza de Luis Pérez Dávila "Luisillo" y la maestra Josefina Lavalle nos narra cómo la bailarina Bertha Hidalgo encuentra su plena realización y el sentido de su vida en la danza sin dejar de ser mujer, madre y maestra.

La maestra Lavalle en su semblanza de Bertha Hidalgo cita unas palabras de José Vasconcelos que nos hacen reflexionar sobre el significado de la labor realizada por los homenajeados y los investigadores de la danza en particular y de todo lo relacionado con nuestra cultura en general. Es una importancia que no termina en el individuo, ni en la nación, sino que proyecta universalmente los valores más profundos del ser humano y la entrega más de-

sinteresada a la vocación de ser que el hombre tiene.

"Por su parte..." nos dice Josefina Lavalle, "... Vasconcelos declaraba: el arte es la única salvación de México". Y cómo no va a serlo si es mediante nuestras danzas, del colorido de nuestras pinturas, de la sonoridad de nuestra música, de la riqueza de nuestra literatura que conservamos toda la esencia de ser mexicanos.

El hombre se ha olvidado del potencial sensible que posee, se ha olvidado de la lucha tenaz e incansable que nos lleva a convertirnos en personas, se ha olvidado que la verdadera libertad se obtiene en la expresión incondicional de sensaciones a través de nuestro cuerpo y sentidos, por demostrarnos que todo esto es aún posible, mil gracias a homenajeados e investigadores por este Cuaderno 16 "Una vida dedicada a la danza", que nos muestra la posibilidad... de ser.

---

### *Aclaraciones*

En el número 13 del *Boletín CID-DANZA* en la editorial se dice que la fundación de este Centro "fue decidida por la Subdirección General de Educación e Investigación Artística del INBA". Debe decir que su fundación la realizó la Dirección de Danza del INBA y luego pasó a la Subdirección señalada. También se menciona más adelante al Instituto Internacional de Danza de la UNESCO. Debe decir Comité de Danza del Instituto Internacional de Teatro (IIT).

En la sección Noticias de Danza en la pág. 29 aparece una foto del Comité de Danza del IIT, la cual se refiere al momento en que es homenajeadado Yuri Grigorovich, director artístico del Ballet Bolshoi.

---

## *Sistema Laban de Notación del Movimiento\**

*Margarita Tortajada Quiroz*

63

La danza y su carácter efímero necesita de medios para poder preservarse y esto solamente puede conseguirse por medio de la notación. En la actualidad existen varios sistemas de notación del movimiento, que se han creado a través del tiempo, pues ha sido una preocupación constante entre bailarines, coreógrafos e investigadores. Sin embargo, hasta el momento parece ser que el más amplio es el Sistema Laban, pues es equivalente al sistema fonético y es aplicable a cualquier manifestación del movimiento, como la danza, la gimnasia, las acciones del trabajo, etc.

Es por la importancia de esto que el volumen 9 de *Dance Studies*, escrito por Roderyk Lange, está dedicado en su totalidad al Sistema Laban.

El autor nos hace notar que el esfuerzo que representa este sistema de notación para preservar la

danza, se refiere fundamentalmente a la enseñanza en la notación del movimiento que debe estar basado en el análisis del movimiento y no en la simple enseñanza de los signos, pues el conocimiento de la notación del movimiento no resuelve automáticamente el problema de la preservación, sino en la medida en que se halle apoyado por un adecuado análisis y muestre conocimientos de un estilo particular del movimiento, sólo así el notador puede tener buenos resultados.

Así, la advertencia de que cada maestro debe trabajar su propio método según sus circunstancias particulares, porque es más fácil vincular la enseñanza de la notación del movimiento con el rango del movimiento o la experiencia en danza que tengan los estudiantes y no de una manera desconectada.

Lange aclara que en cualquier tipo de investigación de la danza es de suma importancia recordar el desarrollo total del movimiento. Esto puede hacerse, en prime-

\* Lange, Roderyk, *Dance Studies* vol. 9, Centre for Dance Studies, Les Bois, St. Peter, Jersey C. I., 1985.

ra instancia, usando las técnicas avanzadas del video. Pero para el propósito de análisis y estudio, el material debe ser transcrito.

El Sistema Laban hace posible registrar el proceso de cambios en el movimiento en el tiempo y el espacio, dándole a la notación la correspondencia con la secuencia del movimiento.

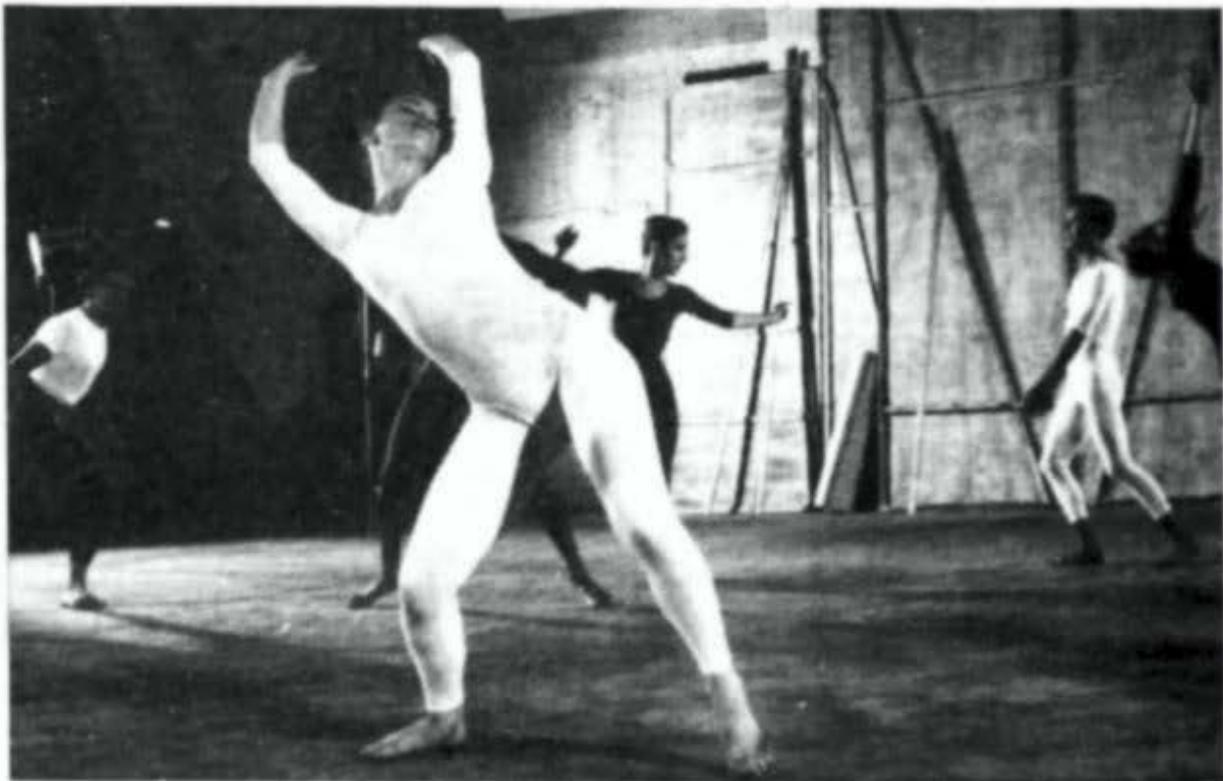
Los tres aspectos dimensionales del movimiento están totalmente representados en el Sistema Laban. Los significados básicos de referencia usados en el análisis son universalmente experimentados y con una noción aplicada de las dimensiones espaciales. Así, la aplicación de los criterios espaciales que establecen la universalidad del Sistema Laban de notación.

El Sistema está basado sobre los principios motores generales del cuerpo humano y pueden ser

aplicados para acciones observables, y por lo tanto factibles de notación, en el tiempo y el espacio.

El Sistema Laban incluye el elemento de relatividad en la ejecución humana. Por ejemplo, un paso es básicamente registrado con un signo de dirección, de una duración y niveles particulares. La ejecución de este paso, sin embargo, puede diferir de una persona a otra, como también la longitud del paso, las características secundarias del movimiento, el uso de energía, etcétera. Un paso será ejecutado por cada persona de acuerdo a su constitución física y herencia cultural.

Sin embargo, si por razones especiales las medidas del paso tienen que ser precisadas y las características complementarias deben ser evidentes, los detalles requeridos serán añadidos por la notación.



Es posible preparar un registro general de la secuencia del movimiento (aproximación prescriptiva) o un registro muy detallado de cómo es ejecutado en una ocasión particular, por un individuo particular (aproximación descriptiva).

Una notación general deja el material anotado más abierto a la interpretación que puede hacer el lector del kinetograma. Y es necesaria una notación más detallada para una investigación analítica particular, es esencial para describir los atributos de un estilo de movimiento particular o un "dialecto" dancístico.

De esta manera, un detalle debe ser entendido en el contexto del movimiento: lo que ha pasado antes y lo que viene después. Así, el movimiento está lógicamente estructurado de acuerdo a las funciones del cuerpo humano en el tiempo y en el espacio.

Es el notador el encargado de decidir el grado de precisión requerido al introducir los detalles (esto dependerá del propósito del registro), debe entender que muchos detalles, y la mayoría del contenido dinámico puede sacarlo del contexto del movimiento.

Un estilo particular de danza está basado en características coreotécnicas específicas. Así, cuando se analiza y se anota el código particular en el que este estilo o danza está basado, debe serle familiar al notador.

En el presente la kineotografía de Laban es usada extensivamente en la investigación de la danza, pero no puede olvidarse que es ne-

cesario analizar un estilo particular del movimiento. Sólo con esta aproximación puede la investigación particular llegar a la textura del movimiento de la danza. De otra manera se queda sólo en un mero acercamiento.

El Sistema Laban de notación del movimiento ha llegado a ser muy importante como herramienta en el estudio de los idiomas del movimiento no-verbal, incluyendo al arte de la danza. Este sistema es simple y está basado en la cabal observación e investigación.

A lo largo del texto, Lange habla sobre las posibilidades de notación que ofrecen los signos del Sistema Laban: aspectos dimensionales del movimiento; kinetogramas de dirección, niveles y duración del movimiento sobre el sistema de líneas; los métodos de análisis y notación de las acciones básicas del movimiento (movimientos combinados, movimientos de partes específicas del cuerpo, saltos, giros, etc.); signos auxiliares para la especificación de la notación (para posiciones, planos, áreas, repetición, cancelación, etc.); movimientos en el centro de gravedad y transferencias del peso a diferentes partes del cuerpo; movimientos ejecutados por grupos, etcétera.

Toda esta amplia gama de signos y su análisis, hacen al Laban un sistema de notación rico en contenido y con alto grado de precisión, por lo tanto es importante considerarlo para su estudio y utilización, para la investigación de la danza.

## *LOS QUEHACERES DEL CID-DANZA*

### *V Encuentro Nacional sobre Investigación de la Danza*

Con la finalidad de seguir fomentando la investigación de la danza, el Instituto Nacional de Bellas Artes, el Instituto Regional de Bellas Artes de Cuernavaca (IRBAC) e ISSSTE-Cultura, convocaron a todas las personas interesadas a participar en el V Encuentro Nacional Sobre Investigación de la Danza que se llevó a cabo en las instalaciones del IRBAC en Avenida Morelos 405 Cuernavaca, Morelos, los días 3 y 4 de julio de este año.

En el encuentro se analizaron los aspectos educativos, escénicos, de difusión e investigación de la danza y se dio especial consideración a ponencias relacionadas con la danza en el estado de Morelos.

La asistencia a dicho evento no sólo fue un acto formativo sino que incluyó la compenetración con una de las formas de arte: la danza, que retrata de manera fidedigna las costumbres y tradiciones más ricas de nuestra cultura nacional.

### *Charlas de Danza*

Felipe Segura y Rosa Reyna continúan con su labor cultural den-

tro de las Charlas de Danza que promueven en las instalaciones del CID-DANZA. En los meses de abril, mayo y junio esta labor incansable en beneficio de la difusión de la danza y el arte en general, no ha cesado. Durante el mes de abril estuvieron charlando sobre danza, Carola Montiel, Sylvie Reynaud y Tulio de la Rosa; en mayo se contó con la presencia de Diane Gaddy, César Bordes, Carola Montiel y Lucía Segarra, y en junio estuvieron platicando sobre el tema, José Mata, John Sakmary, Martín Lemus, César Bordes, Aurelio García y Héctor Salcedo.

### *Curso de Capacitación Corporal*

A pesar de que el bailarín recibe una formación anatómica precisa, generalmente ésta está dirigida más hacia el campo de la medicina descriptiva que funcional o preventiva, señaló el doctor y bailarín Marco Antonio Zazueta. Es por ello que el Instituto Nacional de Bellas Artes, el Instituto de Seguridad y Servicios Sociales de los Trabajadores al Servicio del Estado y el Centro de Concientización Corporal, auspician un curso sobre la materia en este Centro de

Investigación, Información y Documentación de la Danza.

Las clases denominadas: Integración de un conocimiento científico del cuerpo a la pedagogía de la danza para una mejor aplicación de las técnicas dancísticas, y conducidas por el mismo Zazueza comenzaron el 20 de abril y concluirán hasta el próximo mes de octubre.

### *Danza y Medicina*

El Instituto Nacional de Bellas Artes y el gobierno del estado de San Luis Potosí, realizaron los días 3, 4 y 5 de julio del año en curso, el Segundo Coloquio Nacional de "Danza y Medicina" en la ciudad de San Luis Potosí.

Los objetivos de este coloquio fueron el promover "el conocimiento de las leyes físicas, anatómicas y psicológicas entre los profesionales que trabajan con el movimiento del cuerpo, así como vincular a la danza con la medicina en los trabajos interdisciplinarios de formación de aficionados, semiprofesionales y profesionales de la danza". Dicho evento se celebró en el Instituto Potosino de Bellas Artes "Julián Carrillo".

### *El Día, la Semana y el Mes Internacional de la Danza*

Desde 1982 el Comité de Danza del Instituto Internacional de Teatro (IIT-UNESCO) ha instado a la

comunidad dancística mundial a celebrar el Día Internacional de la Danza, fecha que coincide con el nacimiento de Jean George Noverre (29 de abril de 1727) consagrado como innovador del ballet en el siglo XVIII.

En 1984 se crea la Alianza Internacional de Danza que auspicia la realización de una Semana Internacional de la Danza.

El CID-DANZA observando el entusiasmo que priva en el gremio dancístico propone en 1987 el Mes Internacional de la Danza.

Esta celebración dancística se lleva a cabo desde 1985 y este año incluyó una serie de actividades de gran importancia cultural. Primeramente se llevó a cabo el homenaje "Una Vida en la Danza" que pretende ser un tributo a la dedicación, empeño y entusiasmo de grandes personalidades por engrandecer el arte de la danza. Además de este tributo especial, se llevó a cabo el pasado 29 de abril una conferencia de prensa en el Museo de Arte Moderno y el 21 de mayo fue inaugurada una exposición fotográfica sobre danza en este mismo Museo. La muestra fotográfica reúne el trabajo de 13 virtuosos de la lente, ellos son: Walter Reuter, Tonatiuh Gutiérrez Olguín, Renzo Gostoli, Lourdes Laborde, Alida Kent M., Fernando Maldonado M., Raúl Aguilar, Jorge Contreras Chacel, Armando Arias, Jorge Izquierdo, Roberto Aguilar, Jesús Gamboa y Ernesto Macip.

## *Curso Bournonville*

Bajo el patrocinio del Instituto Nacional de Bellas Artes, la Subdirección de Acción Cultural del ISSSTE y la Embajada Real de Dinamarca, por primera vez en México, se llevó a cabo un Curso de Capacitación en la Técnica y Metodología Bournonville.

Del 8 al 19 de junio pasado, en las instalaciones del Sistema Nacional para la Enseñanza Profesional de la Danza, la maestra Kirsten Ralov impartió sus conocimientos a un total de 80 participantes, que rebasaron las expectativas de asistencia de las instituciones patrocinadoras.

La Técnica Bournonville —creada por August Bournonville (1805-1879), coreógrafo, bailarín, maestro y director del Teatro Real Danés— es prácticamente desconocida en América Latina. La Es-

cuela Bournonville se caracteriza por la brillantez, virtuosismo y elevación de los saltos en los hombres; la gracia en los movimientos y la ligereza de pies en las mujeres y por una utilización muy especial de la música en general.

Kirsten Ralov es heredera de la tradición Bournonville gracias a las enseñanzas de Valborg Borchsenius, quien fue pareja de Hans Beck uno de los más animosos preservadores de la Técnica Bournonville. Kirsten Ralov obtuvo en 1953 la condecoración Knight of Dannebrog y a partir de 1978 ostenta el cargo de director asociado del Ballet Real Danés. Kirsten también es autora de una obra que comprende cuatro volúmenes y que fue publicada en 1978, en ella, según Walter Terry; “expone y preserva de manera casi científica, el arte único de Bournonville”. Sus compromisos son tan exten-



Curso Bournonville. Patricia Aulestia de Alba, Guadalupe Maldonado, Chetna Jalan, Kirsten Ralov, Sylvia Ramírez. Fotógrafo: Fernando Maldonado

sos que hay que solicitarlos con dos o tres años de anticipación, por lo que su visita a México ha sido considerada como un triunfo por el CID-DANZA. Así este Centro cumple con uno de sus objetivos: difundir la danza a nivel nacional con dos de los máximos exponentes de la danza internacional.

### ***Cursos Intensivos de Coreografía***

Del 5 de junio al 1° de julio, la oficina de la Agregada Cultural de la Embajada de los Estados Unidos de Norteamérica, la dirección de la Compañía Nacional de Danza y el Centro de Investigación, Información y Documentación de la Danza, ofrecieron dos Cursos Intensivos de Coreografía impartidos por la renombrada maestra y coreógrafa norteamericana Anna Sokolow. Dichos cursos se impartieron en los salones de la Compañía Nacional de Danza y en el CID-DANZA.

### ***Academización y Danza Folklórica***

La investigación *Academización y Danza Folklórica* a cargo de César Delgado Martínez fue terminada a finales del mes de marzo.

Dentro de las conclusiones y propuestas, destaca lo siguiente: al sacar la danza folklórica mexicana de su contexto original, al llevarla a un salón de clases, al academizarla, pierde algunos ele-

mentos importantes, se la descontextualiza social, histórica y geográficamente y por lo tanto esto lleva irremediablemente hacia su destrucción.

El INBA debe definir su política a seguir, ya que ha permitido una serie de irregularidades y ha propiciado tal desorden, que a simple vista parece difícil reorientar la tarea de la valorización de la manifestación tradicional aludida.

Es importante, importantísimo, crear conciencia de esta situación, ya que prevalece un desconocimiento generalizado sobre la problemática que aquí se plantea. Durante largos años, decenios, para ser más precisos, se ha arrastrado una cauda de superficialidad y ausencia de conciencia sobre todo esto.

Los maestros de "danza folklórica" o folkloroide, deben recibir una capacitación permanente con cursos de investigación, antropología y otras materias que les ayuden en su trabajo cotidiano. Ya basta de "ballets folklóricos" con numeritos oropelescos para turistas y/o comerciales. Ya basta de tanta banalidad.

También es importante la creación de círculos de estudios que se reúnan periódicamente y la creación de bibliotecas, partiendo de la idea de que la gente que se dedica a este trabajo en general no lee.

La propuesta a otro nivel es la creación de una Escuela Vocacional de Arte (EVA) en Etnodanza y la licenciatura respectiva.

---

## *Internacionales*

---

### *1. Congreso Mundial de IOV*

El Congreso Mundial de la Organización Mundial del Arte Popular (IOV) se llevó a cabo en Larissa, Grecia del 1º al 6 de julio del año en curso. Dicho Congreso fue organizado por la Sección griega del IOV, el Ministerio de Cultura de Grecia, la Comisión de la UNESCO de Grecia, la ciudad de Larissa y el Secretariado General de Cultura. México participó en este Congreso mediante la ponencia *Mexican Folkloric Dance and some processes of deformation* del investigador y periodista César Delgado Martínez.

### *2. Conferencia Internacional de Medicina para las Artes*

Durante los días 24, 25 y 26 de agosto del presente año se celebró en la ciudad de Londres, Inglaterra, la Conferencia Internacional de Medicina para las Artes organizado por la Sociedad Internacional para el estudio de la Tensión en la Actuación (ISSTIP: International Society for the study of Tension in Performances). Dicho

evento constó de cuatro partes; conferencias, talleres, recitales y programas de investigación, que se llevaron a cabo en el Robin Brook Centre de esa ciudad. Entre las interesantes ponencias que se ofrecieron podemos mencionar: Selección de Estudiantes en las Escuelas de Danza, Requerimientos Dietéticos del Bailarín y la Anorexia y Aspectos Psicológicos del "stress" en la Actuación, entre muchas otras. Los coordinadores de este evento fueron el doctor Richard Pearson y la profesora Carola Grindea.

### *3. Seminario Internacional de Danza Gitana*

Del 8 al 10 de junio de este año se llevó a cabo en Kuopio, Finlandia el Seminario Internacional de Danza Gitana. Este Seminario fue organizado por el Consejo de la Danza de Finlandia y el Festival de Música y Danza de Kuopio en coordinación con el Comité de Danza del Instituto Internacional de Teatro (IIT-UNESCO), el Centro Finlandés del IIT y el CIOFF. El objetivo de este seminario fue reve-

lar el origen, desarrollo y situación actual de la danza en el mundo. Varias fueron las naciones que participaron en dicho evento, entre ellas México a través de la participación de Margarita Gordon, quien realizó una demostración de danza gitana de México y asistió a este evento internacional de vital importancia para la danza.

#### ***4. Curso Práctico Internacional de la Escuela Cubana de Ballet***

Durante el mes de agosto se celebró el Curso de Verano del CUBALLET. Este curso, el segundo del año, tiene como objetivo posibilitar a los niños, bailarines y profesores el entrar en contacto con el apasionado mundo de la Escuela Cubana de Ballet, presidida por Alicia Alonso y Laura Alonso, como directora ejecutiva de CUBALLET. El programa constó de tres cursos: "Ismaelillo" dedicado a niños menores de doce años, "Bailarines" para bailarines de más de 13 años de edad y "Maestros" que es un curso especial para profesores de Ballet.

#### ***5. Cursos en Managua***

Invitado por la Asociación Sandinista de Trabajadores de la Cultura (ASTC) cuya secretaria general es la compañera Rosario Murillo, del 2 al 30 de mayo en Managua, Nicaragua Libre, César Delgado Martínez impartió unos

cursos sobre Metodología de la Investigación de la Danza Folklórica.

Los cursos impartidos a Danza Contemporánea de Cámara de Nicaragua dirigido por Gloria Bacon y a los dos niveles del Proyecto de Profesionalización de Danza, en el que participan miembros de los grupos Tepenahualt, Anáhuac, Hunaphu, Macehuatl y el Ballet Folklórico Nicaragüense, demuestra el interés del ASTC por elevar el nivel técnico de los artistas nicaragüenses en estos difíciles momentos por los que atraviesa la hermana nación centroamericana.

Delgado Martínez también asesoró a la Unión de Artistas de la Danza (UNAD) de la ASTC, en lo que respecta a la formación de un Centro de Información de la Danza.

Los cursos impartidos por el citado investigador y coordinador de Ediciones del CID-DANZA culminaron con una semana de prácti-



ca de campo que se realizó en Bluefields en la Costa Atlántica durante los festejos de Mayo Ya.

### ***6. Onceava Conferencia Anual de la Sociedad de Historiadores y Académicos de la Danza (SDHS: Society Dance History Scholars)***

La SDHS celebrará el próximo febrero de 1988 su Onceava Conferencia Anual. Uno de los temas incluidos en esta Conferencia es: "El Ballet Ruso: una tradición que persiste", por lo que el SDHS invitó a investigadores y bailarines a participar con ponencias o actuaciones que proyecten toda la riqueza de los ballets rusos en Occidente, periodo que abarca desde la primera aparición del Ballet Ruso de Diaghilev en París en 1909 a la última aparición del Ballet Ruso de Monte Carlo en 1962. La participación de este importante evento como ponente cerró ya sus inscripciones, sin embargo, todavía se pueden recibir informes de esta importante conferencia sobre ballet clásico si usted se comunica con Barbara M. Barker, 4350 Far Hills Road, Sioux City, Iowa 51104, Estados Unidos de Norteamérica.

### ***7. Teatro-Danza y Artes Marciales en Calcuta, India***

Pedatik en colaboración con el Consejo Hindú para Relaciones

Culturales "Bharatiya Naty Sangh" y el IIT-UNESCO, ha organizado el Festival y Conferencia Internacional sobre Teatro-Danza y Artes Marciales a celebrarse en Calcuta, India del 14 al 20 de diciembre de 1987. Los organizadores de este evento: Chetna Jalan y Shyamanand Jalan son miembros del Centro Hindú de IIT así como de Padatik y del Centro Bharatiya Natya Sangh del Oeste de Bengal.

El objetivo de este evento es analizar la ancestral tradición asiática de las artes marciales y su influencia en el desarrollo de la danza folklórica y ritual así como del teatro-danza. El evento estará dividido en varias partes, una de ellas, la actuación, será dividida en tres partes, la primera presentará una demostración de lo que son las artes marciales, la segunda presentará actuaciones de teatro y danza tradicional basados en las artes marciales y la tercera mostrará teatro-danza contemporáneo basado en estas mismas.

Los objetivos de esta conferencia festival son: 1. Fomentar un foro de discusión a nivel internacional sobre el arte marcial. 2. Proveer con un foro académico y formativo que permita analizar la relación histórica, cultural y práctica de las artes marciales y la danza o la actuación. 3. Proveer con un foro que presente los principios fundamentales de la praxis de las artes marciales y la danza. 4. Proveer un foro de discusión sobre la relación actual de las artes marciales en su influencia sobre la dan-

za y la actuación y su importancia en el entrenamiento del bailarín y el actor.

Para mayores informes comunicarse con Chetna Jala, Padatik, 6/7 Acharya J. C. Base Road, Calcuta 700017 o bien con el Sr. Reoti Saran Shama, Secretario, Bharatiya Watya Sangh, Indian Centre of the ITI, F-34 Shankar Market, New Delhi, 110001, India.

### ***8. XXII Congreso Mundial del Instituto Internacional de Teatro***

Del 1º al 6 de junio de 1987 se celebró en La Habana, Cuba el XXII

Congreso del Instituto Internacional del Teatro con la asistencia de representantes de 51 Centros Nacionales y Asociados de todo el mundo y de once países observadores de Asia, África, América Latina y el Caribe. Bajo la presidencia de Chetna Jalan, Vicepresidente y Doris Laine, Secretaria, iniciaron los trabajos con la participación de 28 secciones nacionales, diversos países presentaron sus informes, ellos fueron: México, Cuba, Dinamarca, España, Finlandia, Filipinas, Francia, Gran Bretaña, Islandia y Noruega. El Comité de Danza solicitó a cada país una reseña por escrito sobre la organización de sus secciones nacionales de danza. El Comité también revisó el calendario



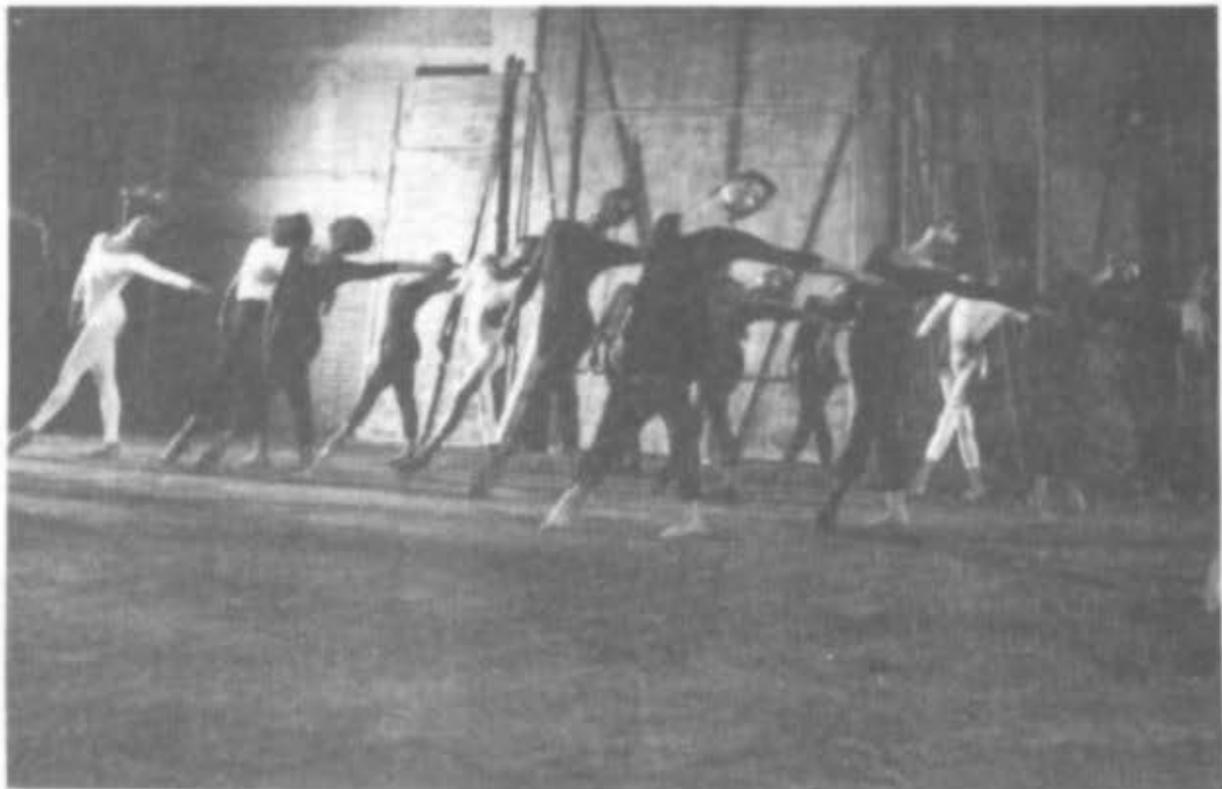
de eventos a celebrarse próximamente a nivel mundial. Durante estos días también se eligió el nuevo Presidium del Comité de Danza del IIT-UNESCO, 1987-1989 con las nominaciones personales de: Presidente, Yuri Grigorovich (Unión Soviética); Vicepresidentes, Robert Joffrey y Doris Lane (Estados Unidos); Secretarios, Barry Swersky (Israel). Miembros directivos: Alberto Alonso (Cuba), Patricia Aulestia de Alba (México), Chetna Jalan (India), Pedro Pardo (España), Dietmar Seiffer (República Democrática de Alemania). Representante del Comité Ejecutivo del IIT, Keith Bain (Australia). El Congreso organizado por el Centro Cubano del IIT tuvo una excelente organización, lo que permitió que el encuentro fuera altamente fructífero, en un ambiente cordial

y amistoso que fortalece los lazos culturales entre las naciones.

### 9. *Cursos en Guatemala*

Dentro del marco del programa de intercambio cultural y educativo suscrito entre los gobiernos de Guatemala y México, se propuso por parte del vecino país, enviar en calidad de Asesor Técnico Pedagógico al maestro Tulio de la Rosa, investigador del CID-DANZA.

La asesoría fue a la Escuela Nacional de Danza y al Ballet Guatemala, e incluyó dentro de su programa clases prácticas de técnica de la danza clásica, clases teóricas sobre metodología de la danza clásica, taller de danzas europeas y asesoría sobre técnicas de investigación a la comisión de investigadores del Ballet Guatemala.



## ***1. Celebración del Día Internacional de la Danza***

Para celebrar el Día Internacional de la Danza, Danza Mexicana, A. C. organizó un festival los días 2 y 3 de mayo, en el Teatro Ángela Peralta en Polanco. El evento, que se celebra por segunda ocasión en nuestro país, logró reunir a 42 grupos dancísticos con una amplia gama de géneros que cubrían desde la danza clásica hasta la contemporánea, pasando por la danza folklórica, española y de espectáculo. Este magno evento, se celebra a nivel mundial a iniciativa del Comité de Danza del Instituto Internacional de Teatro (IIT-UNESCO), la Alianza Internacional de la Danza y otros organismos y representa en nuestro país un importante intento de acercamiento entre los diversos grupos dancísticos.

## ***2. XL Aniversario de la Fundación de la Academia de la Danza Mexicana***

Con motivo del XL Aniversario de la Fundación de la Academia de la Danza Mexicana, el Subdirector de Educación e Investigación Artísticas del INBA, Jaime Labastida Ochoa, y la maestra Josefina Lavalle develaron una placa conme-

morativa para celebrar dicho acontecimiento. Durante este acto estuvieron presentes Alejandra Ferreiro, directora del plantel, Guillermo Arriaga y Rosa Reyna, miembros fundadores de la Academia, así como Evelia Beristain, Felipe Segura, Guillermina Peñalosa y Emma Duarte, quienes se han distinguido por sus aportaciones al desarrollo de la escuela y de la danza en México.



La Academia, desde su fundación en 1947 ha cumplido una tarea histórica de suma importancia, por un lado se ha encargado de proyectar a través del lenguaje del movimiento nuestra identidad en términos universales y por otro, dio el paso fundamental hacia la sistematización de la enseñanza de la danza en México. La Academia

de la Danza en México desde su fundación se ha preocupado por la preparación del bailarín en todas sus facetas, tratando de fortalecer los lazos de técnica, arte y cultura con el fin de formar bailarines profesionales de alta calidad. Esta celebración estuvo acompañada de un ciclo de conferencias llevado a cabo durante los meses de marzo, abril y mayo en las instalaciones de dicha institución en la colonia Churubusco en Coyoacán. Las ponencias sobre temas diversos del quehacer dancístico fueron impartidas por personalidades de la talla de Josefina Lavalle, Fernando Cuéllar, Evelia Beristain, Amparo de la Vega y Antonia Torres.

### ***3. Quinto Sol en el Teatro de la Danza***

Durante los días 13, 14 y 15 de marzo se llevaron a cabo varias presentaciones de la Compañía de Danza Contemporánea Quinto Sol. Esta compañía fundada en 1984 tiene como objetivo primordial el encontrar un tipo de lenguaje accesible a cualquier tipo de público, es por ello, que a través de sus presentaciones logra reunir una serie de elementos escénicos que reflejan el momento actual en el que vivimos. Este importante esfuerzo para la existencia de un auténtico proceso comunicativo libre de ruido ya ha obtenido sus frutos, como lo es el de haber obtenido el V Premio Nacional de Danza en 1984 con la coreografía

*La cena*. En esta su primera temporada en el Teatro de la Danza, Quinto Sol presentó sus obras más sobresalientes así como el estreno de *Shakti*, coreografía de Rafael Garza y música de Jean Luc Ponty.

### ***4. Barro Rojo celebró su Quinto Aniversario***

Los días 30 de abril y 3 de mayo Barro Rojo festejó su quinto aniversario en el Teatro de la Danza. Su entusiasmo, esfuerzo y dedicación en la inquietud de crear un arte que posibilite la identificación con los sectores populares ha tenido grandes frutos. Desde su origen en 1982 como parte de un proyecto de la Universidad popular en el estado de Guerrero, el grupo ha tenido un gran interés en la problemática de los desposeídos en nuestra América Latina, en la lucha de liberación de nuestros pueblos y en la opresión de la que éstos son objeto. Este interés quedó demostrado en su obra *El camino* que obtuvo el Premio Nacional de Danza 1982. Por sus cinco años de lucha y perseverancia. ¡Felicidades!

### ***5. Toronto Dance Theatre en Bellas Artes***

En colaboración con el Ministerio de Relaciones Exteriores de Canadá y la Embajada de Canadá en México, el pasado 28 de marzo el

Palacio de Bellas Artes tuvo el honor de presentar al Toronto Dance Theatre. Creado en 1968 por Patricia Beatty, David Earle y Peter Randazzo, el Toronto Dance Theatre se ha distinguido por sus coreografías impactantes (que ya suman cien), utilizando música desde Mozart hasta Steve Reich. Christopher House, primer coreógrafo residente de la compañía recibió en 1983 el premio Jean A. Chalmers y en 1986 los premios Clifford E. Lee y Dara Mayor Moore. Bajo la dirección artística de Kenny Pearl esta compañía ha realizado importantes giras por Estados Unidos, el Reino Unido, México, Sudamérica y Canadá. En esta su más reciente presentación el Toronto Dance Theatre presentó un programa formado por *Glass Houses* (música de Ann Southam), *Schubert Dances* (música de Franz Schubert), *Animated Shorts* (música de Michael J. Baken), las coreografías son de Christopher House y *Radical Light* (música de W. A. Mozart con coreografía de David Earle). El Toronto Dance Theatre celebra su 20 aniversario en 1988.

### **6. Adei Abeba en el Auditorio Nacional**

En un acto fraternal de pueblo a pueblo para agradecer la ayuda que Etiopía recibió de México durante la sequía de 1984-1985, se presentó en el Auditorio Nacional el espectáculo folklórico de música y danza Adei Abeba. El espec-

táculo que integra canciones, bailes, y trajes de distintas regiones se hila a través de una historia de amor que muestra una amplia gama de factores artísticos y culturales de la nación etiope. El creador de este versátil espectáculo, Ayalneh Mulatu es uno de los principales dramaturgos de su país. La coreografía corrió a cargo de Tadesse Worku.

### **7. Foro sobre Danza y Educación Superior**

Los días 20 y 21 de junio, Danza Mexicana, A. C. organizó el Foro sobre Danza y Educación Superior en México. Dicho evento que se llevó a cabo en el Conservatorio Nacional de Música, tuvo como objetivos promover la discusión sobre la problemática de la



danza en las universidades e instituciones de educación superior del país, para de ahí redactar recomendaciones tendientes a mejorar la situación de la danza universitaria en nuestro país.

### ***8. En Guadalajara, Sección Documental sobre Danza***

La Biblioteca de la Escuela de Artes Plásticas de la Universidad de Guadalajara, entre los objetivos de su existencia están las áreas especializadas relativas a los programas que ahí se llevan, como son pintura, escultura, danza, fotografía, etcétera. Por ende se le considera una Biblioteca especializada.

La danza es un área que la Universidad ha destacado. Con el objeto de apoyar su desarrollo y la investigación, se ha fortalecido y se continuará haciéndolo sistemá-



ticamente, con la creación de la Sección Documental sobre Danza, la que ha sido posible formar con el desinteresado apoyo del CID-DANZA y el esfuerzo mismo de la Universidad de Guadalajara.

Dicha Biblioteca está abierta al público de lunes a sábado de las 15:00 a las 21:00 horas.

La anterior información fue proporcionada por la maestra Helen Ladrón de Guevara Cox, directora del Instituto de Bibliotecas de la citada Universidad.

### ***9. II Encuentro Internacional sobre Investigación de la Danza***

El objetivo de este Encuentro, que se celebrará los días 4, 5 y 6 de diciembre de este año, es estimular el intercambio internacional de experiencias, información e ideas relacionadas con la investigación de la actividad dancística en todos sus aspectos (escénica, popular, educativa, de salud y otros). Todas las instituciones e individuos interesados en participar y/o presentar ponencias están cordialmente invitados.

Las ponencias deberán ser entregadas antes del 31 de octubre y en su defecto un resumen de dos cuartillas mínimo y un extracto. Se otorgará constancia de participación. Para mayores informes e inscripción de participantes y ponencias favor de dirigirse al: Centro de Información, Investigación y Documentación de la Danza (CID-DANZA), Campos Elíseos 480,

Polanco, Delegación Miguel Hidalgo, México, D.F., C.P. 11000, Tel: 520-2271 (de 9:00 a 15:00 horas) o bien a la Subdirección de Servicios Culturales, Dinamarca 34, Colonia Juárez, C.P. 06600, México, D.F., Teléfonos 546-2315 y 546-1573.

### ***10. La Indumentaria Tradicional de Guerrero***

Organizada por el H. Ayuntamiento Municipal de Chilpancingo y la Escuela Normal del Estado, se llevó a cabo en la ciudad de Chilpancingo, Guerrero, la exposición "La Indumentaria Tradicional de Guerrero" del 16 al 26 de junio del presente año. Dicho evento representa un esfuerzo más de las autoridades y académicos guerrerenses por mostrar el rico acervo cultural que su tierra posee. La exposición estuvo integrada por indumentaria de diversos grupos de la región; mixtecos, chontales, nahuacohuixcales, amuzgos, cuitlatecos y mestizos, mostrando toda la riqueza en el manejo del textil, su forma, textura y colorido.

### ***11. Premios Anuales de la Unión Mexicana de Cronistas de Teatro y Música***

Hace ya medio siglo que se fundó la Unión Mexicana de Cronistas de Teatro y Música. Es por lo tanto la más antigua de las agrupaciones de críticos, y la forma en la actualidad unas dos docenas de personas serias y honorables que se dedican a la crítica de música, ópera y danza en medios de comunicación escritos y electrónicos.

Como cada año se reunieron para, una vez analizadas las actuaciones de los artistas, conjuntos e instituciones en el año que pasó, determinar a quienes se debe premiar por su labor en pro de la cultura y el arte en nuestro país.

Patricia Aulestia de Alba, directora del CID-DANZA fue nombrada por su gran trabajo a favor de la danza, de manera especial por la recopilación de material para una excelente memoria de la danza durante los primeros cincuenta años del Palacio de Bellas Artes.

Enhorabuena para ella y para todos los que resultaron premiados.

## SECRETARÍA DE EDUCACIÓN PÚBLICA

Miguel González Avelar  
Secretario

Martín Reyes Vayssade  
Subsecretario de Cultura

## INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES

Manuel de la Cera  
Director General

Raymundo Figueroa  
Subdirector General de Difusión  
y Administración

Víctor Sandoval  
Subdirector General de Promoción y Preservación  
del Patrimonio Artístico Nacional

Jaime Labastida  
Subdirector General de Educación e Investigación  
Artísticas

Esther de la Herrán  
Directora de Investigación y Documentación  
de las Artes

Ma. Esther Pozo  
Directora de Difusión y Relaciones Públicas

Patricia Aulestia de Alba  
Directora del CID-DANZA

