



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

Descriptores temáticos (palabras clave): danza en México, dance in Mexico.

BOLETIN INFORMATIVO 7 DEL CID-DANZA

CENTRO DE INFORMACION Y
DOCUMENTACION DE LA DANZA



Invitación

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

Dirigirse a:

César Delgado Martínez
Director del Boletín Informativo del CID-Danza
Campos Eliseos 480
Colonia Polanco
México, D.F., C.P. 11000
Teléfono 520-22-71.





Ricardo Nájera en *En el nido de la serpiente*, de Cecilia Appleton.

CONTENIDO

Editorial

Los quehaceres del CID-Danza

35o. Internationaler Sommerkurs der Palucca Schule,
Dresden

Seminario sobre tradiciones nacionales y ballet en Polonia

Danza y Poesía
Ombliquista

Testimonio
Alicia Alonso y la danza en Latinoamérica
La cubanía en el ballet
Los moros de Tingambato

Sección de invitados
Danza e independencia
Banda de jóvenes bailarines en el Reclusorio Sur

Libros
La música popular en la huasteca veracruzana
Folklor aplicado a la educación guatemalteca

Suplemento
La herida sin cicatrizar
Luto por *Rockdrigo* González y dos integrantes del Frederik
Agenda cultural
Carmen Castro
155 millones de pesos recabaron en la subasta de arte
Danza en "...Una razón para juntarnos".

Colaboradores

Invitación

Directorio

Editorial

Al llegar al número 7, cumplimos con nuestro objetivo para 1985. Estamos profundamente agradecidos a nuestros entusiastas y distinguidos colaboradores: Francisco Illescas Vera, Miguel Ángel Cerón Ruiz, Patricia Cardona, Cecilia Kamen, Patricia Camacho, Arturo Garrido, María Cristina Mendoza, Norma L. Avila Jiménez, José Ruiz Mercado y Miriam Huberman; a los artistas que se encargaron de ilustrar la portada: Salvador López Sánchez, Raúl Flores Canelo, Hilda M.C. Abad, Gustavo Curiel y Luis Fernando; a nuestros compañeros de trabajo: Kena Bastien, Sylvia Ramírez, Tulio de la Rosa, Lin Durán y Anadel Lynton, y, desde luego, a Patricia Aulestia de Alba, directora del CID-Danza. Y, por qué no decirlo a todos y cada uno de los que tienen algo que ver con la edición de este *Boletín informativo del CID-Danza*.

Esta entrega, pasando a otra cosa, ofrece a los lectores su contenido informativo. En la sección de **Danza** y poesía, el deslumbrante poema de Diane Wakoski, titulado *Obligista*. En Testimonio, Tulio de la Rosa presenta "Alicia Alonso y la danza en Latinoamérica", Patricia Aulestia de Alba escribe sobre Francisco Domínguez, y César Delgado Martínez pone a consideración de los interesados los textos "La cubanía en el ballet" y "Los moros de Tingambato".

La Sección de invitados se nutre con "Danza e independencia", de María Cristina Mendoza, y "Banda de jóvenes bailarines en el Reclusorio Sur", de Francisco Illescas Vera.

En Libros van dos comentarios "La música popular en la huasteca veracruzana", de Manuel Alvarez Boada, y "Folklor aplicado a la educación guatemalteca", de Ofelia C. Déleon, investigadora del Centro de Estudios Folklóricos de la Universidad de San Carlos de Guatemala.

Por último, el Suplemento es un homenaje a los artistas desaparecidos en el terremoto que enlutó a la ciudad de México el 19 de septiembre de 1985.

Estamos en lo dicho: atentos a las críticas y sugerencias de la gente del mundo de la danza.



Compañía Nacional de Danza

Los quehaceres del CID-Danza

Antes que otra cosa, es importante dar a conocer que, conforme a los lineamientos de adecuación al gasto corriente y a la reorganización interna del sector educativo, fueron fusionados el Centro de Investigación Coreográfica (CICO) y el Centro de Información y Documentación de la Danza (CID-Danza) en el Centro de Investigación, Información y Documentación de la Danza (CID-Danza), cuya directora es Patricia Aulestia de Alba.

Un año de intensa actividad

1985 fue para el CID-Danza de intensa actividad. Se trabajó en los programas del área de investigación, de difusión y de otras tareas.

Los proyectos del área de investigación en que se laboró son: Directorio de la danza (a cargo de Patricia Aulestia de Alba, César Delgado Martínez, Noemí Marín y Anastasio Angeles Hernández), Historia de la danza en México (Patricia Aulestia de Alba, con la colaboración de Rosa Reyna, Felipe Segura, Anadel Lynton, Tulio de la Rosa, Noemí Marín y, en especial, de Víctor Carmona así como con el apoyo secretarial de Socorro Ramírez), Coreografías originales mexicanas en el siglo XX (Patricia Aulestia de Alba), Documentos para la historia de la danza en México (Víctor Carmona), Historia oral de la danza en México: a) Charlas de danza y b) Historia oral (Felipe Segura, Rosa Reyna, César Delgado Martínez, Tulio de la Rosa y Sylvia Ramírez, entre otros), La danza teatral mexicana. 1938 - 1959 (Anadel Lynton),

La academización de la danza folklórica mexicana en las instituciones educativas (César Delgado Martínez), Los balletes rusos imperiales y su herencia en Latinoamérica, Descentralización de la enseñanza profesional de la danza y Reestructuración de los programa para la enseñanza profesional de la danza clásica en México (Tulio de la Rosa), Metodología mexicana de la enseñanza de la danza (Sylvia Ramírez), Cómo se mueve nuestro cuerpo (Kena Bastien), Dignificación del trabajo de la danza en México (Rosa Reyna), Danza y medicina (Patricia Aulestia de Alba, Kena Bastien y Tulio de la Rosa), Aventuras de Ruyáa Léxu (conejito bailador (Noemí Marín), y el jarabe (Josefina Lavalle).

Investigación experimental

Dentro del proyecto de investigación experimental, a cargo de Lin Durán, se concluyeron las siguientes obras coreográficas: *Eva, un símbolo*, de Mercedes Vaughan; *Y dejó la huella*, de Olivia Díaz; *A Londres*, de Jane Haw, y *Estudio sobre mujeres*, de Liliana Valle. Se mantienen en repertorio, de Ana González, *Laberinto*, *Museo de cera* y *Vendedor de ilusiones*; de Marcela Aguilar, *Duelo* y *La falda roja*; de Olivia Díaz, *Largo, largo camino*; y de Mercedes Vaughan, *Sones negros del Perú* y *Mujer con vitral*. Se encuentran en proceso de realización: *Frida*, de Marcela Aguilar; *Escombros*, de Ana González; *La paz ficticia*, de Jenet Tame; y *Humanitas*, de Liliana Valle.

Difusión

El área de documentación del CID-Danza ha venido ofreciendo atención al público en general.

El cineclub especializado en danza ofreció funciones abiertas a todo el público y, asimismo, abrió un espacio más en Cuernavaca en coordinación con el gobierno del estado de Morelos.

Publicaciones

Bajo la coordinación de César Delgado Martínez se publicaron seis números del *Boletín informativo del CID-Danza* y diez de la serie *Cuadernos del CID-Danza*: 1)Yol-Itzma: la danzarina de las leyendas; 2)Escuela de Plástica Dinámica; 3)José Limón; 4, 5, 6 y 7)Una vida dedicada a la danza. Primer homenaje; 8)Compañías subsidiadas del INBA, y 9 y 10)Reconocimiento a Grupos independientes, 1985.

Por otro lado, salió a la luz *Memoria del Primer Coloquio Nacional de Danza y Medicina*, selección y edición de Kena Bastien.

También aparecieron los tres primeros números de los *Cuadernillos de danza*: La danza y la música, La importancia de la danza infantil en el proceso educativo y Danza escolar, al cuidado de Lin Durán.

Seminario

En el Distrito Federal se realizaron, entre otros, los siguientes cursos y talleres: Taller de coreografía para maestros de otras instituciones y Juegos coreográficos y análisis coreográfico por Lin Durán; Entrenamiento e investigación técnica por Ana González, Marcela Aguilar, Jane Haw y Jenet Tame; Danza infantil y expresión corporal por Teresa Tostado; Creatividad en la danza por Rosa Reyna, para integrantes de la Compañía Nacional de Danza Folklórica; Taller de danzas preclásicas por Bodil Genkel; Taller Ometéotl por Waldeen, Atenea Baker y Fanny D'argence; Notación Benesh del movimiento por Haydée Martínez de Ríos; Ballet paso a paso por Gloria Contreras y Cristina Paz Tenorio; Historia oral en relación con la danza por Elisa Ramírez; Técnicas de investigación en relación con la danza por Luz del Carmen Vilchis; y Haciendo música con los pies (sones jarochos) con Mono Blanco.

En provincia, se realizó lo siguiente: Cómo se mueve nuestro cuerpo por Kena Bastien en Morelia, Michoacán y en La Paz, Baja California; Investigación de la danza folklórica mexicana por César Delgado Martínez en la Casa de la Cultura de Michoacán, en la Escuela de Artes Escénicas de la Universidad Autónoma de Nuevo León, en el Centro Cultural del ISSSTE de Monterrey, en la Universidad Veracruzana y en el Centro Cultural del ISSSTE de Xalapa; Metodología de la enseñanza de la danza mexicana por Josefina Lavallo en la Casa de la Cultura de Oaxaca; Análisis del movimiento por Anadel Lynton en la Universidad Veracruzana y, en Mérida, Yucatán; Iniciación a la danza clásica por Tulio de la Rosa en Villahermosa, Tabasco, Oaxaca, Oaxaca, y Mérida, Yucatán; Didáctica y práctica de la danza clásica I, II y III por Sylvia Ramírez en la Escuela de Artes Escénicas de la Universidad de Nuevo León, en el CEDART Morelia y en la Casa de la Cultura de Michoacán; y Creatividad en la danza e Historia de la danza por Rosa Reyna en Celaya, Guanajuato.

Para la realización de lo anterior, se contó con el apoyo de la Dirección de Servicios Culturales del INBA, la Subdirección de Acción Cultural de ISSSTE, la Universidad Veracruzana, la Universidad Autónoma de Nuevo León, el Instituto de Cultura del Estado de Yucatán, el Instituto de Cultura de Tabasco, etcétera.

Asesorías

Se asesoró al Departamento de Enseñanzas Artísticas de la Subdirección de Acción Cultural del ISSSTE por parte de Patricia Aulestia de Alba, a la Escuela de Artes Escénicas de la Universidad Autónoma de Nuevo León por Sylvia Ramírez y César Delgado Martínez, y al Centro Estatal de Bellas Artes por Tulio de la Rosa y César Delgado Martínez.



35o. INTERNATIONALER SOMMERKURS DER PALUCCA SCHUYLE, DRESDEN

La maestra Palucca

Invitada por el Intituto Internacional de Teatro, gracias a las gestiones de Patricia Aulestia de Alva, directora del CID-Danza, INBA, participé en el Curso Internacional de Verano que desde hace 35 años lleva a cabo la Escuela Palucca de Dresden, RDA.

Tuve la oportunidad de asistir a todos los cursos que se impartieron, junto con 150 participantes (maestros y alumnos) de 19 países, siendo la única representante de América Latina.

La ciudad de Dresden fue destruída completamente en 1945, a finales de la II Guerra Mundial. Sin embargo, en 1985 está reconstruida casi en su totalidad conservando sus bellísimos edificios, museos y palacios característicos del estilo barroco de los siglos XVI y XVII.

La Escuela Palucca fue fundada hace 60 años por la maestra Gert Palucca, y desde hace 35 celebra cursos internacionales de danza en el verano con grandes personalidades de la danza clásica, folklor europeo, jazz y en el presente curso danza contemporánea.

Galina Ulanova, Alicia Alonso, Maya Plissetskaia, Robert Jeoffrey y Yuri Grigorovich, son algunas de las famosas estrellas que ha visitado y enseñado en esta escuela, la más antigua de Alemania.

En el presente curso estuvieron presentes maestros de la talla de Kirsten Ralov, directora asociada del Royal Danish Ballet, quien impartió Técnica y Repertorio Bournonville junto con su esposo Fredbjoern Bjoernssen; Jelena Shemtschushina y Natalia Kusmina, bailarinas y pedagogas de la Unión Soviética que impartieron Metodología y Técnica Waganowa; Agnes Vadady, folklor húngaro; Clay Taliasfero de la Compañía de José Limón, Técnica Limón; Armgard von Bardeleben, Técnica Graham; Carolyn Brown de EUA, Técnica Cunningham y Benjamín Feliksdal del Ballet de Netherlands, Técnica de Jazz.



La maestra Paliuca observando a un alumno.



La maestra Palicva trabajando con algunos estudiantes.

Fue sumamente estimulante para mí observar la pasión y entrega con la que jóvenes bailarines —entre 18 y 20 años— tomaban sus clases desde las 8:00 de la mañana hasta la 6:00 de la tarde. Al finalizar la primera semana, estaba segura que no llegarían al término del curso (tan agotados se veían). Al preguntarles por qué no dejaban de tomar alguna clase y descansaban un poco, me respondían que no, porque la oportunidad de tomar tantas clases con tan buenos maestros no podían perderla. Todos ellos terminaron felizmente con una presentación del repertorio aprendido, y clases abiertas de las técnicas.

También pude asistir a una función de ballet con los alumnos más avanzados de la Escuela Palucca, en el Teatro de la Opera Semper —admirablemente reconstruido en su totalidad— y disfrutar de su excelente preparación técnica —sobre todo la de los varones—, de la estupenda reposición del repertorio clásico tradicional, hecho por el maestro Joachin Metz y de su interesante búsqueda de nuevas coreografías de corte contemporáneo.

Durante los cursos normales de la escuela, se sigue un plan de estudios de ocho años en el que se incluyen materias como danza clásica, jazz, folklor europeo, español, húngaro y música; paralelamente, cursan su escolaridad normal cursando matemáticas, física, idiomas, historia y marxismo-leninismo. Los niños son recibidos a los diez años y se gradúan a los dieciocho. La escuela no cobra colegiatura, por el contrario, a los alumnos aceptados se les dan los cursos gratuitamente, se les proporciona ropa de trabajo y vestuario para funciones; comen dentro de la Institución; si vienen de otras ciudades ingresan al internado y además se les da una mensualidad para sus gastos menores. Esto, tuve oportunidad de constatarlo, pues al llegar a la escuela lo primero que recibí fue la cantidad de 100 marcos para mis gastos personales.

La maestra Palucca ha desarrollado una técnica personal de enseñanza de danza, que traducida al español podría ser "Nueva Danza Artística Palucca". A pesar de tener casi 80 años de edad, continúa impartiendo clases a los primeros y octavos años de la escuela; imparte dos horas diarias de clase y supervisa las actividades de los alumnos en su totalidad.

Durante mi estancia en este admirable Centro de Estudios fui atendida maravillosamente por todos sus integrantes y sólo me resta agradecer a todos ellos, a los directivos del ITI y a mi directora el haber hecho realidad esta fantástica experiencia.

También quiero expresar mi deseo de que muy pronto en nuestro país tengamos la oportunidad de realizar seminarios de este tipo, ya que nuestros jóvenes bailarines necesitan del estímulo y la confianza en sí mismos para evitar la deserción hacia otros países donde sea reconocido su talento.

Sylvia Ramírez D.



Ballet del Teatro Wielin de Varsovia.

Informe de actividades en París-Varsovia

En París, Patricia Aulestia de Alba fue huésped del Comité Nacional de Danza de Francia (CND-Francia) y del Instituto de la Danza y del Arte Coreográfico Internacional (IDACI), del cual es delegada para América Latina.

Se realizaron entrevistas, visitas y sesiones de trabajo con diferentes personalidades de la danza y teatro internacionales.

Nos dio cita el señor André Louis Perinetti, secretario general de ITT-UNESCO, a quien entregamos documentación enviada por el maestro José Solé, vicepresidente ejecutivo del Centro Mexicano IIT. Hubo intercambio de puntos de vista sobre la organización de la Reunión de las Américas, cuya sede fue la ciudad de México del 6 al 19 de diciembre pasado. El Señor Perinetti confirmó su asistencia a dicha reunión y la posibilidad de que la coreógrafa Sara Pardo —experta de danza—, también participe en el evento (Anexo: "News-IIT-UNESCO, Núm. 1).

Igual documentación se entregó en el despacho del Embajador de México ante la UNESCO, Luis Villoro, ausente por encontrarse en una reunión en Sofía, Bulgaria.

Visité la oficina de Jean Robin, delegado ejecutivo del Conseil International de la Danse (CIDD-UNESCO) para presentarle los currícula de Alberto Dallal, Lin Durán, Nellie Happee, César Delgado y Josefina Lavallo, candidatos para participar en el coloquio "La danza y los medios" que se efectuará en Niza del 22 al 24 de mayo de 1986. Este material es enviado por Josefina Lavallo, presidenta del Comité Mexicano del CIDD-UNESCO. Por vía telefónica comentamos este asunto con el señor Robin y Arlet Bon, secretaria general adjunta.

Siguiendo en París, se realizaron sesiones de trabajo con miembros del CND-Francia y el IDACI. Con Madeleine Sender Trouette —secretarial—, se abordó sugerencia para la Reunión de las Américas y un programa de trabajo para promover el intercambio de coreógrafos y grupos de danza. Pláticas con Pilar Llorens (Pastora Matos), jefe de redacción de la revista *Monsalvat*, editada en Barcelona, para establecer intercambio de información con el CID-Danza, INBA. Asimismo, con Lycette Darsonval exestrella del Ballet de la Opera de París, a quien entrevistamos. Asistimos a una reunión de estas entidades denominada "Puertas abiertas", en que participan unas sesenta asociaciones dancísticas. Ellos participarán en el "Encuentro Internacional sobre Investigación de la Danza" en nuestra ciudad con la ponencia "La danza, arte de expresión de Joseph Lazzini".

Sesión-comida con el empresario francés, Bernard Hilga, de la World Talent Agency, para posibles ayudas a jóvenes talentos mexicanos.

Finalmente, tuvimos dos visitas al Centre Georges Pompidou para observar el funcionamiento de los departamentos de biblioteca pública de información y la sala de documentación.

Varsovia, 22 al 26 de octubre de 1985.

Invitada por el Centro Polaco del IIT a las siguientes sesiones de trabajo del ITI Dance Committee Board y en las de Ballet y Tradiciones Nacionales, organizada en ocasión del 200 aniversario del Ballet Polaco.

A la del IIT asistieron Doris Laine, secretaria (Finlandia), Natalia Levkojeva con la representación del presidente Yuri Grigorovich (URSS); Selma Jeanne Cohen (EUA) y los miembros directivos: Patricia Aulestia de Alba (México), Keith Bain (Australia), Rolf Garske (Alemania Federal), Robin Howard (Inglaterra), Dietmar Seyffert (Alemania Democrática), Barry Swersky (Israel) y Anne Mary Ward (del secretariado general ITI-París).

Se trató el siguiente temario: informaciones generales, evaluación de los seminarios de Dresden y Varna, coordinación de los concursos internacionales de ballet (reporte de Moscú), terminología, preparación del Día Internacional de la Danza, planes para la Reunión en París de la

Dance World Organisation y de la Reunión de las Américas en México. También se dió respuesta al cuestionamiento del Teatro de las Naciones, se trataron problemas con el Dance Information y una próxima reunión en Berlín.

Entre los acuerdos importantes se aprobó incluir en el programa de "Terminologías" una versión en español. También se decidió coparticipar con el CIDD-UNESCO en el Coloquio "La danza y los medios". Otro acuerdo fue el temario para las reuniones de las Américas y del Dance World Organisation.

Al seminario "Ballet y tradiciones nacionales" asistieron representantes de Alemania Democrática, Alemania Federal, Australia, Bulgaria, Checoslovaquia, Dinamarca, Estados Unidos, España, Finlandia, Francia, Gran Bretaña, Hungría, Israel, Islandia, México, Noruega, Polonia, Rumania y de la Unión Soviética. Se discutieron las ponencias: "La influencia de 150 años de divisiones en Polonia sobre el desarrollo de las tradiciones nacionales del ballet" por Janina Pudelek (Polonia), "Tradición nacional en la danza teatral de los Estados Unidos" por Selma Jeanne Cohen (EUA), "Influencias de la danza tradicional en la técnica del ballet" por Bozena Brodska (Checoslovaquia), "Tradiciones nacionales y ballet" por Geza Kortvelyes. En la parte final hubo dos conferencias ilustradas sobre las tradiciones teatrales de la India.

Visitas e intercambios de experiencias en la escuela de ballet del estado y el conjunto de danza folklórica "Mazowsze". Ofrecieron funciones el Ballet de Poznan y el Ballet del Teatro Wielki de Varsovia, con cuyos integrantes sostuvimos interesantes pláticas, vía un traductor. También conocimos el trabajo de mimos y la ópera *Turandot*.

Recorrimos la interesante exposición "200 años del Ballet Polaco", recibiendo la donación para el CID-Danza, INBA, una medalla conmemorativa.

Hubo reuniones bilaterales para lograr intercambios con representaciones de Alemania Democrática y República Federal Alemana, Dinamarca, Gran Bretaña. Igualmente, para obtener becas a jóvenes valores nuestros. Se comentó la importancia del próximo Seminario Internacional de Danza de México para junio de 1986, afinándose ideas y exponiendo viables iniciativas.

En todos los actos se distribuyeron (igual que se hizo en París) publicaciones del CID-Danza, INBA, de México, recogiendo opiniones sobre los temas publicados.

Patricia Aulestia de Alba
Miembro directivo del Comité Danza ITI-UNESCO y
Directora del CID-Danza, INBA.
4 de noviembre de 1985.

Danza y poesía

Ombliuista

¿Será posible que estos movimientos que se mueven a sí mismos sean la sustancia de mi atractivo?

¿De dónde viene esta delgada seda verde que cubre mi cuerpo?

Seguramente cualquier mujer que se pusiera semejante tela movería su cuerpo simplemente por sentir el tacto de la tela en toda su piel.

Y sin embargo la mayoría de las mujeres fruncen el ceño, o rien tiesamente.

Tienen miedo, de alguna manera, de estas telas y de estos movimientos.

Los psicólogos dirían que, de alguna manera, tienen miedo de sí mismas.

¿Tal vez teman el despertar de un deseo demasiado grande que sus hombres jamás podrán satisfacer?

De modo que se mantienen siempre abrochadas y atadas y maquilladas con la esperanza de no tener que vivir ese insaciable deseo de ritmo y contacto.

Si una víbora se deslizara por este piso

la mayoría se desmayaría o encogería.

Y sin embargo ese movimiento sería el suyo.

Ese suave deslizado movimiento las asusta.

Despertando a parientes y ancestros en la punta de sus brazos y los dedos de sus pies.

De modo que mis pies descalzos

y mis delgadas sedas verdes,

mis campanillas y címbalos dactilares

las ofenden —espantan a sus cuerpos jóvenes-viejos—.

Entretanto los hombres sonríen melindrosos y me miran obsenamente contentos de tener vivencias, ejercitarse.

No se dan cuenta hasta qué punto los desprecio;

no saben que bailo para sus espantadas

dulces

mujeres

que aún no despiertan.

Diane Wakoski



Alicia Alonso en Carmen

Testimonio

Alicia Alonso y la danza en Latinoamérica

En 1948 vi por primera vez una compañía de ballet con nombres latinos en su elenco. Fue en Caracas, mi ciudad natal. Yo tenía 16 años. Hasta entonces el ballet, para mí, estaba ligado a nombres rusos o eslavos: Tamara Toumanova, Irina Baronova, Mía Slavenska, Paúl Petrov y algunos ingleses o franceses: Nana Gollner, Alicia Markova, Serge Peretti, Anton Dolin y aunque muchos no eran auténticos, lo justificaba ya que parecía requisito indispensable para triunfar en el ballet el llamarse de manera exótica.

Pocas eran las noticias sobre ballet que llegaban a mis manos y aunque sentía un gran interés por esta actividad artística, nunca pensé en la posibilidad, ya no de dedicarme profesionalmente a ella, sino de que llegara yo a bailar alguna vez.

Había visto los Ballets del Coronel de Basil, en una gran plaza, alrededor de una fuente en funciones populares; a grupos chicos y parejas que pasaban por Caracas en sus giras artísticas; pero una

compañía formal que presentara obras completas del repertorio tradicional nunca me había tocado, y esta compañía era Latinoamericana, y por encima de nombres exóticos y otros más familiares, estaba el de Alicia Alonso.

Me enamoré inmediatamente de ella. Un mundo de posibilidades se abrió ante mí y fue cuando decidí que yo llegaría a bailar y que algún día pertenecería a esa compañía.

Yo no era más que un muchacho latinoamericano, que sin saber porqué, ni cómo, veía factible dedicar mi vida a bailar, a pesar de no tener un nombre eslavo.

Mucho antes de mí y mucho más después de mí, se enamorarían de la danza y la llevarían a ser lo que ha llegado a ser en Latinoamérica: un arte escénico, que nutriéndose del pasado con sus más puras tradiciones se proyecta hacia el futuro con nueva fuerza creadora e interpretativa.

Alicia Alonso es para Latinoamérica el símbolo más auténtico de lo que la danza nos da a cambio del tiempo, el esfuerzo y el amor que le dediquemos. Gracias a Alicia Alonso, Latinoamérica tiene asegurado un lugar en la historia universal de la danza teatral.

Fuimos muchos los que al verla bailar nos sentimos impulsados a dar todo, para que no se acabe con ella la posibilidad de un arte eminentemente latino que desde 1805 llegó a nuestro continente, se desarrollará y llegará a ser vanguardia.

La herencia de amor a la danza, que recibiéramos de nuestros maestros está dando frutos. Aún queda mucho por hacer. El principal problema a resolver, común a todos nuestros países, es la correcta enseñanza, tiene solución: la Escuela Cubana de Ballet existe, la actualizada metodología que la respalda, producto de muchos años de estudios y experiencia con resultados que saltan a la vista. Es otra herencia que recibimos gracias al amor por la danza de los maestros cubanos que lograron desarrollarla.

El método cubano para la enseñanza profesional de la danza clásica es una realidad y en nuestras manos está el que se cumplan los deseos de Alicia: que sea el tronco de donde crezcan con nuestras aportaciones las ramas que lo convierten en un hermoso árbol: la Escuela Latinoamericana de Danza Clásica.

Gracias Alicia, gracias Fernando, gracias Cuba, que nos han dado el ejemplo de lo válido e imperecedero que es el trabajo amoroso y dedicado.

Tulio de la Rosa

Texto leído en el coloquio del mismo nombre, efectuado el 18 de octubre del año de 1985, en el teatro de la Compañía Nacional de Danza, con la participación de este autor; de Miguel Cabrera, historiados del *Ballet Nacional de Cuba*; Joaquín Baquero, poeta, y Patricia Aulestia de Alba, directora del CID-Danza.



Alicia Alonso.

La cubanía en el ballet

La Habana, Cuba.

En 1947, para ser preciso el 27 de mayo, se estrenó en esta ciudad *Antes del alba*, con coreografía de Alberto Alonso. Una obra revolucionaria en su contenido y en su forma, al decir de Miguel Cabrera, historiador del Ballet Nacional de Cuba.

“Francamente puedo decir que fue una gran suerte en varios aspectos. Primero, por casualidad comencé a bailar. Segundo, el baile lo hacíamos como una manera de pasar el tiempo. Fui bailarín en uno de

los balletes más importantes del mundo. La formación fue sólida. Tuve oportunidad de hacer cosas, que de otra forma no hubiera podido. Cuando regresé a Cuba el mercado europeo estaba cerrado. Ya había bailado lo suficiente. Quería hacer en mi país. Había un movimiento enorme. Portocarrero, Wifredo, Carpentier, Lezama, Guillén, en fin". Es Alberto Alonso el que habla en el Museo Nacional de Bellas Artes, ante un público no especializado, que asiste a un curso sobre apreciación del ballet, a cargo del citado Miguel Cabrera.

"*Antes del alba* —prosigue Alonso— chocó con el público, acostumbrado a lo tradicional. Yo tenía que volver a la cuestión cubana.

Hubo dificultades. Por ejemplo, lo afro no se veía como se ve hoy en día. Tuve que ir a ciertos lugares y en ciertos momentos. Había que desplazarse. Esto sectores se aferraban a su cultura, como resguardando su nacionalidad".

Así pues, para *Antes del alba*, Alonso se basó más en los bailes populares que en los afros. Se enfrentó, como es obvio, a varios problemas: adaptar lo anterior para obtener un producto nuevo: el ballet cubano.

La primera dificultad en el danzón es el paso precipitado. El ritmo. Sonia y Raúl ilustran el tema. Bailan un danzón y luego un "danzonete" para hacer la comparación. "La mujer acompaña al hombre —dice Alonso— que lo hace todo. Eso también pasa en la rumba y en el cha cha chá".

"En la rumba la mujer no hace nada. Apenas baila. En el guaguancó, la mujer huye del hombre; él hace las filigranas", explica Alonso, quien luego se pregunta: ¿Cómo desarrollar esto? En el ballet la mujer tiene una participación activa".

"Antes —cuenta Alonso— donde había un cine había un espectáculo. En el mambo no sucede" lo señalado en el párrafo anterior. "El mambo independizó a la mujer del hombre".

Es bueno decir que entre una y otra explicación de Alberto Alonso, los bailarines ahí presentes y mencionados con anterioridad hacen las demostraciones. Primero bailan como se hace dentro de lo popular y luego como el coreógrafo lo estiliza. La verdad es que esto constituye una lección que uno nunca podrá olvidar.

Finalmente, es positivo recordar que Alberto Alonso, Fernando y Alicia son los pilares de la Escuela Cubana de Ballet. Lo que ha hecho Alberto es el llamado "milagro cubano". A partir del ballet se desarrolla un trabajo coreográfico que retoma la cubanía.

César Delgado Martínez



Foto de Luis Márquez.

Los moros de Tingambato

Una crónica a la memoria de don
Salvador Próspero Román

Tingambato, Michoacán.

Mi primera reacción es de admiración. Como que no puedo creer en la existencia de los moros, afuera de la casa del carguero mayor. Los tres personajes (danzantes) se suben a sus respectivos caballos.

Por ahí vamos calle abajo, del primer al tercer barrio. Se une al grupo otro moro. Luego otros dos. Son cinco en total. Dos traen caballos bailadores. Nada más oyen la música de la banda y se ponen a bailar.

Es la víspera de la fiesta en honor de Santiago Apóstol. De nuevo, a casa del carguero.

Un (son) abajeño. Reparten flores entre algunos de los presentes. Velas adornadas. Sacan la imagen del santo. Cohetes. Música de banda. Alguien grita: Camínenle. Y se empieza a avanzar hasta la iglesia. Una señora le avienta confeti al santo.

Al llegar al atrio llueve. Entramos todos a la iglesia. La banda toca *Cuando escuches este vals*. En el altar se ve la imagen de Santiago

Apóstol. El cura da órdenes. Dice dónde pongan la imagen que encabezó la procesión. Las velas son colocadas en los candeleros del altar. Las flores son recogidas y puestas en la mesa principal. El cura da algunos avisos sobre los actos que se realizarán al día siguiente. Una vela casi se cae. Un señor tiene que subir a acomodarla. El cura platica con los cargueros. Hacemos a un lado las bancas de adelante. ¡Oh sorpresa! Los moros bailan adentro de la iglesia y frente al cura y al altar. Seguramente las imágenes de los dos Santiagos deben sentirse felices. Sincretismo. Cruce de culturas.

Luego bailan en el portal del palacio municipal. De nuevo a casa del carguero mayor. Bailan en la calle. Después todos entramos a cenar.

Otro día, muy de mañana, se dan las mañanitas. Con la banda se vuelven a juntar los moros. Estos son los personajes centrales de la fiesta. Ahora bailan en las casas de los comisionados para aportar algo para la fiesta. David Barrera, es —como desde hace varios años— el encargado de enseñar la danza.

A los danzantes no les importa ejecutar sus pisadas en los charcos. Sus botas van adquiriendo una belleza sin par al irse mojando y llenando de lodo. Cohetes. Música de banda. Desde luego esta danza no es la que se conoce en los medios académicos. Esa que se hizo “famosa” con acompañamiento de piano y coreografía hechiza.

Con una marcha se llega a la iglesia. Son las 10:45 horas. Los moros bailan en el atrio frente al cura. Después en la plaza, junto a la presidencia municipal. Hay gente en el balcón; pero el primer edil no se ve por ningún lado.

Luego los moros se van a bailar a las casas donde los invitan. Regresan a la iglesia a misa. Se sientan en las bancas de adelante. Mientras tanto, en la plaza se hacen los preparativos para montar el castillo, que será quemado entre las once y las doce de la noche. Llegan con él con la banda a la cabeza.

A la salida de misa los moros bailan en el atrio. Vuelven a la plaza para bailar de nuevo, enfrente de la presidencia municipal. La gente corre para ganar un lugar desde donde se pueda ver bien. En el balcón están, entre otras personas, Rocío y Violeta, hijas de don Salvador Próspero Román, distinguido músico, maestro y director del Ballet Folklórico de la Universidad Michoacana, desaparecido recientemente y a quien con todo respeto dedico esta crónica de una fiesta en su pueblo natal.

Los moros se van a bailar a donde los invitan. Comen y después se van a los toros.

Así la fiesta tradicional sigue. En medio de los moros, la banda de música, los cohetes...

Sección de invitados

Danza e independencia

Andamio aprovecha este medio para exponer la problemática de los grupos independientes, cuyo objetivo es la creación de un público de danza capaz de absorber a futuro el costo que implica el desarrollo de una actividad como la nuestra.

En vías de alcanzar esta meta, la defensa del derecho al trabajo ha sido una de las posturas más firmes de nuestro grupo, ya que el motivo principal de nuestra organización es, sin lugar a dudas, la representación escénica.

Sólo mediante el ejercicio constante de nuestra actividad es que podremos cumplir con los objetivos artísticos que nos hemos propuesto, entre los cuales predominan, 1) la captación de un público amplio enterado de la danza, y, 2) la sensibilización del mismo respecto a las expresiones dancísticas contemporáneas.

Hasta la fecha hemos podido sostener nuestro trabajo gracias al esfuerzo y al entusiasmo de los miembros que han participado en distintos momentos en el grupo.

Si bien es en la actualidad cuando se presenta un horizonte más amplio en cuanto a las posibilidades efectivas de desarrollar nuestra labor, nos enfrentamos a múltiples contradicciones que deben ser superadas o, en su defecto, correctamente manejadas para continuar en actividad.

En primer lugar nos hemos percatado de que un trabajo artístico nunca se da en el vacío; las condiciones económicas, políticas, sociales y específicamente las culturales determinan en gran medida nuestra labor. La elección misma de ser independientes es, entre otros motivos, producto de una determinante propia del campo de trabajo dancístico, que cada vez se ve en condiciones más limitadas para absorber al gran número de bailarines que egresan de distintas escuelas, profesionales o no.

Antes que nosotros, muchos grupos han intentado el camino independiente. Las limitaciones del medio abortaron el proceso de unos; otros se han fortalecido bajo el amparo oficial y los que perduran ven constantemente amenazada su independencia por la insuficiencia de recursos económicos, principalmente generadora de fricciones que minan las relaciones interpersonales de sus miembros.

En este momento la supuesta independencia resulta efectiva sólo en términos relativos, ya que únicamente las instituciones oficiales cuentan con la infraestructura adecuada para el desarrollo de la actividad dancística, como sería espacios de trabajo, maestros y coreógrafos especializados y teatros.

En nuestro caso concreto, la UNAM nos ha permitido el uso de un

salón para entrenar y ensayar, y el ISSSTE, el DDF y el INBA constituyen nuestra única fuente de trabajo.

Si bien gozamos de independencia en cuanto al proceso de producción dancística, es decir, en lo relativo a la técnica y la línea coreográfica, los procesos de circulación y consumo de nuestro trabajo se encuentran limitados a las posibilidades institucionales.

Vender una función a organismos privados ha sido hasta ahora una labor casi imposible, ya que para recuperar el gasto de inversión de promotores culturales privados requiere de un espectáculo "rendible" en términos de aceptación a nivel de contenido y de costos de producción (escenografía, vestuario, iluminación, sonido, etcétera).

Por otro lado alquilar teatros para realizar funciones de manera independiente es impensable. El capital inicial invertido en el alquiler difícilmente sería recuperado, pues si bien es cierto que el público aficionado a la danza es numeroso, también es cierto que está acostumbrado a pagar muy poco por este tipo de espectáculos.

En definitiva, no se puede competir con los grupos subsidiados; no se puede ofrecer al público el tipo de montajes con el que aquéllos cuentan, ni se puede elevar el costo de presentación.

Otra gran contradicción a resolver es la subsistencia individual de los miembros del grupo, la cual llega a contraponerse a la del colectivo.

Por lo general las funciones de danza son pagadas a un costo que no corresponde al esfuerzo que representa el montaje. La remuneración que se recibe no permitiría, aún si el grupo se dedicara de tiempo completo a presentaciones, la subsistencia de sus integrantes, tomando en consideración que hay gastos ineludibles que exige el montaje escenográfico. Ello obliga al bailarín a buscar empleos adicionales que limitan su práctica artística. La mayoría somos bailarines de medio tiempo que debemos emplear horas "extras" para el trabajo creativo.

Faltaría destacar aún otros problemas. La generalidad de los bailarines profesionales carecen de otro tipo de formación académica, lo cual limita en gran medida sus posibilidades efectivas de trabajo. A esta situación habría que sumar la deficiente preparación profesional obtenida en las distintas escuelas de danza, lo cual obliga al bailarín activo a subsanar de forma personal las carencias. Tómese en consideración que hace sólo pocos años que se ha hecho en México un esfuerzo por sistematizar la enseñanza de la danza y por formar profesores capaces de impartir tal tipo de enseñanza a nivel profesional.

También nos enfrentamos a la falta de una enseñanza a nivel superior. En la actualidad sólo existe un centro que podría considerarse a tal nivel, y su capacidad es bastante reducida. Si la preparación de los bailarines profesionales es deficiente, lo es aún más la de aquellos que no han tenido algún tipo de enseñanza sistematizada.

Así, tenemos, que la gran mayoría de los bailarines, activos o no activos, se han dedicado a la docencia, cuyos sueldos son muy bajos. Y quienes consiguen establecer su propia academia, por lo general terminan desviándose hacia fines comerciales.

Por otra parte, el bailarín que trabaja independientemente, ya sea como ejecutante o como docente, no tiene ningún tipo de seguridad social que le garantice la posibilidad de seguir desarrollando su trabajo a edad avanzada.

Sin embargo, a pesar del panorama gris, el trabajo independiente continúa existiendo, y es fortalecido y ampliado cada vez más por aquellos que son conscientes de su importancia y que aceptan que sus frutos serán producto de un proceso histórico a largo plazo.

La danza independiente es importante porque:

- Amplía el campo de trabajo al absorber a bailarines y coreógrafos que de otra manera verían frustradas sus aspiraciones;
- por sus características —su movilidad principalmente— es capaz de captar la atención de un público diversificado y de sectores marginados de la cultura, lo cual puede ser aprovechado por organismos oficiales para impulsar actividades sociales paralelas;
- propone líneas de trabajo nuevas, las cuales difícilmente podrían darse en compañías subsidiadas, tanto por el tipo de objetivos que éstas persiguen como por el público al que se dirigen;
- ofrece al bailarín interesado en este tipo de trabajo una preparación integral del proceso artístico.

En estos momentos, luchar por subsistir representa para los grupos independientes su principal fuga de energía. De ahí la inestabilidad que muchas veces se les critica. Los bailarines independientes, con nuestro esfuerzo cotidiano, hemos logrado mantenernos, para que en el futuro otras generaciones puedan lograr lo que nosotros hasta la fecha no hemos logrado. Esa ha sido la historia de la danza en nuestro país. Gracias a los sacrificios de generaciones pasadas, nosotros podemos, en la actualidad, mantenernos como grupos independientes.

Esta fortaleza del movimiento independiente no libera a las instituciones oficiales de su responsabilidad de llevar a cabo un trabajo efectivo y constante. A ellos se les ha instrumentado para dirigir una promoción cultural popular y democrática.

El trabajo histórico de un pueblo, se concretiza en las instalaciones culturales; de una adecuada política depende que dichos esfuerzos sean recompensados.

Recuérdese que no abogamos sino por nuestros derechos, como trabajadores de la danza, a un trabajo continuo y justamente valorado.

María Cristina Mendoza



Barro Rojo.

Banda de jóvenes bailarines en el Reclusorio Sur

A Jorge Sánchez,
bailarín desaparecido en el edificio
Nuevo León, el 19 de tristes
sentimientos y pensamientos.

Cuando Arturo le anunció al grupo que tenían que dar una función en la penitenciaría, los integrantes repararon en que ahí iba a haber público diferente al que estaban acostumbrados e incluso hubo algunos titubeos. De ese paquete de funciones vendido al DDF, la más esperada (y la más temida, por difícil) era la del Reclusorio, que por fin llegó. Alguien

comentó que el de ese tipo de lugares era el público más noble. Y los muchachos quisieron creerlo. Pero desde que estaban esperando el camión que los conduciría al recinto había una cierto temor... Del todo comprensible, ya que se trataba de una experiencia desconocida.

12:30 Después de una hora de viaje se ve a lo lejos una especie de caja de concreto. Conforme nos vamos acercando vamos captando los detalles: hay torres de observación a cada cierta distancia; el lugar, a pesar de ser relativamente nuevo, es, aun por fuera, tenebroso. Estamos ante un enorme portón de fierro; hay que registrarse. El trato por parte de los empleados es amable, pero...

13:00 Después de varios trámites burocráticos que se nos hacen eternos pensamos en la salida. ¿Será más desesperante?

Atravesamos cuatro portones, a cual más inexpugnable y vigilado y altísimos todos; cruzamos una serie de oficinas y llegamos por fin al auditorio, ante la atenta y curiosa mirada de los (a esa hora) pocos internos, dirigida sobre todo hacia las mujeres.

13:20 Nos atiende el encargado del auditorio junto con un grupo de ayudantes, todos internos, que la harán de tramoyistas. En este equipo de internos ya (¿o aún?) se ven diferencias de clase. El trabajo pesado y manual los hacen los jóvenes... de esos de los que no podemos negar nuestro origen de barriada, de rasgos mestizos (nacos que les dicen). Los que dirigen, por el contrario, son de raza blanca, barbicerrados y curiosamente con uniforme del mismo color —beige— pero de marca Aca Joe. Las ventajas de Don Poderoso Caballero...

13:30 El foro del auditorio tiene buen tamaño; hay un buen equipo de luces y excelente sonido.

Se empieza a trabajar. Los bailarines comienzan a hacer un calentamiento muscular; los jóvenes ayudantes, a acomodar luces, a probar el sonido, a acercar bocinas. En fin...

14:30 Los internos que nos han ayudado —alrededor de diez— terminan y se sientan en primera fila para ver el calentamiento —que continúa— de los bailarines. Para ellos es su primer contacto con la danza. Hay curiosidad ante esos varones enfundados en apretadas ropas multicolores, moviéndose al ritmo de unas palmadas o siguiendo el chasquido de los dedos; pero la atención la acaparan las muchachas —“ésa está rebuenota”—, que aunque trataron de camuflajearse con ropas holgadas se les adivinaba la silueta. Se cuchichean entre ellos, hay sonrisitas y codazos para llamar la atención al compañero sobre este o aquel movimiento y/o posición de los ejecutantes.

Entre los elementos del grupo se van distensando los ánimos, sin dejar de echar un vistazo alrededor.

La música con que prueban el sonido es de los Rolling Stones. Esto, de alguna forma, nos da confianza.

- 15:00 El calentamiento termina. Los bailarines, sudorosos, se dirigen a maquillarse. Aparece un juego de luces más potentes, y empiezan a colocarse.
- 15:15 Vuelve a aparecer el nerviosismo entre los bailarines. En quince minutos se abren las puertas del auditorio —de una capacidad aproximada para quinientas gentes—, un local grande para la poca gente que hemos visto.
- 15:30 Se abren las puertas y comienza a entrar el público.
- 15:45 Son unas cuarenta personas en total las que han entrado. El encargado nos dice que el grueso del público acostumbra entrar ya empezada la función.
- 15:50 Nos avisan que van a ir por toda una sección de internos para llenar el ala izquierda de las butacas. Finalmente no llegaron, pues fue la parte de la sala más vacía.
- 16:00 Principia la función hablando el encargado del auditorio, presentando al grupo. Llegan corriendo cinco o seis jóvenes en shorts y sudorosos. Parece que vienen de hacer deporte. Se sientan en la primera fila, pero inmediatamente son enviados a la parte de atrás por el equipo de ayudantes que se han convertido en nuestros guaruras. Entonces nos damos cuenta de que hay uno de ellos en cada pierna del foro, y otros dos en las escaleras de acceso.

Sigue entrando gente. Hay un sólo custodio del penal —de uniforme azul marino—, un señor de más de cincuenta años de edad que ha pedido los nombres de los integrantes, pero no para registrarlos, sino como autógrafos.

La primera parte del programa —didáctica— es una clase técnica como muestra del trabajo cotidiano de los bailarines. El público no deja de hablar. Hay poco o nulo interés por lo que dice el narrador. El foco de interés siguen siendo las bailarinas. Se oye alguno que otro chiflido. Jana y Jenet, ruborizadas. Los bailarines se ven desconcentrados y nerviosos. Los temores van teniendo fundamentos. Sigue entrando gente.

Se da una descoordinación entre los elementos que hacen la parte del “centro” —es decir, los que están de pie— y los del “piso” —que están sentados o acostados—. Aumenta el nerviosismo. El compañero de la “barra” —sustituida por una varilla sujeta por dos tripiés— descuadra el improvisado aparato y está a punto de caer.



Barro rojo.

Risitas del público, que sigue aumentando en la misma medida que el nerviosismo de los bailarines. Nadie hace caso del narrador.

(A estas alturas ya no sé ni qué horas son)

Termina esa primera sección de la clase y comienza la segunda, con desplazamientos de los bailarines en el espacio escénico. Se capta un poco más la atención del público y aumentan los chiflidos a las bailarinas. Hay uno que otro "mamacita". El narrador opta por hablar cada vez menos; al fin que nadie lo escucha.

Termina la clase. El público aplaude discretamente.

Es claro que no se despertó el interés del público, que aún sigue entrando.

La segunda parte del programa muestra algunos elementos de coreografía. Luis Enrique se encarga del micrófono. Hay chiflidos. El engrosa la voz y empieza: "La danza....". Salen dos o tres internos, decididamente aburridos. El nuevo narrador lo nota y su tensión aumenta. Desacostumbradamente, tartamudea. Los bailarines se muestran menos seguros en el foro; hay caras preocupadas entre "piernas": se está cayendo la función.

Empieza la primera coreografía, *Libertango*, con música de Astor Piazzola. La Jana recibe algo así como ocho besos sonoros del público, que por primera vez está ya callado y atento. Los bailarines van adquiriendo seguridad. Termina la danza y hay aplausos, esta vez cálidos.

Segunda danza, *Astra*, dedicada a los obreros muertos en una huelga de un ingenio azucarero.

El público, más atento y cada vez más numeroso. Tal vez haya cuatrocientas personas. Ya nadie sale. Termina la danza y el público aplaude fuertemente. Está empezando a gustarle.

Aparecen en la penumbra tres figuras “colgadas” —¿y amordazadas?—; caen una a una como por disparos...

La danza es ... *Y amanecerá*, con música de Pink Floyd.

Los reclusos —jóvenes casi en su totalidad— empiezan a corear: “...*hey, teacher...*”. Canto de oprimidos —y presos— niños en la música, casi adultos en el público. Los bailarines a estas alturas ya están “prendidos” y sale a relucir la característica del grupo, una energía... casi eléctrica por los toques que reciben aquellos a quienes va dirigida la danza.

“...*Somos otro ladrillo en la pared...*”. Unos bailando en el foro, otros en sus asientos. ¿Cuál es la diferencia? Claro, unos afuera y otros adentro, ¿pero, y...? “...*Somos otro ladrillo en la pared...*”.

En la música, golpes secos a la batería; en la danza, patadas imaginarias al abdomen; en los recuerdos, ¿patadas reales? En una parte de la coreografía, los miembros del grupo —como jóvenes que son y que interpretan— se dejan ir por la sensualidad de la música y del movimiento, jalando, “con quererlo”, a la raza. Pero el placer termina para todos. Los que están en el foro huyen y se arrinconan en una parte del escenario, protegiéndose unos a otros —¿una redada?—; los de abajo del foro explotan literalmente en aplausos y gritan a coro: “¡otra vez!, ¡otra vez!”. Los ejecutantes saludan, jadean y sonríen satisfechos. Siguen los aplausos. De pronto, de entre la tercera y la cuarta filas, en medio, sale una potente voz que grita pausadamente, implorando y ordenando a la vez: “¡Exijo que se repita!”.

Momentáneos silencio y asombro arriba, interrumpidos inmediatamente por más aplausos. Los bailarines salen del foro y el encargado del auditorio toma el micrófono y pide, él también, que se repita. Afuera del escenario el grupo decide rápidamente —jadeando todavía— y se regresa la cinta. El público, en total silencio.

...en penumbra, tres figuras...

en la danza es de noche, en el barrio, y unos jóvenes; en el Reclusorio es de día... y unos jóvenes...

Libros

La música popular en la Huasteca veracruzana

Por su vivacidad de ingenio, su calmada laboriosidad y su fervor festivo se habla, con frecuencia y admirativamente, del talento "andaluz" de la gente veracruzana. Similares características se reflejan en varias modalidades de la música regional: animación rítmica, libertad melódica, agilidad versificadora. Al menos así suelen identificarse —tal vez con una tipificación excesivamente "folclórica" y simplista— las expresiones más conocidas de la música veracruzana.

En esta obra se estudian, a fondo, las raíces precortesianas, las influencias coloniales y la gran variedad de las manifestaciones líricomusicales de la región de la Huasteca. Se trata de una auténtica monografía etnomusicológica, basada en una amplia investigación histórico-bibliográfica y en un cuidadoso estudio de campo entre los grupos indígenas (huastecos, nahuas y totonacos) y entre la población mestiza. Además el autor, Manuel Alvarez Boada, ha seleccionado un valioso muestrario de fotografías, dibujos, partituras y "coplas" para ilustrar el contexto viviente de una creatividad popular tan rica y variada como mal o poco conocida.

Como es fácil suponer, en este importante libro se incluyen comentarios sobre danza.

Alvarez Boada, Manuel, *La música popular en la Huasteca veracruzana*. México, Premiá Editora, S.A., y Dirección General de Culturas Populares de la SEP, 1985.

Folklore aplicado a la educación guatemalteca

Este interesante libro de Ofelia C. Déleon tiene por objeto "presentar un proyecto que sirva a los maestros para el mejor desarrollo de su labor docente, en el sentido de enriquecer los contenidos programáticos y contribuir a la realización de fines educativos, tales como la formación integral de la personalidad del educando y la formación de una conciencia nacional".

El libro en cuestión está dividido en cuatro partes. La primera contiene conceptos generales referentes al folclor y a la ciencia que de éste se ocupa, la folclorología, y tiene por objeto aclarar y lograr una mejor comprensión del asunto a tratar. La segunda se refiere a la importancia del folclor en la enseñanza, concretamente al aspecto informativo de ésta en los diferentes niveles educativos, es decir, nivel pre-primario, nivel primario, nivel medio, nivel superior. La tercera

Manuel ALVAREZ BOADA

la música popular en la huasteca veracruzana



LA RED DE JONAS

PREMIA EDITORA

FOLKLORE APLICADO A LA EDUCACIÓN GUATEMALTECA

Ofelia Déleon



COLECCIÓN
PROBLEMAS
Y DOCUMENTOS



contempla la importancia del folclor en la formación de la personalidad del educando, a través de todo el proceso educativo, y hace énfasis en el nivel primario. La cuarta alude a la importancia que tiene el folclor para formar en los alumnos una conciencia de nacionalidad guatemalteca.

Un libro, en síntesis, que hace una serie de planteamientos importantes, alrededor de la educación y el folclor.

Déleon, Ofelia C., *Folklore aplicado a la educación guatemalteca*, Col.: Problemas y documentos, Vol. 6. Guatemala, Universidad de San Carlos, 1977.

Suplemento

La herida sin cicatrizar

El día del primer temblor me encontraba en Xalapa. A las 7:19 horas del 19 de septiembre desperté y pensé: estoy mareado. Luego volví los ojos a la lámpara, y al verla moverse, me dije: está temblando. Me volví a dormir.

Cuando bajé al restaurante del hotel en el que me hospedaba me encontré con Alejandro y con Ricardo, quienes me dieron razón de algunos de los destrozos de la ciudad de México. No le di importancia. Es más, no les creí. Desayuné con tanta calma y tranquilidad que llegué tarde al curso que impartía en el Centro Cultural del ISSSTE. Ahí, al escuchar los comentarios de los compañeros empecé a valorar la magnitud del terremoto. La angustia y la desesperación se apoderaron de mí durante los días que no pude comunicarme telefónicamente a la ciudad de México.

Cuatro días más tarde me enteré de que la muerte había cobrado su cuota al mundo del arte: habían muerto Frederik Vanmelle, Paul Demeyere y Rockdrigo. Después me enteré del deceso de Carmen Castro y de su compañero.

Ante la catástrofe la solidaridad no se hizo esperar. El CID-Danza recibió dos telegramas, uno de Alicia Alonso, directora general del Ballet Nacional de Cuba, y otro de Helba Nogueira, vicepresidente para América Latina del Comité Internacional de la Danza de la UNESCO. Asimismo, a través de diversos medios, se comunicaron Ofelia C. Déleon, del Centro de Estudios Folklóricos de la Universidad de San

Carlos de Guatemala; Rolf Garske, del Comité de Danza del Instituto Internacional de Teatro de la UNESCO; Claire Robiland, investigadora de Gran Bretaña; Wilson Pico, coordinador general de la Casa de la Danza de Quito, Ecuador; Barry Sweski, general manager Bat-Dor y The Israeli Center of I.T.I. UNESCO, de Israel; Donald E. Scrimgedur, director administrativo de la Royal Academy of Dancing, de Gran Bretaña; Maida Wither, coreógrafa de la Universidad George Washington, U.S.A.; Ion Seulean, investigador rumano, residente en la Universidad de California, Los Angeles; Karlen Bauner Bain, director ejecutivo Mississippi Ballet Internacional, U.S.A.; Kirsten Ralov, maestra, Dinamarca; Selma Jeanne Cohen, U.S.A.; Lawrence Sullivan, Editorial Board of the Congress on Research in Dance, U.S.A.; Renee Renouf, National Dance Alliance, U.S.A.; Estelle Sommers, U.S.A.; y Andree Louis Perinetti, secretario general del Instituto Internacional de Teatro de la UNESCO.

La Secretaría de Educación Pública a través del Instituto Nacional de Bellas Artes, realizó una subasta de obras de arte, para el fondo de ayuda a los damnificados.

La misma SEP, el INBA, el CREA y el Comité Mexicano de la Nueva Canción, organizaron en el Auditorio Nacional "Una razón para juntarnos".

Han pasado algunos meses, desde el terrible suceso y todavía la herida sigue sin cicatrizar.

César Delgado Martínez

Agenda Cultural

Frederik Vanmelle y Paul Demeyer —de origen belga— y la alemana Nora Manneck llegaron por primera vez a nuestro país en 1978. Ahora Frederik y Paul están muertos como muchas otras víctimas del sismo del pasado jueves. Los tres eran integrantes del grupo teatral Frederik, al que poco a poco se fueron incorporando actores mexicanos, ya que el propio Frederik opinaba que "se han adaptado (al grupo) debido a la sensibilidad que el mexicano tiene por la magia del teatro del humor y del absurdo", y que por lo tanto el público no se reía del grupo "lo que sería un arma fácil de utilizar", sino de los elementos positivos de la vida que el grupo presentaba en sus obras. Sí, el público mexicano ya sabía que al ir a los espectáculos de Frederik iba a presenciar, más que mímica, teatro sin palabras, como el director del grupo lo calificaba. Este grupo teatral, acostumbraba utilizar la técnica de la "cámara negra", ya que para sus integrantes evoca grandes preguntas de quiénes

somos, de dónde venimos y a dónde vamos. Frederik y Paul gustaban de espectáculos sin protagonistas, más bien se trataba de un trabajo de conjunto en que se mezclaban la escultura, la arquitectura, los cuerpos en movimiento, la música y los colores. Siempre se referían, de alguna manera, a la naturaleza y al papel del ser humano en este planeta. Una de las ideas más presentes en ambos teatristas es que la vida sigue con la otra vida. Y ayer se confirmó la muerte de ambos.

(Tomado de *La Jornada*, México, 22 de septiembre de 1985, página 16).

Luto por Rockdrigo González y dos integrantes del Frederik

Rodrigo González, *Rockdrigo*, murió la mañana del 19 de septiembre en esta ciudad de México a la que cantó con sus rolas rupestres. La noche anterior dio su último recital, alternando con Roberto González, y luego de dejarlo en Coyoacán fue a dormir a su departamento de la calle de Bruselas, donde vivía con su compañera francesa Françoisese.

El edificio sucumbió al temblor. Ahora el *Profeta del Nopal*, como él mismo se llamaba, no está más. En relación al único caset independiente que comercializó, *Hurbanoistorias*, dijo:

“Nací en Tampico en 1950, el 25 de diciembre. Hace seis años que llegué acá. Durante 4 años he andado en el Wendy's Pub y ahí compuse muchas de las rolas de este caset. Y más que un fusil de ideas, quise hacer rolas que me funcionaran. Las tocaba y el público respondió. Y claro, a muchos allí les dio envidia. Y entonces saqué el caset, con toda esa bola de ideas que tenía en la cabeza: filosofía, rock, con una ideología del folk-rock. Saqué 850 casets. Lo de la hache en el título era para darle otro sentido. Una vez un niño me dijo que había escrito mal ese nombre. Pero es un término mío, rupestre, como la grabación”.

Rockdrigo dejó una cinta con media hora grabada en Radio Educación y se encontraba grabando un disco doble de larga duración con su grupo, Qual. Sus vecinos del grupo Teatro Frederik, Paul Demeyere y Frederik Vanmelle, perecieron también. Hay luto en el mundo del rock y la pantomima mexicana. (R.P.).

(Tomado de *Proceso*, Núm. 464, México, 23 de septiembre de 1985, p. 54).

Carmen Castro

Derrumbó mitos

"El cuerpo es el más poderoso medio de expresión que existe; el movimiento y el gesto es el más antiguo lenguaje conocido por el hombre." José Limón.

Diez años han pasado desde que en un pequeño salón acondicionado con barras y espejos Carmen Castro se propuso crear un taller de danza contemporánea en la ENEP, Acatlán. Aunque sin recursos, esta mujer se planteó la necesidad de crear una alternativa de sensibilidad y creación para jóvenes que se pierden inmersos en la estructura de la educación formal, donde siempre las matemáticas serán más importantes que la poesía y el proceso de enseñanza y aprendizaje se ve reducido a planteamientos conductuales que no permiten desarrollar la capacidad creativa que posee esta juventud que agobia su ansiedad sin hacer conciencia de que el universo creativo y cultural es infinito.

Por eso es que el trabajo realizado por Carmen Castro merece no sólo un reconocimiento de alumnos y compañeros, sino del proyecto universitario de extensión de la cultura. Su labor se inició como un proyecto de vida sin retorno, junto con aquellos rebeldes iniciados, con aquella joven poética que en ese entonces hacía manifiesta su búsqueda artística: Angeles Mastretta, con el músico siempre presente: Leonardo Velázquez, y con otros muchos de sus compañeros bailarines.

El proyecto de Carmen fue mucho más amplio que formar bailarines técnicamente profesionales. Fue lograr, con integrantes de diferentes carreras, un trabajo colectivo que demostró que la práctica de la danza moderna no requiere necesariamente de una formación profesional desde edad temprana y que, paralelamente al aprendizaje y la creación en la danza, es necesario un trabajo constante y disciplinado para lograr el manejo de técnicas, concentración y expresión.

Su gran logro consistió en que para cada uno de sus alumnos se abriera una perspectiva artística, un compromiso con la cultura.

Ante el desconocimiento popular de las manifestaciones dancísticas contemporáneas, el Taller Movimiento-Espacio, después conocido también como Grupo La Rueda, logró difundir la danza moderna y proponer la creación colectiva ante la idea generalizada de la creación artística necesariamente individual.

El trabajo llevado a cabo no sólo contempla la expresión corporal, sino que fue siempre una búsqueda de lenguajes utilizando recursos teatrales, poéticos y literarios, así como la creación de cuentos, fantasías y realidades, no sólo mostradas en el escenario sino también en foros populares, explanadas, parques y espacios de provincia: el objetivo era

compartir la danza como expresión en movimiento, si no común, sí cercana al espectador, era hablar con él a través del cuerpo, era compartir la posibilidad de pensar, de cuestionar, de sentir la expresión como propia; es aquello de cuando Carmen hablaba de la mujer bajacaliforniana, de aquellas grandes luchadoras silenciosas, "todas ellas habían sido niñas alegres, adolescentes tímidas, jóvenes mujeres, plenas de vida y ahora viejas a las que sólo les quedaba darse cuenta del vocario de desilusiones que habían sido sus vidas...

Solo en tu lecho cantas/la añoranza del hombre/ y sin rubor la mañana/revienta en desolación.../Pero hubo un día, un día limpio, transparente,/el día en que apareció el hombre,/alto y oscuro sobre la vereda,/el mundo pareció detenerse.../No hubo palabras,/no supe cómo llegamos al abrazo,/ni cómo llegamos al ciruelo.../Los deberes... los deberes.../El nunca más,/no tu canto, ni el olor de tu cuerpo,/el nunca más,/sólo esta falda como segunda piel,/no esperanza... no sol.../Detén el bullir de tu sangre,/cierra tus ojos a la luz,/deja las manos para la hoguera,/que no corra el aroma por tus cabellos/ni mares en tu piel./Modera tu paso, endurece tu boca,/comprime tu dolor, sofoca tus afanes/ y quiebra el corazón./Queda la vida... queda la vida".

Querida Carmen: Fuiste como tantos otros en una ciudad que pareciese que el concreto cobró vida y la cobró y empezó a devorar nuestras partes vitales. Tu fuiste una de ellas. En estos momentos quisiéramos creer lo que en una de tus obras se decía "...porque para estar contigo, me bastan mis pensamientos...".

Patricia Flores Blavier

(Tomado de *Tiempo libre*, publicación semanal de *unomásuno*, del 4 al 10 de octubre de 1985, página 9).

**POR CADA MUERTE UNA ESTRELLA...
Y EL UNIVERSO ES INFINITO**

CARMEN CASTRO

Tu cercanía con el amor,
el movimiento, el mar y el viento
es lo que a compañeros y amigos
nos seguirá uniendo a ti.

155 millones de pesos recabaron en la subasta de piezas de arte

Como un acto sin precedentes en la historia de las artes plásticas en México, concluyó anoche la subasta pro-reconstrucción, a través de la cual el INBA convocó a pintores, fotógrafos y escultores para que se solidarizaran con los damnificados por los siniestros de septiembre pasado.

Y fue sin precedentes por todo: por la causa que lo motivó, por el número y la calidad de los artistas participantes, por la respuesta del público, por la forma en que se cotizaron los trabajos (muchas obras duplicaron y hasta triplicaron su precio, según palabras de la directora de Artes Plásticas del INBA, Teresa del Conde) y por el monto de la recaudación en la subasta. En total, hubo solidaridad por 155 millones de pesos.

La gente, igual que el sábado, volvió a ser tumulto, volvió a ser nervios, volvió a ser corazón, volvió a aplaudir y volvió a sorprenderse. No era para menos, hasta los que no compraron estuvieron agradecidos de poder ver un Picasso, un Rivera o un cuadro de Carlos Mérida. Los ausentes del sábado estuvieron presentes ayer.

Acabó con el cuadro. Sí, Dolores Olmedo, imprescindible e impredecible en este tipo de eventos, acabó con el cuadro. Pues no sólo dejó que Rafael Matos contara casi hasta tres para que el Retrato de Moisés Sáenz que Alfaro Siqueiros pintó en 1931 se fuera a la bodega, sino que apenas realizada su adquisición de 14 millones de pesos, nada más esperó a que salieran los suspiros de alivio de los presentes y anunció que lo donaba al INBA. Todos aplaudían, pero ni el propio Javier Barros Valero, director de la institución, lo creía.

—¿Por qué ese gesto señora?

—Por amor a mi país—, dijo mientras se retiraba poco antes del final, sabedora de las miradas que arrastraba a su paso. Olmedo aseguró que si alguien le hubiera saltado, “hubiera subido lo que fuera, pues estaba decidida a que ese cuadro se quedara en el museo”. Fue su noche, estaba en su ambiente, no podía fallar.

He aquí algunos precios: por *Paloma y arcoiris*, litografía de Picasso, se pagaron un millón 200 mil pesos; una serigrafía de Carlos Mérida fue de 50 mil a 380 mil pesos; un autorretrato de Diego Rivera (obviamente donado por Dolores Olmedo), “que llegó de repente como solía llegar él”, se vendió en 2 millones 100 mil pesos; el mismo Juan Soriano hizo llegar desde París un dibujo a tinta que se vendió en 270 mil pesos; siguieron desfilando y “provocando discordia”, los Toledos y uno que otro Anguiano.

Ya para terminar, Barros Valero hizo un balance de la subasta subrayando la calidad y el esfuerzo de los artistas, coleccionistas y compradores que se generó “gracias a la nobleza del propósito”. Del mismo modo agradeció la donación de la señora Olmedo que le da la “oportunidad al pueblo” de admirar cuadros como el obsequiado (el beso que le dio, mostró parte de ese agradecimiento).

En total se subastaron 500 de los más de mil cuadros que se recibieron. Barros Valero informó que los cuadros que no alcanzaron a ser vendidos, se ofrecerán a precio fijo en una exposición que se realizará en el propio Museo de Arte Carrillo Gil del 8 al 13 de octubre.

Señaló, asimismo, que lo recaudado por la subasta y lo que resulte de la venta posterior de cuadros, será canalizado a través de la cuenta 01 que Nacional Financiera ha creado para el Fondo de Reconstrucción, con el que se pretende ayudar a los miles de damnificados por los sismos del 19 y 20 de septiembre. Que así sea.

Arturo García Hernández

(Tomado de *La Jornada*, México, 7 de octubre de 1985, página 20).

Danza en “...Una razón para juntarnos”.

En el homenaje a la solidaridad social organizado por el Comité Mexicano de la Nueva Canción —organización exclusivamente de músicos hasta agosto de este año— a beneficio directo de los damnificados por los sismos de septiembre, la danza contemporánea hizo acto de presencia con los grupos Barro Rojo, Contradanza y Teatro Frederik (¿o habrá objeciones, por haber clasificado así a esta interesante expresión artística?). En las dos sesiones que tuvo el evento los bailarines revueltos con los “rockeros”, “jazzeros”, “salseros”, “troveros”, y músicos de cámara, tuvieron la oportunidad de presentar sus respectivos trabajos para un público diferente, público del canto nuevo.

El sábado 26 de octubre se presentó Barro Rojo, que al anunciarlo causó una agradable sorpresa, pues el público lo recibió con una gran ovación, mostrando que son viejos conocidos, y la locura al empezar a oírse la música de Pink Floyd en la coreografía de Garrido ... *Y amanecerá*, finalista y casi ganadora del 2o. Premio Nacional de Danza. Fue un acierto presentar esta obra para y sobre jóvenes, quienes así lo constataron al finalizar.

La segunda danza presentada por este grupo fue: "*Buscando tierra*" de Aponte, "solo" bailado por él mismo, con música en vivo del grupo 0.720 Aleación.

El domingo 27 le tocó al grupo del desaparecido Frederik, pero los números presentados desmerecieron por falta de espacio y sobre todo en este grupo, de una correcta iluminación, esencial para lograr los efectos deseados, y aun así causó sensación la parodia de una canción comercial de Juan Gabriel y Rocío Dúrcal. Bien por estos jóvenes del teatro sin palabras que han demostrado su capacidad profesional al sobreponerse a la enorme pérdida de su director, y como dice una canción de José de Molina: "La sangre hace costra dura, no se derrite con llanto, ...no me importa que se azore... haga algo pero no llore...".

Ese mismo día se presentó Contradanza; para empezar hicieron unas bonitas improvisaciones con una escalera y música en vivo de Guillermo Briseño.

La segunda coreografía fue: *Algunos instantes, algunas mujeres*, de Cecilia Appleton que se presentó sin la música original, de Vangelis, pues se aprovechó que también iba a participar León Chávez Teixeira y así, se acopló la danza a esa bellísima canción que es *La mujer*. Se va la vida, compañera. En general el problema de los bailarines y actores fue el espacio destinado para ellos, ya que siendo un evento principalmente musical (el 90% de los trabajadores del arte presentados fueron músicos), se les dejó una área en forma de "T", que fue la que sobró, donde además tuvieron que andar esquivando cables, cámaras de televisión y uno que otro instrumento musical; en la iluminación también se tuvieron problemas, aparte de la escenografía de fondo permanente: micrófonos, baterías, pianos, etc., y el sonido.

Pero de cualquier manera el saldo fue positivo, sólo es cuestión de buena voluntad por parte de los responsables del Comité para darle mayor calidad a las presentaciones de danza en este tipo de eventos.

Así pues se va abriendo brecha...

Francisco Illescas Vera

Colaboradores

De nuestros colaboradores Patricia Aulestia de Alba, Tulio de la Rosa, Francisco Illescas Vera y Silvia Ramírez, dimos razón el *Boletín Informativo del CID-Danza 3*.

Por lo que toca a María Cristina Mendoza, es bailarina y coreógrafa de *Andamio*, historiadora del arte e investigadora del CENIDIAP.

SECRETARIA DE EDUCACION PUBLICA

Lic. Miguel González Avelar
Secretario

Antrop. Leonel Durán Solís
Subsecretario de Cultura

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES

Lic. Javier Barros Valero
Director General

Lic. Lorenzo Hernández
Subdirector General de Difusión y Administración

Mtro. Víctor Sandoval
Subdirector General de Promoción Nacional

Lic. Jaime Labastida
Subdirector General de Educación e Investigación Artísticas

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

Lic. Adriana Salinas de Gortari
Directora de Difusión y Relaciones Públicas

Patricia Aulestia de Alba
Directora del CID-Danza



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

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

México, D.F., 1985

SEP